# Las funciones interculturales inherentes en la literatura folclórica: una nueva perspectiva teórica del modelo de educación intercultural

Sonia Georgette Alfaro Victoria
Universidad Intercontinental, UIC

## Introducción

El presente trabajo parte de la consideración que la literatura folclórica favorece el conocimiento de las raíces, la historia y los símbolos que constituyen cualquier sociedad o nación a nivel cultural.

Los estudiosos del folclor describen a la literatura folclórica como un fenómeno cultural en el que se vierten los mecanismos de interacción cultural en las comunidades. Esta narrativa ha sido estudiada en su función de depositaria de valores y de información cultural, y su transmisión como un medio para mantener elementos importantes para la comunidad. El cuento se adapta a los tiempos y a las circunstancias de su entorno por ser una expresión ante todo social. Siempre variables, aun con los cambios tecnológicos de la última época, los medios de transmisión del folclor literario cambian, mas no sus funciones, como ya lo ha señalado Vladimir Propp en *Morfología del cuento*, uno de los libros más relevantes en el ámbito del estudio del folclor literario del último siglo; además, Propp es el primer teórico en analizar la literatura, en este caso el cuento, con una metodología estructuralista. Desarma los elementos narrativos del cuento en sus formas más simples y revela una serie de puntos recurrentes o funciones que se repiten universalmente en todas las estructuras del cuento. A su vez, Arnold Van Gennep, en su obra: *Le Folklore: Croyances et coutumes populaires françaises* (1924), resalta la

necesidad de estudiar el folclor de manera oficial en instituciones académicas, y de no considerarlo como arcaico o inferior por pertenecer al pueblo; Van Gennep nos recuerda cómo "el folclor es la ciencia que hace que las personas comprendan el vínculo que une las comunidades rurales con los propios entes superiores que ellos mismos crearon. Es más que una colección de análisis parciales; es una ciencia de vasta síntesis" (1924: 63).[1] Para Van Gennep el folclor es una ciencia biológica en la medida en que los hechos del folclor son producidos por seres que viven en sociedad. Con frecuencia, es sólo a través de él que entendemos de raíz el comportamiento humano por medio de sus expresiones más metafóricas.

Hay dos aspectos relevantes de la literatura folclórica que se abordarán en este estudio: el de la universalidad y el de las funciones sociales, dos aspectos que atañen principalmente a la competencia intercultural. Los objetivos planteados son, en primer lugar, validar la importancia de la literatura folclórica como exponente de la cultura a la que se pertenece, siempre dentro de un contexto universal; y, a su vez, mostrar cómo los valores educativos intrínsecos de este tipo de literatura ayudan a desarrollar la interculturalidad. Finalmente, mediante el análisis de dos cuentos provenientes de sociedades un tanto alejadas en términos culturales, como lo son Rusia y México, identificaremos las características expuestas de la literatura folclórica y su consiguiente uso para lograr los objetivos de la interculturalidad.

## La universalidad en la literatura folclórica

La universalidad del folclor consiste, en primera instancia, en que este tipo de expresión humana ha existido desde que la cultura se manifiesta y ha brotado en cada esquina del planeta donde

[1] Traducción propia.

surgen grupos sociales como tales.[2] En segunda instancia, la literatura folclórica se ha desarrollado en todos los rincones del mundo, de manera profundamente homogénea, tanto en sus estructuras, como en sus enseñanzas y en su moral. Comparto la idea de Stith Thompson,[3] cuando afirma que: "cuando confinamos nuestra visión del mundo a nuestro propio mundo occidental, vemos que hace por lo menos trescientos a cuatrocientos mil años, si no es que mucho más atrás, el arte de narrar cuentos ha sido cultivada en cada rango de la sociedad" (1946: 3).[4] De esta forma, Thompson también explica que los cuentos tradicionales o literatura folclórica se transmiten de país a país, de cultura a cultura, de voz en voz; de ahí que sus enseñanzas y estructuras sean tan similares, sin importar en qué país se encuentren. En palabras de Thompson: "la evidencia más tangible de la ubiquidad y antigüedad del cuento folklórico es la gran similitud en el contenido de historias de pueblos diversos. El mismo tipo y motivo de un cuento puede estar disperso en todo el mundo" (1946: 6).[5] El hombre

---

[2] Entiéndase el concepto de "grupo social" como un conjunto de individuos que desempeñan un rol dentro de una sociedad y que comparten características similares por lo que colectivamente tienen un sentimiento de unidad. Esta unidad se concibe como la identidad social, la cual incluye creencias y valores. Esto nos es relevante ya que en el folclor se plasman estas características colectivas (Turner, 1982).

[3] En el presente estudio se toma como referente predominante con respecto a la universalidad de la literatura folclórica a Stith Thompson y su libro *The Folktale*. Thompson, uno de los folcloristas más importantes de los últimos tiempos y que sigue siendo referente en estudios contemporáneos, realiza un estudio englobante de los temas recurrentes del folclor en el sistema de clasificación Aarne-Thompson. En este estudio se clasifican las fábulas, los cuentos de hadas y demás ejemplos de la literatura folclórica de forma universal. A su vez, establece los *tipos*: los argumentos básicos inalterables. Por ejemplo, la clasificación I pertenece a los cuentos sobre animales, a su vez, esta clasificación se divide en subtipos: animales salvajes (tipos 1 al 99); animales salvajes y animales domésticos (100-149); el hombre y los animales salvajes (150-199), y así sucesivamente. En *The Folktale*, Thompson toma este conocimiento para analizar la universalidad del folclor y, a su vez, para mostrar cómo todos los tipos y subtipos se encuentran presentes en toda obra folclórica.

[4] Traducción propia.

[5] Traducción propia.

vierte sus valores y su conocimiento en estas historias; es su manera de decodificar el mundo a su alrededor, un mundo no siempre fácil de comprender. Es así como la literatura folclórica se manifiesta en todos los estratos y en todas las esferas sociales, para después ser transmitida a otras regiones o sociedades. El resultado es una variedad diversa de cuentos que se adaptaron a la región en turno pero que en esencia son los mismos en sus valores morales, en sus estructuras y en sus enseñanzas. Este tipo de literatura ha sido transmitida desde tiempos antiguos, desde que el hombre se considera hombre, con un propósito fijo: el de la enseñanza de valores que, como vemos, son universales. De esta forma, la universalidad es una las características primordiales que permea a la literatura folclórica y puede ser el común denominador para encontrar semejanzas en cuanto a valores e idiosincrasias entre las culturas más disonantes del mundo a la hora de estudiarla. Rodríguez Almodóvar (2009) y Morote (2010) consideran que existe una especie de imaginario colectivo que franquea el espacio y el tiempo y que implica la presencia de elementos comunes en la literatura popular. Como explica Morote, en realidad, la constante psicológica que subyace detrás de estos razonamientos es el hecho de que la condición humana requiere de las historias para disponer de símbolos que expliquen su experiencia que, por ser humana, traspasa épocas y fronteras (2010: 18).

## Las funciones sociales de la literatura folclórica

Delimitada la concepción de la literatura folclórica, ahora se consideran las manifestaciones culturales y las funciones que la caracterizan. Por ejemplo, William R. Bascom (1954) señaló que las funciones del folclor van más allá del entretenimiento o lo lúdico:

> Bascom va reflexionar sobre les funcions del folclor i va observar que serveix, entre altres coses, per reaccionar contra les normes que imposa una cultura, péro també per validar-la; per aconseguir

> mantener actituds de conformisme entre els seus membres; i també per educar, és a dir, per transmetre uns ensenyaments, uns valors i unes normes de conducta (Oriol, 2002: 32).[6]

Oriol considera que todos los grupos humanos comparten tradiciones que ayudan a integrar o cohesionar el grupo y a crear un sentido de pertenencia. Evidentemente, cada grupo social tiene características propias y únicas que los unen o diferencian con otros grupos sociales. Entre los elementos constitutivos de una sociedad están los ancestrales, los folclóricos que han sido transmitidos de generación en generación con fines educativos, y los impuestos por construcciones sociales y económicas en tiempos recientes. Actualmente nos encontramos en un proceso de "desfolclorización" de la cultura en la cual los medios masivos y el ritmo frenético de la vida urbana imponen un distanciamiento de las costumbres y las tradiciones antiguas. El internet, la televisión y otros medios constituyen el principal medio de penetración cultural. El nuevo orden socioeconómico en el mundo, la globalización, ha traído un desplazamiento de las principales funciones del folclor literario y se ha impuesto como el mayor difusor cultural a escala mundial, lo cual ha dejado a la sociedad completamente desprovista de los valores, costumbres y literatura ancestral que habían dado forma a sus sociedades. Hay una desconexión importante, en tiempos recientes, de las enseñanzas y valores colectivos que se transmitían con el folclor literario. Las personas no se sienten conectadas ya con sus propias tradiciones, pero tampoco con las tradiciones foráneas que han sido adoptadas de manera súbita.

Las funciones sociales de la literatura folclórica son trascendentales para un pueblo ya que son elementos de configuración de

---

[6] Basom reflexiona sobre las funciones del folclor y observa que sirve, entre otras cosas, para reaccionar contra las normas que impone una cultura, pero también la valida; para conseguir mantener actitudes de conformismo entre sus miembros; y también para educar, es decir, para transmitir una enseñanza, valores y normas de conducta (traducción propia).

conciencia social (tanto de grupo como individual). En su artículo "El folklore literario y su funcionalidad social" (1990), Gloria Chicote observa una pérdida paulatina de las funciones sociales de educar e informar a través de la literatura folclórica en tiempos actuales; sin embargo, aún podemos observar que esta tradición sigue siendo arraigada en Latinoamérica. Según Chicote, en los cuentos de esta región podemos aún trazar los arquetipos universales del folclor, pero modificados a su nueva circunstancia espacial-temporal. Chicote pone como ejemplo el cuento de Pedro Urdemales, un arquetipo del *trickster*, cuento europeo adoptado en países latinoamericanos, con el cual el pueblo se burla de las facciones que se hacen del poder. En una forma de catarsis social, el reprimido es reivindicado y se recompensa a los buenos por sus sacrificios como un tipo de justicia divina. Chicote cree que la función del relato folclórico entre los campesinos es de crítica social al poderoso y de evidente identificación con el "bueno" de la historia, lo cual sirve como fuga y esperanza a sus malestares sociales cotidianos.

Así como Chicote nos da un ejemplo bastante particular de la función social de la literatura folclórica entre cierto sector, varios teóricos nos hablan de las funciones en elámbito mucho más amplio. Joseph Campbell en *The Power of Myth*[7] explica que el mito y el folclor presentan cuatro funciones básicas: la mística, la cosmológica, la ética y la pedagógica (1988: 231). Estas dos últimas serán las que se aborden para no ahondar ahora en el simbolismo y la religiosidad. Las funciones éticas y pedagógicas sirven como elementos de configuración de una conciencia social (tanto de grupo como individual) y como elemento de cambio y cuestionamiento de estructuras de poder.

---

[7] Joseph Campbell es el mitólogo más importante de la segunda mitad del siglo XX. Fue profundamente influenciado por Carl Jung, lo cual lo llevó a la concepción de la idea del monomito, o la idea de que todos los mitos son variaciones de una sola historia. Era un ferviente creyente de la unidad psíquica de la humanidad, la cual él veía plasmada en los mitos y en el folclor.

De esta forma podemos observar cómo los cuentos tradicionales cumplen un papel fundamental en lo que se refiere a la educación de las personas, tanto para su desarrollo individual como su desarrollo dentro de su contexto social, espacial y temporal. Entre las funciones de la literatura folclórica, por ende, podemos resumir que su transmisión fomenta la integración y la validación cultural, favorece una reacción en contra de las reglas impuestas por otras personas y culturas dominantes y promueve el imaginario colectivo de un grupo social determinado; a su vez, respalda la importancia de la diversidad y la multiculturalidad la posibilidad de una ética y una moral compartidas, siempre y cuando se respete el propio imaginario colectivo o la viva representación de la unidad psicológica de una sociedad.

Gómez Palacios afirma: "las narraciones han significado para la humanidad, a lo largo de su extenso caminar por la historia, un excelente vehículo para transmitir conocimientos y valores" (2001: 13). En el mismo sentido, Jack Zipes reconoce también la función social del cuento al afirmar que se trata de "una forma de narrativa oral cultivada por la gente común para expresar su manera de percibir la naturaleza y el orden social, y su deseo de satisfacer sus necesidades y anhelos" (2002: 30).[8] Dentro de los márgenes de las funciones éticas y pedagógicas se destacan las siguientes: los cuentos tradicionales contienen una enseñanza moral o un mensaje de afirmación o de reafirmación sociocultural explícitos, tanto generales, como particulares. Entre las enseñanzas destacan: reafirmación personal, como individuo; reafirmación social, como perteneciente a un grupo y siendo consciente de que la pertenencia al grupo es algo positivo; respeto a las reglas de convivencia; educación moral; respeto a los demás; desarrollo de la empatía; respeto a la diversidad; el riesgo como factor positivo de desarrollo social y moral; desarrollo de la creatividad y superación de miedos y solución de situaciones críticas o conflictos (Román García, 2014: 1).

[8] Traducción propia.

Los cuentos han representado siempre un papel de crítica de la situación de dominio de los más poderosos, ya sea en cuanto a poder político o económico. De igual manera, encontramos elementos de valoración y superación de situaciones adversas. Algunos ejemplos de esta función son los siguientes: reafirmación del débil frente al fuerte: la tipología de cuentos del tipo "Pulgarcito" nos llevan a entender que el tamaño o la fuerza física no son los elementos fundamentales para la consecución del éxito; solidaridad frente a individualismo: las situaciones arquetípicas de "superación de pruebas" siempre se hacen con muestras de solidaridad y trabajo en equipo; las situaciones adversas son superadas gracias a la ayuda de otros, en la mayoría de los casos, en una situación de desventaja; reconocimiento por el desempeño y no por el nacimiento, entre otros.

## Los orígenes de la interculturalidad

A pesar de que la migración siempre ha sido parte de la historia de la humanidad, ésta se ha incrementado considerablemente en las últimas décadas. En lo particular, el continente europeo ha atraído a inmigrantes en busca de una mejor vida a causa de diversas circunstancias, ya sean políticas, económicas o ambientales. En este nuevo contexto varios problemas o complejidades se han vuelto centrales para los gobiernos europeos en cuanto a tolerancia, pluralismo, cohesión social, etc. El debate sobre la interculturalidad nace a raíz de problemáticas socioculturales específicas que surgieron a partir de la década de los setenta. Entre algunos ejemplos de la problemática que ve surgir al diálogo intercultural cabe destacar:

- El surgimiento de culturas minoritarias nacionales territorializadas y su reivindicación del derecho a una expresión cultural autónoma.
- El impacto de la integración europea sobre las culturas nacionales y regionales.

- El auge de la movilidad de las poblaciones, la reducción de las distancias físicas, el aumento del racismo, la xenofobia y los conflictos culturales.

Los gobiernos se vieron repentinamente forzados a lidiar con estos problemas por primera vez, lo cual dio como resultado la organización de varias convenciones, reuniones y acuerdos entre gobiernos y representantes para así cambiar sus propias en función de la nueva realidad social.

En lo particular, el Consejo Europeo, encargado de proteger los derechos humanos, la democracia y la ley, aborda oficialmente los problemas de discriminación, xenofobia e intolerancia que se han elevado de manera preocupante a nivel mundial y convoca a una reunión sobre interculturalidad en Europa. Como resultado, en 2008, el año del diálogo intercultural, el Consejo Europeo publica el documento *White Paper on Intercultural Dialogue* (en adelante *WPID*) que constituye la obra más importante en cuanto a políticas gubernamentales y educativas dentro del paradigma intercultural.

Como podemos ver, hay muchas circunstancias implicadas en el origen del debate intercultural; sin embargo, se puede recalcar que en los últimos años este debate ha tenido un gran auge dado el fenómeno migratorio de la última década. De esta forma, el tema de interculturalidad aborda conceptos tan importantes en la actualidad como es la ciudadanía construida desde la diversidad cultural y étnica y cómo llevar a cabo una dinámica social más tolerante, equitativa y justa ante nuestras diferencias culturales, de ahí la importancia de tener clara su conceptualización.

## Conceptualización de interculturalidad

En *WPID* se plantea: "Managing Europe's increasing cultural diversity […] in a democratic manner' se ha vuelto una prioridad en años recientes (*WPID*, 2008: 4). A su vez se advierte que "old

approaches to the management of cultural diversity no longer are adequate' (*WPID*, 2008: 9). Podemos inferir que estas viejas aproximaciones se tratan de las perspectivas de multiculturalismo o de asimilación que tuvieron gran influencia en el pasado, pero que no funcionaron del todo bien en la práctica por tener un carácter demasiado normativo. La solución para tener sociedades más inclusivas, de acuerdo con el *WPID*, es un nuevo acercamiento y toma como punto de partida al diálogo intercultural (2008: 9).

Ahora bien, dado que se critica el carácter normativo de perspectivas pasadas, la interculturalidad adopta una faceta cambiante como la tiene la misma sociedad; esto hace difícil el terreno de su conceptualización. Fred Dervin, teórico de la interculturalidad, maneja el concepto, *grosso modo*, como la capacidad de una sociedad para comunicarse con "el otro". Aunque hace una distinción entre lo que se conoce como interculturalidad en Europa y en Estados Unidos, en este último se usa este concepto para referirse a la diversidad no sólo del "otro" que atraviesa fronteras sino a la diversidad dentro ya del espacio nacional, ya sea de género, de identidad religiosa, de clase social, etc. En los últimos años se ha visto que la tendencia actual es hablar de "interculturalidad" como la habilidad de comunicarse no sólo con personas provenientes de otros países o "el otro", sino con personas que tienen una cultura diferente; incluso, se prefiere el sustantivo *cultura* en lugar del adjetivo *cultural* para indicar cualquier variable con la cual se tiene que interactuar. Finalmente, dada la necesidad imperante que tiene la sociedad actual de comunicación, podemos concluir que la interculturalidad busca cuidadosamente organizar la relación entre grupos o individuos culturales para eliminar los problemas que surgen al tener que vivir en cercanía, mientras que, gracias a esta interacción, se busca hacer evidentes sus ventajas (Camillieri, 1995). De esta forma podemos ver cómo la interculturalidad, a grandes rasgos, es una perspectiva de comunicación e interacción entre personas y culturas diferentes donde se evita que las ideas de un grupo estén por encima del otro, esto permite un diálogo y una integración equitativa y natural.

## La interculturalidad en México

Los antecedentes latinoamericanos de la educación intercultural se ubican en Venezuela y algunos países de la región andina a mediados de los años setenta (López, 2003); sin embargo, en México fue a partir de 1990 que la interculturalidad apareció en el discurso oficial. Según Elba Gigante, se introdujo en la Dirección General de Educación Indígena (DGEI) mediante un cambio de nombre: Educación Bilingüe Intercultural (1995: 48).

En México y en América Latina se coincide en que la educación intercultural ha tenido una estrecha relación con las políticas indigenistas, a diferencia de los contextos europeo y estadounidense. Según López: "a partir del análisis de las relaciones entre indígenas y no indígenas, la noción de interculturalidad y su derivada de educación intercultural bilingüe emergieron de las ciencias sociales latinoamericanas hace casi tres décadas" (2003: 1).

Desde la creación de la DGEI se han promovido políticas explícitamente interculturales en las escuelas para atender la diversidad étnica en el país, es decir, la interculturalidad ha tenido como sujetos de referencia casi exclusivamente a las poblaciones indígenas.

Entre los lineamientos de la DGEI para una educación intercultural bilingüe de los niños y niñas indígenas se plantea que "favorecerá su desarrollo integral y armónico como individuos y como miembros de la sociedad" (SEP, 1999: 11). Más adelante se afirma que la educación intercultural será aquella que reconozca y atienda a la diversidad cultural y lingüística, promueva el respeto a las diferencias, procure la formación de la unidad nacional a partir de favorecer el fortalecimiento de la identidad local, regional y nacional, así como el desarrollo de actividades y prácticas que tiendan a la búsqueda de libertad y justicia para todos.

Actualmente, la DGEI insiste en que lo intercultural no debe suponerse anclado en el horizonte indígena. Se trata más bien de mirar lo universal desde lo indígena, mirar lo ajeno desde lo propio y desde lo que uno es, para estimular una selección crítica de

aquellos elementos y productos culturales ajenos que pueden contribuir a enriquecer la visión propia y así permitir a los alumnos indígenas y a sus familiares enfrentar retos actuales.[9]

En términos educativos uno de los principales desafíos es conseguir el paso de una situación multicultural a una intercultural mediante la eliminación de: "toda forma de discriminación, prejuicio y racismo contra los integrantes de culturas diferentes y minoritarias que comparten el territorio. Implica la participación equitativa de todos los grupos étnicos en los procesos económicos, sociales, culturales y políticos de la nación" (SEP, 2001: 45). Como hemos visto, esto supone pasar de una mera coexistencia a una interrelación de igual a igual, con respeto y tolerancia, donde se valoren las diferencias.

## Los objetivos de la interculturalidad

La asimilación de los preceptos de la interculturalidad en la vida común tiene como objetivo marcar la pauta de cómo nos comunicamos entre nosotros a pesar de nuestras diferencias, sobre todo como individuos en términos completamente equitativos para así promover la solidaridad y enriquecernos a través de la diversidad.

Cuando pertenecemos a grupos sociales heterogéneos, nuestra identidad cultural puede estar sujeta a procesos de constante fragmentación y reconstrucción. En ocasiones, esto deviene en conflictos internos. La integración de un individuo en una sociedad depende de su habilidad para tolerar y sobrepasar este tipo de conflicto. La competencia intercultural tiene como objetivo fomentar y enseñar ciertos valores fundamentales para la coexistencia de personas culturalmente diferentes. Para el Consejo Europeo la interculturalidad tiene como objetivos, entre otros: generar una competencia intercultural que incluya la solidaridad, aceptación, pluralismo, comunicación, etc., o sea, la competencia

[9] (SEP, 1999).

que nos hace capaces de vivir en sociedades plurales; la promoción de las condiciones de intercambio y comunicación más que la potenciación de las diferencias; el respeto por todas las culturas, en el sentido no de aceptarlas acríticamente o de tolerarlas, sino de tratarlas, integrarlas y comprenderlas; una lucha activa contra las discriminaciones racistas y xenófobas, y promover el plurilingüismo (WPID, 2008: 9-13).

Los valores que se derivan de la educación intercultural (tolerancia, libertad, aceptación, pluralismo, cooperación) son asimilados por los sujetos a través de esfuerzos sistemáticos y sostenidos. La interculturalidad, de esta forma, es una nueva dimensión en la educación que se enfoca en los valores mencionados.

## La relación entre literatura folclórica y la competencia intercultural

La literatura folclórica es una herramienta esencial en la promoción de la competencia intercultural; es un escalón necesario que lleva al reconocimiento de nuestra historia, de nuestras raíces y los símbolos únicos que forman nuestra identidad. Morote explica en su libro *Aproximación a la literatura oral* que podemos adjudicar una función intercultural a la literatura folclórica ya que su conocimiento actúa en contra de la discriminación, promueve el respeto a la diversidad humana y hace evidente que hay un común denominador que nos une como seres humanos (2010: 60-61). Es así que, más allá de los lugares de donde provenga el cuento o de las tradiciones culturales que se narren, los cuentos muestran motivos que pertenecen al imaginario colectivo y son un instrumento de gran valor para la educación intercultural gracias a los motivos y símbolos recurrentes y universales encontrados en este tipo de literatura que, al ser puestos en evidencia en un salón de clases, hace de su estudio una herramienta por demás eficaz para promover la competencia intercultural entre estudiantes provenientes de contextos socio-culturales diferentes. Al explorar las afirmaciones contenidas en el presente trabajo, se puede aceptar que la presencia de literatura folclórica en el salón

de clases favorece la enseñanza de valores universales como la tolerancia hacia otras culturas y el respeto al "otro"; el estudio y reconocimiento de la propia cultura y la creación de una identidad cultural más consistente; el reconocimiento de que todas las culturas comparten valores y arquetipos incide en el afianzamiento de de la competencia intercultural.

Hay otros argumentos que avalan el carácter didáctico —intercultural— de la literatura folclórica. Es dentro de un aula de clases cuando estos valores educativos se ponen en práctica porque:

> existe una especie de universal sin tiempo, de materia simbólica común, que parece reclamarse de la condición humana. Cuando, con la ayuda del profesor, descubra que, por ejemplo, un cuento popular que él mismo puede recoger en su ámbito familiar, ya lo recogió Afanasiev en Rusia a mediados del siglo pasado, su asombro no tendrá límites. Estará en perfectas condiciones de comprender por sí mismo otras muchas cosas, como lo absurdo de la xenofobia, la solidaridad cultural entre los pueblos, el respeto a los rasgos diferenciales, etc. (Rodríguez Almodóvar, 2009: 26).

Como vemos, la literatura folclórica es un auxiliar muy favorable para la educación intercultural al considerar tanto la vertiente intracultural (endofolclorismo: interés a la cultura propia) como la intercultural (exofolclorismo: interés hacia la cultura de los otros).

El desarrollo de la competencia intercultural a través de la literatura es una herramienta pedagógica útil para lograr los objetivos previstos de la interculturalidad. Las competencias necesarias para lograr el diálogo y la coexistencia armoniosa entre quienes se perciben diferentes se logran a través de métodos y técnicas diseñadas para fomentar la competencia intercultural; si sumamos a éstas la utilización de literatura folclórica en el salón de clases, la trascendencia intercultural estará más que garantizada; claro está, teniendo en cuenta que más allá de los lugares donde se ubique la acción o más allá de las tradiciones culturales que se narren, los cuentos nos mostrarán tópicos pertenecientes al imaginario universal.

Ahora bien, no basta la mera aproximación a la literatura folclórica en el salón de clases. El Consejo de Europa enlista métodos y técnicas de enseñanza y aprendizaje para la adecuada implementación y desarrollo de la educación intercultural (Huber y Reynolds, 2014: 30-33). Si a estos métodos le agregamos las virtudes de utilizar la literatura folclórica para enfatizar ciertos elementos universales intrínsecos, el desarrollo de la competencia intercultural se verá favorecida de manera más comprehensiva.

Según el Consejo de Europa, los métodos que se pueden utilizar en el salón de clases para fomentar la competencia intercultural son: la comparación, el análisis, la reflexión y la acción cooperativa (Huber y Reynolds, 2014: 15-16). Estos métodos son los más efectivos en la enseñanza cuando se quiere incentivar la competencia intercultural y deben ser siempre considerados a la hora de la planeación de clases. De esta forma, toda actividad que pretenda fomentar la interculturalidad de manera exitosa debe procurar que los alumnos empleen estos métodos a lo largo de la clase.

Una técnica que el Consejo de Europa describe como esencial en el salón de clases y en la cual se puede utilizar la literatura folclórica de manera activa es la de la multiperspectiva, técnica que emplea una obra para su comparación, análisis, reflexión y acción, en la cual el alumno interpreta una historia desde diversas y múltiples perspectivas. Este tipo de actividades desarrollan la observación, la interpretación y la descentralización, así como el pensamiento abierto y no prejuicioso (Huber y Reynolds, 2014: 23). Estas actividades favorecen la competencia intercultural cuando proveemos historias vistas desde perspectivas diferentes a la nuestras. Por ejemplo, se puede tomar un cuento folclórico para comparar, analizar y discutir sus diferentes puntos de vista, la del otro y la de la cultura propia. De esta forma, vemos que la multiperspectiva, con la construcción de narrativas basadas en cuentos folclóricos, se ve complementada y reforzada, ya que este tipo de narraciones, como se ha visto, ayudan a la descentralización de los propios valores, normas y creencias.

Ayudar a los niños participar y contribuir en procesos de construcción de significados nuevos puede diversificar su esquema

cultural a través del aprendizaje intercultural, así como incrementar el empoderamiento de la propia cultura, si se es minoría, gracias a este aproximamiento a la literatura folclórica.

## Análisis de dos cuentos tradicionales (México y Rusia)

Uno de los elementos clave para obtener valores interculturales reside en cómo se tratan los temas. Es al leer los relatos y analizarlos como podemos corroborar su universalidad, un imaginario colectivo presente en todas las culturas. Tomemos, por ejemplo, dos cuentos: "El perro y el coyote" (Ramsay y Antonio, 2009),[10] cuento tradicional mexicano y "The Bear, The Dog and the Cat" (Haney, 2014) cuento tradicional ruso. Con ambos es posible fomentar varios objetivos de la competencia intercultural: la empatía, el trabajo en equipo, la tolerancia y el pensamiento crítico, entre otros, como se explica a continuación.

## El perro y el coyote (México)

Un perro y un coyote se vuelven amigos a pesar de ser originalmente enemigos. El perro invita al coyote a llevarse una gallina de vez en cuando, mientras que el coyote lo invita a su morada para compartir el banquete.

> Así continúan por algún tiempo. Un día el perro se lamenta de que él siempre es el invitado del coyote. Entonces dice:
>
> —Es mi turno invitarte, amigo coyote.
>
> Los amos del perro tendrán una gran fiesta de boda y el perro piensa que es una excelente oportunidad para invitar al coyote a cenar juntos. Cuando los invitados han comido muy rico y quedan

[10] Recopilado por Richard Ramsay y Leonardo Antonio (2009), en el cual, se trata de fomentar, a través de su literatura folclórica, la cultura hñahñu, a veces referida como otomí.

satisfechos, comienza el baile en el patio. Entonces el perro cuchichea a su amigo:

—Ahora nos toca a nosotros.

Los dos amigos se deslizan silenciosamente a la cocina y empieza el gran festín. Primero van hacia las ollas de mole con pollo y lengüetean cada una. También hay un guiso de carne de res condimentado con hierbabuena, huesos para mordisquear y muchas tortillas calientitas recién salidas del comal. Y por supuesto, hay arroz y chicharrón. Ellos comen y comen hasta que sus estómagos están inflados como un tambor. Descansan del festín y el coyote dice:

—Ay, amigo perro, estoy tan feliz y me siento muy satisfecho. Gracias por invitarme. Ha sido el momento más feliz de mi vida.

Se asoma por la ventana y ve la luna llena sobre las montañas.

—Ay, amigo perro, mira la luna. Me dan ganas de aullar.

—No, no lo hagas. La gente te oirá y vendrán.

—Lo sé —dijo el coyote— pero es un instinto natural aullar a la luna. No puedo evitarlo. No puedo, no puedo…

—Oh, no —dice el perro.

La garganta del coyote empieza a temblar y se le escapa un largo y satisfactorio aullido.

—Auuuuuuuuuuuuuu.

Por supuesto que la gente, al escucharlo, corre hacia la cocina. Corretean a los animales por toda la cocina, tirando ollas y los banquitos. Al fin matan al intruso coyote.

El perro está muy triste por la muerte de su amigo, pero sabe que le pasó en el momento más feliz de su vida. Y también murió por su culpa e inevitable aullido.

Y este cuento se acabó (Ramsay y Antonio, 2009: 40-44).

## The Bear, The Dog and the Cat (Rusia)

En este cuento un perro es echado fuera de su casa por su avanzada edad. Se resguarda en el bosque donde un oso le ayuda a buscar comida. Después de alimentarlo por un tiempo, el oso decide ayudar a su amigo: idea un plan para hacer parecer que se lleva en el hocico al bebé de la dueña del perro mientras

que éste lo corretea y regresa sano y salvo al infante. El plan funciona y por este acto heroico lo aceptan en casa de nuevo.

> Un día hubo una fiesta en la casa del granjero. Esa vez el oso entró como invitado del perro.
>
> —Hola, Perro, ¿qué tal te va? ¿Acaso estas comiendo pan?
>
> —Estamos de suerte, nos toca la semana de la mantequilla. ¿Qué haces tú? Vamos al izba. Los dueños se han ido a caminar y no verán lo que haces. Puedes entrar al izba y esconderte debajo de la estufa tan rápido como puedas.
>
> —Te espero ahí y te llamo.
>
> —Muy bien.
>
> Y así se entraron al izba. El perro vio que los invitados del dueño tomaron demasiado y se alistó a recibir a su amigo. El oso tomó un vaso, luego otro, y lo rompió. Los invitados comenzaron a cantar canciones, y el oso quiso unirse a ellos. El perro trato de convencer al oso de no hacerlo.
>
> —No lo hagas, sólo nos descubrirán.
>
> Pero no sirvió ya que el oso no se pudo quedar callado y comenzó a cantar la canción.
>
> Los invitados escucharon el ruido, tomaron un palo y lo comenzaron a golpear. Salió corriendo y apenas escapó con su vida. (Haney, 2014: 91-93).

Después de un tiempo, la familia se deshace del gato de la casa a causa de su avanzada edad. El perro decide hacer lo mismo que el oso hizo por él y lo alimenta en secreto con la comida de la casa. Los amos lo descubren y lo golpean. El perro deja de alimentarlo hasta que ve al gato moribundo y decide matar un caballo como lo hacía su amigo el oso. Sin embargo, muere al intentarlo.

El primer tema que los dos relatos abordan de manera evidente es el tema del miedo a ser desplazados pero, ya que esto implica la muerte para los personajes, la muerte se torna la representación más primordial del miedo, un miedo que atañe a todas las culturas. Los dos relatos acaban en muerte, ya sea del coyote o del perro, a pesar de que los personajes buscan sobrevivir a toda costa; incluso, van en contra de lo establecido o de lo que les ordenan

sus amos para lograrlo. Sin embargo, la muerte es ineludible para los personajes. En la literatura folclórica se ofrecen muchos ejemplos de cómo se lucha en contra de la muerte de manera recurrente. Se trata de enseñar a las sociedades a ver la muerte como algo inevitable a través de los relatos y, hasta cierto punto, normalizar el hecho para que sea más llevadero. El miedo a la muerte en los relatos representa el primer nivel de significación que permite a los lectores o los alumnos, en su caso, entender que el miedo es compartido en todas las culturas. De esta forma se desarrolla un cierto grado de empatía, de entendimiento, ya que todos experimentamos este mismo miedo primitivo y natural a la muerte no importando lo diferente de las sociedades.

El siguiente valor universal que se enseña a través de los dos relatos es el de la ayuda al prójimo. Es clara la esencia de los dos relatos: no importa que la muerte sea inevitable, se tiene que ayudar o procurar la sobrevivencia de tu prójimo. El perro y el coyote, a pesar de ser enemigos se ayudan mutuamente para sobrevivir. El oso, a su vez, ayuda al perro a alimentarse e incluso lo ayuda a regresar a casa. El más desvalido tiene que ser ayudado por los miembros de una sociedad. A pesar de las diferencias o desacuerdos y de las funciones sociales de los diferentes personajes, ya sean domésticos, ya sean salvajes, el trabajo en equipo y la solidaridad son valores primordiales para que el individuo funcione dentro de una sociedad determinada. Se desarrollan en el lector o alumno, de esta manera, varios de los objetivos que busca la interculturalidad: la empatía del individuo ante alguien que es diferente, y se establece la solidaridad y el trabajo en equipo como valores primordiales que hay a respetar.

Finalmente, la valoración de jerarquías sociales y sus funciones son claras en los dos relatos. En las dos historias los animales representan al pueblo y sus amos a los patrones. Chicote, como se había visto, explica que al identificarnos con el personaje popular de la narrativa se crea una especie de catarsis social para los campesinos (1990: 169). Los animales tratan de burlar y desobedecer a los amos de los cuales son dependientes. Los héroes de los relatos son los animales, los más desvalidos y necesitados, son ellos

los que se unen para sobrevivir a pesar de los malos tratos y las restricciones de sus superiores. En este caso, el perro ayuda al coyote a pesar de ser enemigos naturales. En el cuento ruso, el oso, un animal salvaje, ayuda al perro a sobrevivir después de que es echado al bosque por ser viejo e inútil para sus amos. En los relatos la falta de interés de los amos se hace evidente ya que sólo es cuando los animales son útiles para ellos que les procuran comida; el animal que no cumpla con sus funciones sociales es echado sin miramientos. Son los mismos animales los que se ayudan a sobrevivir. La moraleja es que, a pesar de las diferencias, tu prójimo debe ayudarte. Esta moraleja sirve para dar la idea de unión y de solidaridad del pueblo, uno de los objetivos principales de la interculturalidad; a su vez, nos enseña que, a pesar de las diferencias, el trabajo en equipo y la tolerancia son valores intrínsecos en una sociedad. Los animales ven las injusticias que los amos cometen y actúan; esto desarrolla, a su vez, el pensamiento crítico.

## Conclusión

En el presente artículo se han aportado elementos para mostrar cómo la literatura folclórica tiene la habilidad de ayudar a desarrollar la competencia intercultural y unir diferentes espacios y culturas. Como se observa, la presencia de la literatura folclórica en las aulas estimula el desarrollo de esa competencia, ya que los símbolos de las diversas culturas pueden ser reconocidos, lo que favorece el acercamiento entre culturas. Es importante promover este tipo de literatura en el salón de clases, ya que la situación global demanda la estimulación de la competencia intercultural para crear una convivencia más armónica, tolerante y comprensiva entre culturas y sociedades, y de esta manera combatir el racismo y xenofobia emergentes en la época actual. Necesitamos aprender sobre el "otro" y sobre nosotros mismos al refrendar la idea del "*self*", ya que si refrendamos lo que hace diferente al "otro" descubrimos que nos hace genuinos a nosotros a través de estas mismas desemejanzas, ya sea a nivel cultural o a un nivel

individual; esto para así poder convivir e interactuar de manera más armoniosa y más equitativa. Así, al hacer evidente las similitudes en los valores y los paradigmas universales contenidos en la literatura folclórica en un salón de clases se sirven los propósitos de la interculturalidad tan vigente y necesaria hoy en día.

## Bibliografía citada


BASCOM, William R., 1954. "Cuatro funciones del folclore". *Journal of American Folklore* 67-266: 333-349.

CAMILLIERI, Carmel, 1995. "Relations et apprentissages interculturels: réflexion de ensemble". En *Relations et apprentissages interculturels*, Martine Abdallah-Pretceille y Thomas Alexander, dir. Paris: Armand Colin, 135-144.

CAMPBELL, Joseph, 1988. *The Power of Myth*. Nueva York: Doubleday.

CHICOTE, Gloria, 1990. "El folklore literario y su funcionalidad social". *Hispanic Journal* 11-2: 165-170.

DERVIN, Fred, 2016. *Interculturality in Education: A Theoretical and Methodological Toolbox*. Reino Unido: Palgrave.

GIGANTE, Elba, 1995. "Una interpretación de la interculturalidad en la escuela". *Básica. Revista de la escuela y del maestro*, II-8: 48-52.

GÓMEZ PALACIOS, José, 2001. *Taller de narraciones. Mitos, leyendas y poemas*. Madrid: CCS.

HANEY, Jack V. ed., 2014. *The Complete Folktales of A. N. Afanas'ev: Volume I*. Mississippi: University Press of Mississippi. En línea: http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qhm7n

HUBER, Josef y Christopher REYNOLDS, ed., 2014. *Developing intercultural competence through education*. Estrasburgo: Council of Europe Publishing.

LÓPEZ, Luis Enrique, 2003. "La cuestión de la interculturalidad y la educación latinoamericana", Séptima Reunión del Comité Regional Intergubernamental del Proyecto Principal de Educación en América Latina y el Caribe. En línea: https://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/731.pdf.

MOROTE MAGÁN, Pascuala, 2010. *Aproximación a la literatura oral: la leyenda entre el mito, el cuento, la fantasía y las creencias.* Valencia: Perifèric Edicions.

ORIOL CARAZO, Carme, 2002. *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*. Valls, Taragona: Cossetánia Edicions.

PROPP, Vladimir, 1971. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

RAMSAY, Richard y Leonardo ANTONIO, 2009. *¡Mänga ya b'ede!* = *¡Cuenta las historias!* = *Tell the stories!* Hidalgo: Centro de Documentación y Asesoría Hñahñu.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, 2009. *Del hueso de una aceituna. Nuevas aproximaciones a la literatura oral*. Barcelona: Ediciones Octaedro.

ROMÁN GARCÍA, José Carlos, 2014. "Análisis del cuento tradicional. ¿Qué valores transmiten los cuentos clásicos?". *Libro abierto. Publicación de información y apoyo a las bibliotecas escolares de Andalucía*. En línea: http://www.juntadeandalucia.es/educacion/webportal/sv/web/portal-libro-abierto/analisis-en-profundidad/-/noticia/detalle/analisis-del-cuento-tradicional

SEP: Secretaría de Educación Pública, 2001. *Programa Nacional de Educación 2001-2006*. México: SEP.

SEP: Secretaría de Educación Pública, 1999. *Lineamientos generales para la educación intercultural bilingüe para las niñas y los niños indígenas,* México: DGEI.

THOMPSON, Stith, 1946. *The Folktale*. Nueva York: The Dryden Press.

TURNER, John C., 1982. "Towards a cognitive redefinition of the social group". En *Social Identity and Intergroup Relations*, Henri Tajfel, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 15-40.

VAN GENNEP, Arnold, 1924. *Le Folklore: Croyances et coutumes populaires françaises*. París: Librairie Stock.

*WPID: White Paper on Intercultural Dialogue*, 2008. Strasbourg: Council of Europe. En línea: https://www.coe.int/t/dg4/intercultural/source/white%20paper_final_revised_en.pdf

ZIPES, Jack, 2002. *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. Nueva York-Londres: Routledge *Psychology Press*.

# La tradición de curar con palabras mágicas. Los ensalmos del archivo inquisitorial de la Nueva España

Araceli Campos Moreno
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

## Palabras mágicas censuradas

En los archivos de la Inquisición novohispana he logrado reunir 34 ensalmos que, fechados entre 1600 y 1690, provienen de distintos lugares del Virreinato. Los ensalmos aparecen anexados a las cartas que los comisarios inquisitoriales dirigieron al Tribunal de la Ciudad de México, para saber qué medidas debían seguir en los casos que denunciaban;[1] otros, sólo se encuentran archivados, sin que se les haya asignado a un expediente. Todo parece indicar que a los inquisidores poco les interesaron estos textos, pues no pidieron a los comisarios ahondar en sus investigaciones ni procesaron a persona alguna por haberlos usado. Esta actitud fue generalizada en la persecución de la magia; aquí expondremos algunas razones que explican esta aparente apatía o desinterés.

La conceptualización de los ensalmos es, a mi juicio, fascinante: se conciben como palabras con poderes sobrenaturales capaces de encantar, dominar, borrar, erradicar cualquier dolencia o

[1] Los comisarios inquisitoriales representaban a la Inquisición y actuaban en ciudades, villas, puertos, reales de minas y pueblos, constituyendo una red de vigilancia y control. Sus principales funciones eran "recibir en audiencia las denuncias, examinar a los testigos, practicar las ratificaciones y presidir la lectura de los edictos de fe". La información que recogían permitía a la Inquisición conocer los delitos contra la fe que se cometían en el territorio colonial y, según fuera el caso, enjuiciar y castigar a los culpables (Miranda, 2007: 179), disponible en http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n25/n25a8.pdf.

enfermedad del cuerpo humano. Bien podemos decir que expresan esa lucha que ha mantenido el hombre desde siempre por recuperar la salud y salvarse de la muerte.

Supuestamente, el poder de los ensalmos novohispanos radica en que han sido revelados por Dios; algunos llevan el título de "santo ensalmo" y, en una versión del ensalmo para curar heridas, se asegura que Jesucristo ordenó a sus discípulos curar enfermedades con estas "altas palabras". En cuanto a su contenido, en ellos se reiteran ciertos dogmas fundacionales de la Iglesia católica, como el reconocer a Jesús como el hijo de Dios y su papel de redentor de la humanidad.

A pesar de su apariencia inocua y del noble propósito que persiguen, los ensalmos novohispanos no fueron autorizados por la Iglesia y, al pertenecer al ámbito de la magia, para la Inquisición eran creencias falsas, erróneas que debían ser erradicadas.

Según los manuales que usaron los inquisidores,[2] la magia es algo "vano, supersticioso y reprobado e introducido por el demonio, enemigo del género humano y émulo de la magestad y omnipotencia de Dios Nuestro Señor, pretendiendo por este camino quitarle el culto y la adoración que se le debe" (*Compendio con instrucciones para los inquisidores*: vol. IV, fol. 50).

Por lo que respecta a las palabras mágicas, se censura a las personas que llevaban consigo oraciones con supuestos poderes maravillosos a fin de obtener la "felizidad, no padecer fuego o ser encerzelados […] para no morir de repente, ni con yerro, ni muerte de horca" (*Apuntes que mandó copiar*…: tomo 7, 160r.). Asimismo, se prohíbe la utilización de las "palabras de la consa-

[2] La base de la legislación inquisitorial fue creada por fray Tomás de Torquemada, quien escribió las primeras instrucciones para los funcionarios que la aplicarían con el título de *Compilación de las instrucciones del oficio de la Santa Inquisición* en 1484, documento que circuló en hojas manuscritas hasta que se imprimió en 1537. Subsecuentes inquisidores volverían a imprimirla realizando algunas modificaciones. Los inquisidores novohispanos también tenían compendios, instrucciones y abecedarios donde se clasifican y se explican los delitos contra la fe que debían perseguir.

gración para curar [h]eridas", por una simple y razonable razón "no fueron instruidas para esto" (159v).

Los documentos inquisitoriales nos enteran que existía una variedad de textos mágicos que se difundían por escrito; aunque no se definen de manera precisa, todos ellos se particularizan porque sus poderes emanan de las palabras que contienen. Tal es el caso de las *nóminas*, papeles con los nombres de los santos; las *cédulas*, pedazos de papel o pergamino; los *memoriales*, papeles donde se pide una gracia; los *evangelios*, versículos de los evangelios que se llevaban envueltos en tela, además de las oraciones propiamente dichas, como la del santo Sepulcro, que alcanzó una gran popularidad durante el virreinato. No he encontrado hasta ahora ningún documento oficial que hable de los ensalmos, pero se entiende que se incluyen en los términos genéricos de "palabras" y "oraciones" supersticiosas.

La actitud de la Inquisición frente a la magia fue de incredulidad y desprecio. Sortilegios, hechizos, encantamientos, agüeros, conjuros, invocaciones demoniacas, etc., fueron consideradas vanidades, locuras, creencias reprobables cometidas por personas ignorantes, imprudentes y poco temerosas de Dios.

Con insistencia, creencias y prácticas mágicas se catalogan como supersticiones. Según Murillo Velarde, la "superstición es el vicio opuesto a la religión por exceso, no porque dé más al culto divino que la verdadera religión, sino porque manifiesta el culto divino o a quien no debe, o del modo que no debe" (cit. por Lara, 2015: 222). Este "vicio", indebido, incongruente y superfluo, nada reporta a la gloria divina ni motivan el espíritu (223).

Pedro Ciruelo, más categórico, señala que cualquier superstición convierte a quienes la practican en discípulos del diablo, separándolos de la ley de Dios y de la Iglesia. Al igual que la Inquisición, considera a la superstición como algo vano, es decir, sin provecho ni sentido, comparable con la absurda idea de querer sembrar en la arena o cavar en el mar o en el río (Ciruelo, 1986: 24).

El teólogo español es, hasta donde sé, el único tratadista que se detiene a examinar el tema de los ensalmos, dedicándoles un capítulo de su libro. Aconseja a los buenos cristianos que en caso de

enfermedad se abstengan de buscar "remedios fuera del curso natural y de las devotas oraciones y sacrificios santos" y que, por el contrario, acudan a los médicos y boticarios a quienes Dios reveló "las buenas medicinas de la tierra […] para que socorriessen a los enfermos en sus necesidades" (84). No deben acudir a los ensalmadores, individuos que presumen sanar con ensalmos, "ciertas palabras que ellos en tantos días, y a tales horas dizen sobre la herida, o llaga, o apostema" (84). Los emplean solos o con remedios naturales (buenos o carentes de propiedades curativas), que colocan sobre las heridas y las llagas de los enfermos (85).

Los ensalmadores cometen el pecado de blasfemia cuando aseguran "que aquellas palabras tienen virtud de Dios para sanar sobre curso natural" de las cosas, pues se da a entender que a Dios le gustan las mentiras y que cura milagrosamente "a cada hora, y en cada cosa que a los hombres se les antoje" (87). Si los ensalmos sanan milagrosamente, es el diablo quien secretamente produce tales sanaciones (87).

Para Pedro Ciruelo los ensalmos son "un poco de ayre que el hombre echa de su boca" que, incapaces de curar enfermedades como la cólera o la flema, se reducen a ser un sonido de la voz humana que se pierde en la atmósfera (86).

## Los ensalmos novohispanos

Los habitantes de la Nueva España tenían dos posibilidades para resolver sus problemas de salud: acudir a la medicina oficial, o bien, a la tradicional. La oficial estaba respaldada por el Real Tribunal de Protomedicato, institución encargada de examinar y supervisar a cirujanos, boticarios, barberos, flebotomianos, dentistas, algebistas, hernistas y parteras.[3] Desafortunadamente, estos

[3] Estos facultativos tenían funciones muy específicas. El médico únicamente curaba enfermedades internas. Entre los cirujanos había dos categorías: el latino, especialista en cirugía y en remedios para curar enfermedades externas e internas, y el romancista, que atendía enfermedades quirúrgicas, partos difíciles, hernias, huesos y cataratas. Las

oficiales de la salud eran pocos para atender a la población novohispana esparcida en un amplio territorio.[4]

A la situación debemos sumar un hecho indiscutible: la mayoría de la gente no podía pagar los servicios de los médicos autorizados, por lo que la medicina tradicional constituyó el único medio para resolver sus enfermedades. En este sentido, los curanderos desempeñaron un papel vital en la sociedad novohispana y, según reconoce fray Juan de Torquemada, refiriéndose a los curanderos indios, "sanaban con más brevedad a los necesitados que nuestros médicos y cirujanos, porque no sabían alargar la cura por más ni menos paga" (cit. por Quezada, 1989: 29).

Los curanderos por lo regular pertenecían a la misma comunidad que la del enfermo y compartían la misma cosmovisión. Es evidente que tal identificación y cercanía debió de predisponer a los enfermos, pues, como sucede aun hoy, la terapéutica que aplicaban los curanderos no se dirigía exclusivamente a las dolencias físicas, sino también a las que tenían ver con el espíritu y las emociones.

Los ensalmos que existen en los archivos de la Inquisición novohispana evidencian que, pese a las prohibiciones, estos textos se emplearon para curar enfermedades. Su origen más cercano se sitúa en España, donde se había gestado una tradición terapéutica de curar enfermos con estas fórmulas mágicas. Según Sebastián de Covarrubias, deben su nombre a que casi siempre contenían versos del salterio; característica de la que carecen los ensalmos novohispanos y los españoles, por lo que podemos suponer que se fue perdiendo con el tiempo.

---

parteras se limitaban a resolver partos sin complicaciones. Si bien las normas para ejercer la medicina oficial eran severas y su incumplimiento merecía un castigo, en la vida diaria se rompían con frecuencia. El Protomedicato intentó, sin muchos resultados, controlar el ejercicio de la medicina inspeccionado boticas y consultorios, y sancionando a quienes lucraban con los enfermos (Quezada, 1989: 15-24).

[4] Por ejemplo, en 1791 la ciudad de Querétaro tenía únicamente dos médicos examinados para atener a una población de 50 mil habitantes (Quezada, 1989: 28).

En cuanto a los ensalmadores, Covarrubias los identifica como los especialistas que utilizaban este tipo de textos, ya fuera que únicamente los recitaran, ya aplicando al mismo tiempo medicamentos. Tenían además la costumbre de emplear unas vendas que bendecían y, formando una cruz con ellas, las colocaban "sobre la parte llagada o herida" de los enfermos. Esta terapéutica era tan conocida que "ensalmar a uno, a veces sinifica descalabrarle", pues para curarlo había la necesidad de atarle "alguna venda a la cabeça, de las quales suelen usar los ensalmadores" (Covarrubias, 1984: 522).

Desafortunadamente, en los documentos inquisitoriales hay muy poca información sobre quiénes y cómo se curaba con los ensalmos. Pocos datos proporcionan los comisarios inquisitoriales en sus cartas y algunos ensalmos no están integrados a ningún expediente, lo cual da la idea de que fueron recogidos o entregados a la Inquisición sin mayores averiguaciones.

Entre los pocos datos que poseemos, sabemos que fueron enviados a la capital de lugares muy diversos: San Juan de Ulúa (Veracruz), Puebla, Celaya, Antequera (Oaxaca), Campeche, Tlapanaloya, Cuautitlán,[5] Tepoztlán, Tancítaro, Córdoba, Querétaro, Parral (Chihuahua) y San Luis Potosí; también de la misma capital y de Guatemala, que era parte del Virreinato.

Llama la atención que se encuentren en hojas sueltas y escritos con buena letra. Tal vez sean las transcripciones de ensalmos recitados por personas que los usaron o por quienes los habían escuchado recitar a otras personas. Tales transcripciones pudieron ser ordenadas por los comisarios inquisitoriales o quizá fueron realizadas por personas que, creyendo en la efectividad de esas fórmulas mágicas, estaban interesadas en darlas a conocer.

Es factible que, copiados una y otra vez, pasaran de mano en mano hasta que algún perspicaz comisario los confiscara o que hubiera una denuncia contra las personas que los empleaban. A

[5] Es probable que Tlapanaloya y Cuautitlán sean son dos comunidades del Estado de México, que actualmente tienen estos nombres.

veces fueron entregados a los funcionarios de la Inquisición, como lo hizo Juana Bautista de Ochoa, una española peninsular, que en 1617 dio al comisario de Campeche el *Ensalmo para curar todo dolor y enfermedad*.[6] Sabemos que ella misma lo escribió, pues su firma coincide con la caligrafía del ensalmo. Hábilmente, señaló que nunca la había usado a pesar de que lo conocía (AGN, Inquisición, 1617, vol. 316, fol. 320v.). La autodenuncia de Juana bien pudo surgir de la lectura de algún edicto de fe, pues en estos comunicados el Tribunal recordaba a los feligreses las transgresiones de orden religioso que perseguía y que los buenos cristianos debían denunciar, so pena de sufrir graves castigos, como la excomunión.[7]

Por ser una literatura censurada, debemos suponer que la transmisión de los ensalmos sucedió en secreto, entre personas conocidas. Tal es el caso de Juana Gómez, quien contó a los inquisidores que el amante de una amiga suya le había enseñado "unas palabras" para curar un padecimiento que tenía de la vista, explicándole que, al momento de recitarlas, debía hacer la señal de la cruz sobre sus ojos. No es lo más común y lejos está de ser conveniente, pero Ana reconoció abiertamente haberse curado gracias a las admirables palabras que había aprendido (AGN, Inquisición, 1614, México, vol. 302, exp. 11 "A", fol. 193v).

De acuerdo con Josep Martí I. Pérez, quien ha hecho un estudio sobre ensalmos europeos del siglo XX, este tipo de textos terapéuticos son revelados "en circunstancias muy especiales y siguiendo siempre una estricta normativa fijada por la tradición"; las reglas básicas de transmisión son cruciales, pues si se infringen se corre el riesgo de que los textos pierdan sus propiedades maravillosas (Pérez, 1989: 162). A menudo los ensalmos "sólo son enseñados ante la muerte inminente de su poseedor",

---

[6] Se puede consultar en Campos Moreno, 1999: 90-92.

[7] Teóricamente, se leían cada tres años, en Cuaresma, en poblaciones de más de 300 vecinos; "los inquisidores procedían a este trámite en la capital y sus alrededores mientras los comisarios debían llevarlo a cabo en las regiones que se encontraban a su cargo" (Alberro, 1988: 75).

quien los deja como herencia a una persona de su confianza. Otras veces, se dan a conocer ciertos días considerados sagrados, como el Viernes Santo o la Navidad (162).

No tenemos información sobre la forma en que se heredaron los ensalmos novohispanos, pero me inclino a pensar que al menos la transmisión de estos textos debió de suceder en fechas como la noche de san Juan o el Viernes Santo, considerados días mágicos por excelencia y, en consecuencia, idóneos para hacer curaciones y transmitir fórmulas maravillosas, como los ensalmos, mediante un ritual breve.

Si bien sabemos que los ensalmos novohispanos se difundieron por escrito, también lo hicieron oralmente; lo evidencian las variantes que presentan, así como las múltiples repeticiones que los componen, rasgos que particularizan a toda literatura oral.

Asimismo, debe tomarse en cuenta que debieron de recitarse en voz alta, en las ceremonias terapéuticas a las cuales sirvieron. Se entiende que la recitación ponía en marcha las propiedades mágicas del ensalmo. Para el pensamiento mágico, las palabras son las herramientas maravillosas que producirán los fines deseados. El ensalmador debe entonces pronunciarlas y el paciente escucharlas, pues de ellas dependen su sanación. Por estas razones es imposible pensar que las curaciones a través de ensalmos hubieran sucedido en silencio. En un ensalmo guatemalteco se instruye que éste debía recitarse "con la bocaençima de la erida", como si hubiera la necesidad de introducir las palabras en el cuerpo del enfermo para curarlo.

Hemos dicho que los ensalmadores fueron los especialistas en usar este tipo de textos. Todo parece indicar que en la Nueva España también los emplearon personas que no ejercían el oficio de curar. En los casos que se reportaron observamos tanto hombres como mujeres de distintos grupos raciales y sociales, y entre los varones hubo dos frailes, dos soldados, un justicia mayor,[8] un

[8] Un justicia mayor era el "oficial de la Administración de justicia real que colabora con ella de hecho, sin jurisdicción (*fazer justicia de fecho*) estando en la cúspide jerárquica de las justicias a nivel local y territorial" (*Diccionario del español jurídico*).

sastre, un barbero y un cirujano. Los datos son escasos, pero se observa la heterogénea composición social de las personas implicadas en el uso de los ensalmos.

Aunque los naturales no podían ser procesados por la Inquisición,[9] tenemos la denuncia de un indígena que curaba con ensalmos. Así lo reportó el franciscano Diego Muñoz, un comisario inquisitorial que con obsesión se empeñó en perseguir las creencias que se apartaban de la ortodoxia católica en el Bajío y Michoacán[10] (AGN, Inquisición, México, 1619, vol. 322, exp. 80, fs. 459 a 467).

Aunque brevemente, algunas anotaciones de los funcionarios inquisitoriales nos permiten conocer detalles de las personas que tuvieron los ensalmos. Sabemos, por ejemplo, de la existencia de Inés de Baena Cobillo, vecina de la Ciudad de México, que vivía en las casas de Mondragón, en el barrio de Santa Catalina. Por cuenta propia, decidió llevar a los inquisidores "un papel" con un ensalmo, un jueves del 28 de febrero de 1619, por la mañana. Todo parece indicar que los inquisidores no actuaron contra ella y se limitaron a archivar el ensalmo que les había entregado (AGN, Inquisición, México, 1619, vol. 322, s/exp., 58r, 59r.).

Aún más interesante es el caso de Miguel Pérez, sastre de profesión, quien entregó, en hojas de distintos tamaños y caligrafías, varios textos mágicos, entre ellos una versión del *Ensalmo para curar heridas.* El sastre explicó que un soldado desconocido y un vecino de oficio tejedor, llamado Diego Falcón, se los habían dado.[11] Este caso evidencia la complicidad que existía para que

---

[9] El 30 de diciembre de 1571 se decreta que el Tribunal de la Inquisición no podía enjuiciar a los naturales, sólo los obispos tenían la autoridad para hacerlo.

[10] El fraile fue el primer provincial criollo que tuvo la orden franciscana. Fue autor la *Descripción de la Provincia de San Pedro y San Pablo, y de la milicia, habitación, costumbres y manera de vivir de los indios infieles chichimecas, en cuya conversión han entendido y entienden religiosos de nuestra orden*. Como comisario de la Inquisición actuó febrilmente entre 1615 y 1620, a pesar de que era un hombre anciano.

[11] Los textos se encuentran en AGN, Inquisición, México, 1619, vol. 322, s/exp., 364r, 366rv. y 371r. El ensalmo se reproduce en Campos Moreno, 1999: 83.

los textos mágicos y, por ende, prohibidos, se difundieran pasando de mano en mano, a través de hojas sueltas manuscritas.

## Contenido y recursos formales de los ensalmos

El personaje principal en casi todos los ensalmos que he recogido es Jesús, al que se nombra insistentemente. Pero no se trata aquí de una figura bíblica que se particulariza por sus curaciones milagrosas; es una fuerza mágica poderosa que, con tan sólo enunciarlo, se garantiza la sanación de los enfermos.

En el *Ensalmo para curar heridas,* del cual he encontrado varias versiones, se describen el nacimiento y la muerte de Jesús; siempre se enfatiza que fue concebido virginalmente por María y que vino al mundo para salvar al género humano. Estos misterios y verdades sagradas para la Iglesia católica normalmente se confirman con las frases siguientes: "Y ansí confieso ser berdad" o "Así como esto es verdad", fórmulas que, siguiendo el procedimiento de la magia simpatética (lo semejante produce lo semejante), dan pie a realizar la petición: que la herida sea curada. A continuación, aparece una lista, a veces muy larga, de enfermedades o males que deberán evitarse para que la herida sane. Es una característica típica de los ensalmos precisar la manera en que se producirá la sanación, como puede verse en este ejemplo:

> [La] santísima noche de Nabidad
> pario la serenísima Reyna de los ángeles
> al buen Jesús de Nasareno,
> para el remedio a todo el jénero umano;
> lo qual creo y confieso ser berdad.
>
> Y ançí como es berdad
> y en birtud de tan alto misterio,
> ssuplico y ru[e]go, señor mío Jesuc[r]isto,

por güestro[12] santísimo nasimiento
y por güesa santísima pasión
y por buestra santísima resurisión,
que con estos paños y bino
[que] se pusiere[n] [en] esta [h]erida,
sea serada y sana
sin dolor, [h]y[n]chasón[13], materia[14], cáncer[15] u pasmo[16]
u otra cosa que le pueda benir
por agua o por biento,
por otro qualquier elemento,
ansí como no creó a beneno [*sic*]
la lansada que dio Lonjinos a Jesusçristo.[17]

Jesús,
si esta erida tubiere güeso roto, yer[r]o,
astilla o plomo dentro,
todo salga fuera y sane la erida,[18]

---

[12] *güestro*: vuestro.

[13] Dice *ychasón*.

[14] *materia:* "En términos de Cirugía significa la sangre corrompida, cocida y encrassada, vuelta de color blanco, que regularmente se halla en las heridas, llagas o apostemas" (*Autoridades*).

[15] *cáncer*: "Tumor malligno duro, y de color casi amarillo o negro, que hinche las venas que tiene cerca de sí: el qual se forma en las partes más laxas y delicadas. Cáusase de la cólera negra, y detenida en la parte donde sale. Tomó el nombre de que aquellas venillas, que están junto a el bulto, hinchándose parece a los pies del Camgrejo" (*Autoridades*).

[16] *pasmo:* "Efecto de enfreamiento que se manifiesta por romadizo, dolor de huesos y otras molestias " (*DLE*).

[17] Según *La leyenda dorada*, a Longinos le cayó sangre de Cristo en los ojos al atravesar con su lanza el costado de Jesús, curándose de una enfermedad que de la vista padecía. Después se hizo cristiano, fue perseguido por esta causa y degollado (Vorágine, 1994: 198 y 199).

[18] El concepto de enfermedad causado por la introducción de un objeto extraño al cuerpo es muy antiguo y ha sido una creencia muy extendida que "abarca toda América y Europa y se encuentra también en Siberia, en Asia, en Australia y en algunos sitios de África" (Pérez Tamayo, 1988: 44). Tal objeto puede ser una piedra pequeña, un fragmento de cuero, hueso, vidrio o madera, o bien algún animal pequeño, como una mosca, hormiga o lagartija. La curación consiste en succionar la parte enferma para

> como sanó sin dolor
> la lansada que di[o] Lonjinos a mi Dios y mi Señor.
> (Campos, 1999: 78-79)

La mayoría de los ensalmos concluyen nombrando a Jesús: "Loado sea el nombre de Jesús", "Amén, Jesús", "En el nombre de Jesús", "Jesús, Jesús, Jesús", etc. Un caso ilustrativo lo constituye el ensalmo *Debajo de esta mano mía*. Después de que el invocante ruega que la herida sea curada por la gracia de la Santa Trinidad, se repiten tres veces las siguientes fórmulas: *Amén, Jesús* y *consumatum est*. La expresión en latín reproduce las palabras que supuestamente dijo Jesús antes morir. Se entiende que, cuando el ensalmador termina de enunciarla, la curación se ha producido:

> Bendígote con Dios Padre i Hijo y Espíritu Santo,
> tres personas distintas y un solo Dios berdadero,
> el cual te sane por su ynfinita bondad y misericordia.
> Amén, Jesús. Amén, Jesús. Amén, Jesús.
> *Consumatun es[t], consumatun es[t], consumatun es[t].*
> (Campos, 1999: 88-90)

La repetición es un rasgo común en la literatura oral. En los ensalmos y géneros afines, juega un papel importantísimo, pues no sólo es una manera de subrayar ciertas ideas, también cumple una función ritual. En una curación, el martilleo de sonidos provocado por la insistente pronunciación de ciertas palabras necesariamente produce un efecto emotivo en el enfermo, relajante o excitante, que ayudarán en su recuperación. Ejemplo

---

extraer el objeto, causante del padecimiento. Noemí Quezada, en su libro *Enfermedad y maleficio*, presenta algunos casos de curanderos coloniales que curaron con esta técnica y que fueron denunciados ante el Santo Oficio. Con frecuencia estos curanderos llevaban escondidos entre sus ropas diferentes objetos, que hábilmente colocaban en su boca y que presentaban al enfermo como prueba de que el mal había sido extirpado. En nuestros días, curanderos indígenas, como los totonacos y mixes, continúan empleando este tratamiento para curar enfermedades.

ilustrativo al respecto es el siguiente fragmento en el que se presentan la anáfora (repetición al inicio de verso),[19] el paralelismo (correspondencia de dos o más elementos equidistantes o simétricos)[20] y la repetición de rimas tanto a final de verso como dentro del verso:[21]

> Y no le caiga cáncer
> **ni** sanjre corrompida,
> **ni** sea aujent*ada*
> **ni** dañ*ada, ni* çerr*ada,*
> **ni** afistol*ada, ni aponçoñada*,
> **ni** saçena*da* de frío ni de agua [ni] de b*iento*
> **ni** de otro ningún llamam*iento*;
>
> así como no enpudreci*ó* ni enbenen*ó*,
> **ni** fue açident*ada*,
> **ni** dañ*ada, ni* cançer*ada*,
> **ni** afistol*ada, ni* enpoçoñ*ada*,
> **ni** açeten*ada* de frío *ni* de agua *ni* de b*iento*,
> **ni** de otro llamam*iento*,
> la lançada que dio Longinos a mi señor Jesucristo
> el biernes de su santísima pasión,
> en el árbol santo de la Beracruz ….
> (Campos, 1999: 80)

Los números impares suelen asociarse a los ritos mágicos. "Es probable que debido a que el cuerpo humano los órganos son generalmente pares, lo impar pareció dotado de naturaleza anormal y, por tanto, divina" (Blázquez, 1989: 56). En los ensalmos encontramos varias asociaciones con el número tres. Ilustrativo al respecto es el siguiente fragmento en el que se mencionan

---

[19] La anáfora está representada por la repetición de la conjunción *ni*, marcada con negritas.

[20] Los paralelismos son los versos marcados en subrayado. Se trata de paralelismos sintácticos, formados por la conjunción *ni* y el participio terminado en *ada*.

[21] Aquí marcadas con cursivas.

las tres personas que integran la Trinidad, se repite el nombre de Jesús tres veces y se nombran tres santas que tuvieron partos milagrosos: Ana, la Virgen e Isabel, las cuales, respectivamente, engendraron a la Virgen, Jesús y san Juan:

> Gloria sea al padre.
> Gloria sea al Hijo.
> Gloria sea al Espíritu Santo
> por siempre sin fin. Amén.
>
> Jesús y Jesús y Jesús.
>
> Santa Ana parió a la Birjen
> La Birjen parió a Jesús,
> santa Ysabel a san Juan.
> (Campos, 1999: 89)

Todos los ensalmos para curar heridas inician nombrando a la Trinidad, momento en el cual el ensalmador bendecía al paciente o la parte enferma de él (Quezada, 1989: 104), rito con el cual se justifica y santifica la curación. Además de las vendas o paños, algunos ensalmadores utilizaban vino (muy posiblemente para limpiar las heridas) y aceite, los cuales, igualmente, bendecían, como lo muestran los siguientes versos:

> En el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo,
> te santiguo açeite y vinos y paños,
> Con Dios Padre, con Dios Hijo, con Dios Espíritu Santo,
> tres personas y un solo Dios todopoderoso.
> (Campos, 1999: 85)

## Últimas consideraciones

Como hemos señalado, no existe ningún proceso contra las personas que emplearon los ensalmos. Esto nos lleva a suponer que la Inquisición no consideró particularmente nocivo su uso, y,

puesto que era una literatura "supersticiosa", su labor se limitó a recogerlos para controlar que se siguieran difundiendo. A diferencia de la magia practicada en conjunto y en la cual sus integrantes se empeñan en "contagiar" a los demás con sus creencias, los ensalmadores y personas que conocieron estos textos los utilizaron en solitario y, aparentemente, no se empeñaron en comunicarlos a los demás.[22] Falta, al respecto, ahondar más en el tema escudriñando el archivo inquisitorial.

Las palabras para encantar, extirpar y nulificar las enfermedades han estado presentes en la historia de la humanidad. En España, los archivos inquisitoriales registraron interesantes casos sobre las virtudes taumatúrgicas de las palabras. Por ejemplo, entre los moriscos fueron muy populares unos amuletos llamados *herces* (del árabe *hirz,* que significa amuleto, guarda, protección). Estos eran unos papeles que, doblados y envueltos en bolsitas de tela, tenían escritas frases del Corán, con frecuencia las suras 112, 113 y 114, y, asociados a diversas expresiones religiosas, los versículos IX, 128-129, y LIX, 21-24 (Cardaillac-Hermosilla, 1996: 59). Las bolsitas, siempre de color rojo, se llevaban al cuello o cosidas en la ropa y, algunas veces, para acrecentar su potencia, tenían ciertas plantas, pedacitos de hierro, etc. Los herces servían para proteger la salud de quien los llevara consigo y evitar heridas (Blázquez, 1989: 123).

Un caso notable lo constituye Cristobalito de Azcoita, un niño prodigioso que curaba santificando a los enfermos. En 1644 fue llevado al palacio para curar al príncipe Baltasar Carlos, sin ningún provecho, por cierto, porque murió poco después. Cuando Isabel de Borbón cayó enferma, también fueron solicitados sus servicios. Sobre el vientre de la reina colocó sus manos mientras recitó las siguientes palabras, que es el inicio de un ensalmo, según hemos visto: "En el nombre de la Santísima Trinidad, / Padre, Hijo y Espíritu Santo, / que son tres personas y un solo Dios

[22] La Inquisición actuó con rigor cuando la herejía cometida se percibía como un daño, un contagio, una enfermedad que se teme y la cual se debe erradicar (véase Alberro, 1988: 172-177).

verdadero, /te santiguo en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo, / amén Jesús. Dios te salve y la virgen María de los Remedios" (Blázquez, 1989: 141).

La línea que separa lo sagrado de lo profano, lo mágico de lo religioso no siempre es fácil de distinguir. La sociedad novohispana heredó una serie de creencias en las que lo sobrenatural no sólo es factible sino hasta recomendable. Un caso asombroso se presentó en la ciudad de Puebla, cuando médicos oficiales pidieron a la Inquisición permiso para utilizar el cráneo de un hombre ahorcado para curar la epilepsia. Por extraño que parezca, los inquisidores aprobaron el maravilloso remedio después de consultar a Juan José de Brizuela, protomédico decano de la Nueva España, catedrático de la Facultad de Medicina, presidente del Protomedicato y médico del virrey-duque de Albuquerque. En su dictamen argumentó que los órganos del cuerpo humano tenían "maravillosas virtudes para curar muchas enfermedades" (Aguirre, 1992: 39).[23] El ilustre galeno aseguraba que la saliva aliviaba las picaduras de animales ponzoñosos; la lengua, las nubes de los ojos y las úlceras, tal como lo habían practicado muchos santos; la leche materna, la ictericia y las inflamaciones corporales; el ombligo de los niños, los cólicos, etcétera.

En esta farmacopea maravillosa el médico incluye la voz humana: si es blanda aplaca la ira, si es altiva mata, la artificiosa y dulce cura la melancolía de la misma manera como la música de David templó a Saúl cuando un mal espíritu lo atormentaba (Aguirre, 1992: 39). A su juicio, las palabras tienen virtudes curativas por sí mismas, por el sonido que las compone, contraviniendo, claro está, lo que siglos antes había dicho el teólogo español Pedro Ciruelo, quien calificaba los ensalmos mágicos como puro aire que se exhala de la boca.

---

[23] El dictamen del médico se encuentra en el volumen 724, expediente 1, fols.1-13.

## Bibliografía


AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, 1992. *Medicina y magia. El proceso de aculturación en la Estructura colonial*. México, Universidad Veracruzana / INI / Gobierno del Estado de Veracruz: FCE.

ALBERRO, Solange, 1988. *Inquisición y sociedad en México. 1571-1700*. México: FCE.

*Apuntes que mandó copiar Joseph de Chasola, el inquisidor de Mallorca, Murcia y Aragón*… 1739, AGN, Col. Riva Palacio, tomo 7.

BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan, 1989. *Eros y Tánatos. Brujería, hechicería y superstición en España*. Pról. Julio Caro Baroja, Toledo: Arcano.

_____ 1984. *La hechicería en la región murciana (procesos de la Inquisición de Murcia, 1568-1819).* Murcia: Imprenta L. Prats.

CAMPOS MORENO, Araceli, 1999. *Oraciones, ensalmos y conjuros del archivo inquisitorial de la Nueva España*, México: El Colegio de México.

CARDAILLAC-HERMOSILLA, Yvette, 1996. *La magie en Espagne: morisques et vieux chretiens aux XVIe et XVIIe siècles*, prefacio de Abdeljelil Temimí, Zaghouan, Túnez: Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l'Information.

*Carta de fray Diego Muñoz acerca de un indio que cura con ensalmos.* AGN, Inquisición, 1619, vol. 322, exp. 80, fols. 459 a 467.

CIRUELO, Pedro, 1986. *Tratado de las supersticiones*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.

*Compendio con instrucciones para los inquisidores*, AGN, Col. Riva Palacio, vol. IV.

COVARRUBIAS, Sebastián de, 1984. *Tesoro de la lengua castellana o española,* Madrid: Turner.

*Diccionario de Autoridades*, 1726-1739. Real Academia Española. http://web.frl.es/DA.html

*Diccionario del Español Jurídico,* 2020. Real Academia Española. https://dej.rae.es/

(DLE): Real Academia Española, 2019. *Diccionario de la Lengua Española*, https://dle.rae.es/

[*Ensalmo para curar todo dolor y enfermedad*]. AGN, Inquisición, 1617, vol. 316, fol. 320v.

[*Ensalmo para curar ojos*]. AGN, Inquisición, México, 1614, vol. 302, exp. 11 "A", fol. 193v.

[*Ensalmo para curar heridas, dolor y enfermedades*]. AGN, Inquisición, México, 1619, vol. 322, s/exp., 58r, 59r.).

[Colección de ensalmos que dio Miguel Pérez]. AGN, Inquisición, 1619, México, 1619, vol. 322, s/exp., 364r, 366v. y 371r.

LARA CISNEROS, Gerardo, 2015. *¿Ignorancia invencible? Superstición e idolatría ante el provisorato de indios y chinos del arzobispado de México en el siglo XVIII*. México: UNAM.

*Los médicos de Puebla sobre una proposición para usar en la medicina del remedio del cráneo humano*. AGN, Inquisición, Puebla, 1702, vol. 724, exp. 1, fols. 1-13.

MIRANDA OJEDA, Pedro, 2007. "Las comisarías del Santo Oficio. Funciones y funcionarios en la estructura inquisitorial de Yucatán, 1571-1820" en *Desacatos*, 25: 163-190. http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n25/n25a8.pdf

PÉREZ, Josep Marti I., 1989. "El ensalmo terapéutico y su tipología", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLIV: 161-186. http://digital.csic.es/bitstream/10261/38112/1/JMarti-1989-El%20ensalmo%20terapeutico…..pdf

PÉREZ TAMAYO, Ruy, 1988. *El concepto de enfermedad. Su evolución a través de la historia*, vol. I. México: UNAM /Conacyt / FCE.

QUEZADA, Noemí, 1989. *Enfermedad y maleficio.* México: UNAM.

VORÁGINE, Santiago de la, 1994. *La leyenda dorada*, vol. I. Trad. José Manuel Macías, Madrid: Alianza Editorial.

# Los disfraces del Diablo, diferentes visiones en impresos populares

Claudia Carranza Vera
El Colegio de San Luis

Desde sus inicios, la imprenta popular se nutrió de géneros que eran del gusto del público y de temas que resultaran llamativos para sus lectores. Los también llamados pliegos de cordel, romances de ciego, hojas sueltas, tuvieron una amplia difusión desde el siglo XVI, se mantuvieron hasta mediados del XX en España y también proliferaron en otros países como México, Argentina y Brasil. Estos folios, de bajo costo editorial y, por lo mismo, de fácil acceso para la población, que los consumía como un medio de entretenimiento, contenían obras de todo tipo, una gran parte de ellos verdaderos tesoros para los estudios literarios, culturales, históricos. Para la literatura tradicional, en particular, estos pliegos han sido un inagotable recurso para el conocimiento de la lírica popular, la tradición oral e incluso para la recuperación de relatos que provenían de la oralidad o de tradiciones de leyendas y cuentos que se transmitían en diferentes formatos, tal sería el caso con los pliegos que citaré a continuación.

Es un hecho que el formato dio lugar a millares de historias con argumentos extraordinarios, maravillosos y sobrenaturales, y que uno de sus principales protagonistas fue el Diablo y su corte infernal. En este artículo me gustaría resaltar solamente algunos ejemplos provenientes de pliegos de los siglos XIX al XX, provenientes de España en su mayoría y un caso de México. Los documentos tienen en común la aparición del tópico del disfraz en historias sobre demonios disfrazados y hombres disfrazados de diablos. Me interesa destacar, en cada una de estas historias, la estética del desenmascaramiento, así como su empleo en los

impresos populares para generar una reacción en el lector o escucha de estos textos.

## Máscaras de Diablo

El disfraz y la máscara son objetos con una enorme "potencia mágica" a decir de Chevalier y Gheerbrant, en tanto se convierten en espacios protectores frente a los brujos y los monstruos. Son, asimismo, "instrumentos de posesión" que pueden otorgar a quien los lleve cualidades de la entidad representada. Es frecuente que los hombres se vistan como seres sobrenaturales con la intención de engañar o evitar a la muerte, al mal o a otro humano. La máscara se emplea con funciones rituales o lúdicas que en el fondo intentan movilizar las "energías espirituales dispersas por el mundo", tanto de luz como de obscuridad. El poder, y también el peligro del disfraz, es el que puede llamar a presencias ajenas, generando una duplicidad en una sola persona que podría provocar la absorción de la parte de más débil; entonces la que fuera en un principio protectora "se convierte en amo" (Chevalier y Gheerbrant, 2009, s.v. 'máscara', 697). Por esta razón, son constantes las advertencias sobre el peligro de fundirse con la entidad que usa el disfraz, así como la enumeración de ritos de protección para evitar la posesión de la entidad que se encarna al ponerse la máscara. Esto me lo confirmaba una estudiante de Michoacán cuando me relataba que en Zenzénguaro se advertía constantemente sobre las máscaras de Diablo que se usan en las fiestas. Quien se disfrace de este personaje "no debe andar solo porque se le aparece el verdadero y que tiene que salir tres años, porque si no, se apodera el Diablo de ellos". Esta forma de prevención parece inevitable, porque cada fiesta de Diablos es una manera de evocar y también de exorcizar al maligno.

El disfraz de Diablo es, como ya se apuntaba, un tópico constante en la literatura tradicional. En los cuentos se convierte en una herramienta eficaz para que los héroes alcancen sus metas, ingresen a espacios prohibidos, pasen inadvertidos y descubran

verdades ocultas. Los episodios en los que se involucra el disfraz mueven a risa, al suspenso e incluso al horror. Un ejemplo del tópico en los relatos jocosos se encuentra en las diferentes versiones del cuento de "El compadre rico y el compadre pobre". Un hombre que se ve obligado a pasar la noche en el campo se encuentra con unos bandidos que le permiten descansar cerca de su fogata. Antes de dormir, el protagonista se pone una chaqueta y una máscara adquiridas en el mercado. A la mitad de la noche:

> Dispierta uno de los ladrones y como él ya se puso la máscara y se puso la chaqueta lo ven con la máscara prieta y con cuernos y, pintado de rojo.
>
> Entonces uno de los ladrones despierta a uno de los demás y al mismo tiempo despiertan todos y dicen: —Ay, ¡el Diablo!
>
> Y empiezan todos a correr. Corren todos y dejan todo allí. Y enseguida ese va detrás de ellos, que dizque diciendo también ¿dónde está el Diablo? Y entre más los ladrones van corriendo, él también sigue detrás de ellos siguiéndolos. Una vez que ya no puede alcanzarlos, que llega allá todo lastimado y, pos con los guaraches, porque ya los guaraches ya, se le habían rompido las correas. Entonces se queda allí pensando.
>
> Dice: —Pos, pos ahora que me acuerdo —dice— que soy el Diablo.
>
> Dice: —Estos se asustaron conmigo.[1]

El engaño producido no es intencionado, pero termina beneficiando al protagonista de la historia que se queda con lo que los ladrones han dejado tras en su huida. El cuento tiene una larga tradición que comentaremos en otro trabajo.

Otro ejemplo de los cuentos jocosos en los que se involucra al disfraz se encuentra en el siguiente relato, en el que el disfraz sirve como medio para escapar al compromiso establecido en un pacto con el demonio. En este caso, la esposa del pactante plantea

---

[1] Contado por don Emeterio Medina, de Chupaderos, Rioverde, San Luis Potosí, al grupo de la Maestría en Literatura Hispanoamericana de El Colegio de San Luis en trabajo de campo realizado en noviembre de 2018.

un reto al Diablo, quien es un conocido amante de los juegos, y a partir del ingenio consigue la salvación de su marido:

—Bueno, tú que eres tan diablo, ¿de veras eres el demonio?

—Sí, yo soy el Diablo.

—Entonces, para que me puedas llevar, me tienes que adivinar qué clase de animal es el que tengo. Yo te enseño.

—Pues sí, acepto.

—Tal día vendrás.

—Yo conozco toda clase de animal, ¿cómo no voy a reconocer a ese?

Pasó el tiempo convenido y el animal ya estaba en la habitación. El hombre le dijo:

—Ve a ver qué animal es aquel, y me llevarás contigo enseguida.

Pues que entra el Diablo y dijo:

—Bueno, pues, ¿qué animal es este? No es león, ni tigre, ni elefante. ¿Qué animal será? Este tiene la boca así a lo largo, ¿pues qué es?

El Diablo anduvo alrededor del animal y no, no acertaba. Pues que era una señora quien andaba a gatas con el cabello largo hacia la espalda entre el trasero. Entonces el marido le ordenó a la esposa:

—¡Ya levántate!

Y le dijo al Diablo:

—Tú dijiste que eres el demonio y que todo lo conoces.

—¡No! ¡Dios, Dios, este es más Diablo que yo! Exclamó el Diablo.

—Que se fue y siempre no se lo llevó.

(Cárdenas Fernández, 2003: 371-372)

La literatura de cordel explotó de diferentes modos los relatos de hombres disfrazados de demonios, muchos de ellos, episodios cómicos y otros con una conclusión terrorífica. En el primero de los casos se encuentra un impreso que circuló bajó el título *El demonio de Alcira: chiste*.[2] Este pliego del siglo XIX reproduce un

[2] Los datos de los impresos que citaremos a lo largo del presente estudio se exponen en la sección de la Bibliografía, en el apartado de "Documentos". Aquí los citaremos, cuando sea necesario, empleando las primeras palabras del título. La mayoría de ellos

cuento de larga tradición y que se encuentra en diferentes versiones en las recolecciones de cuentos medievales con una enorme profusión en los cuentos tradicionales de los Siglos de Oro: una variante de la historia del engaño y la burla al amante.[3]

Este pliego cuenta la historia del aprieto en que se encuentra un matrimonio cuando, de manera impetuosa y en un arrebato de ira, el marido responde al alcalde con una blasfemia: "Yo, ¡un demonio prometo! Será la respuesta cuando el funcionario pregunta cuál será el compromiso de la familia para la fiesta de san Bernardo. Lejos de darse por aludido el alcalde da una instrucción a sus acompañantes: "Apunte, escribiente, / un demonio que el señor promete".

El dueño se da cuenta de su imprudencia cuando le recuerdan este compromiso, y pide apoyo a su mujer para salir del problema. La esposa da con la solución con una salida ingeniosa. Esto ocurre en la iglesia, cuando el sacristán trata de enamorarla.[4] Ella invita a su casa al pícaro advirtiendo al marido que llene un arca de plumas y entre a su señal en la casa. Una vez desnuda la víctima, el esposo ingresa y el sacristán se esconde en el arca asustado. La mujer entonces:

> Puso al fuego un gran perol de cola,
> y por una raja
> que tenía en la cubierta del arca
> la fue derramando,
> y el pobre sacristán clamando
> porque se quemaba.
>
> Por el arca, tantas vueltas daba,
> que se vio obligado
> a volverse por el otro lado:

---

pueden ser consultados en línea. En todos los casos, se mantienen las grafías originales y se moderniza la puntuación para mejorar la comprensión del documento.

[3] Acerca de la profusión de este motivo, véase Chevalier, 1999.

[4] Recordemos que el religioso es uno de los amantes por excelencia en la literatura popular. Al respecto, léase López Ridaura, 2007.

Mientras más rodaba,
más las plumas se agarraban.
Y por su torpeza,
fue emplumado de pies a cabeza.

El amo lleva el arca ante el alcalde asegurando que con ella pagaba la deuda del demonio prometido. Enseguida, se publicó un bando para invitar a los vecinos a ver este prodigio. Al abrir la caja en el medio de la plaza, salió el sacristán:

Y corriendo por aquella plaza
lo mismo que un galgo,
las gentes decían: allá va el Diablo.
[…]
Como era velludo
y él hacía emplumado desnudo
tan rara figura,
le silbaban que era una hermosura.

Y el Diablo aturdido
con los gritos y tantos silbidos,
salió de la plaza
y al galope se metió en su casa.
Y entre las vecinas
le pelaron como gallina.

La conclusión es, pues, cómica. Aunque al final se da una moraleja ejemplar, "sirva de escarmiento", no es este el fin del pliego que explota los motivos del engaño, el disfraz y el desenmascaramiento al sacristán, quien se convirtió en víctima involuntaria a partir del aprieto en el que se encontraba el matrimonio.[5]

Un caso didáctico se puede encontrar en un pliego de cordel de finales del siglo XVII. Se trata de la historia de un sacerdote que, estando disfrazado de Diablo por las fiestas de Carnestolendas, se

[5] Con respecto a estos motivos, así como al del disfraz y rebajamiento, véase Cándano (2000: 153-161).

niega a quitarse el disfraz ante el paso del Santo Sacramento, arguyendo que el Maligno no se humilla ante nadie. El castigo es terrible pues termina fusionándose con el personaje al que celosamente trataba de interpretar.

> Permitió la Omnipotencia
> divina que se quedara
> hecho diablo, de tal forma,
> que de verlo espanto daba,
> para que todos supieran
> que con Dios no sirven chanças.
> Y para mayor prodigio,
> la máscara que llevaba
> se le unió a su mismo cuerpo.
> Y la piel, como de cabra,
> enerizado su pelo
> y al consiguiente las hastas,
> no muy largas, retorcidas;
> la cola cerdosa y larga.
> En todo un proprio demonio,
> porque lo que le faltaba
> a la máscara, fue cierto,
> eran las uñas y barbas;
> promptamente le nacieron
> en todas las quatro garras.
> (*Nuevo y portentoso romance*…, vs. 135-144)

No ahondaremos mucho más en este pliego, baste decir que, en este caso, el personaje revela su calidad demoniaca a partir de su transformación. La descripción de la metamorfosis, basándose en elementos animales, cubre una de las características que se otorga al demonio: entidad que se reconoce por tener un aspecto híbrido, con elementos antropomórficos en el que se mezclan diferentes bestias. Adquiere así una apariencia monstruosa. Baste decir que este pliego expone los temores esenciales con respecto al peligro de las máscaras, como se mencionaba al inicio de este apartado.

## Máscaras de hombre

No solamente los humanos se disfrazan para engañar al Diablo. El Maligno es, a su vez, reconocido por los disfraces con los que, tanto él como otros demonios, se entremezclan fácil, y en ocasiones, gozosamente con otros seres humanos. Estos personajes son cercanos a nosotros y en muchos relatos llegan a ser, más que instigadores, cómplices, aliados e incluso esclavos de héroes o *tricksters*. En la literatura judeocristiana, el demonio suele emplear disfraces con el fin de lograr la perdición de los hombres, y por esta razón la literatura judeocristiana con frecuencia alertaba sobre la posibilidad de enfrentarse a la entidad sin saberlo.

En la literatura tradicional y culta —aunque en estos temas la última abrevaba de la primera—, multitudes de diablos se esparcen por el mundo con disfraces de santos, ángeles, frailes, monjes, monjas, así como de predicadores, curas, reyes; estos personajes recurren a la imagen de hermosísima doncella, y en ocasiones también de guapos caballeros con la intención de promover el deseo en los mortales. Este tipo de presencias puede dar lugar a situaciones cómicas como la que se produce en el siguiente relato que cuenta el criado Cosme a su amo en la obra calderoniana *La dama duende*:[6]

Cosme En forma de una doncella
aseada, rica y bella,
a un pastor se apareció;
y él, así como la vio,
se encendió en amores della.
Gozó a la Diabla, y después
con su forma horrible y fea
le dijo a voces: "¿No ves,
mísero de ti, cuál sea,
desde el copete a los pies,
la hermosura que has amado?

[6] Sobre este cuento, véase Cilveti, *El demonio…*, p. 37.

Desespera, pues has sido
agresor de tal pecado".
Y él, menos arrepentido
que antes de haberla gozado,
le dijo: Si pretendiste,
¡oh sombra, fingida y vana!
que desesperase un triste,
vente por acá mañana
en la forma que trujiste:
vérasme amante y cortés
no menos que antes después.

Este cuentecillo se corresponde con la creencia en los demonios íncubos y súcubos que tomaban la forma de hombre o de mujer para tener relaciones con los humanos.[7] También hace un guiño al lector del momento, que entendía que los pastores tenían una fama bastante cuestionada sobre sus gustos amorosos y posible zoofilia.

La mayor parte de estos relatos, sin embargo, tiene un fin admonitorio, diferentes recolecciones de *exempla* tienen casos como el que recoge el rey don Sancho, sobre un ermitaño que recibe a una muchacha en su casa; poco después le da entrada a su cama y la muchacha se transforma: "el diablo saltó ençima de vna viga en semejança de cabrón e començó a reyrse a grandes risadas e fazié escarnio del hermitanno. […] E el diablo le dezié: "Mesquino, para mientes cómmo te sope yo engañar e cómmo te fiz perder en vn ora los treynta annos que has pasados" [*Castigos,* pp. 177-78].[8]

---

[7] El motivo de la seducción de los demonios gozó de especial predilección en los siglos XVIII y XIX, y prueba de ello son algunas importantes novelas, como la del *Diablo enamorado*, de Cazzote, o *El Monje*, de Lewis, en las que se crearon personajes verdaderamente terroríficos y seductores a la vez.

[8] Sobre este episodio, la investigadora señala: "La "muger muy fermosa e muy ninna" era el mismísimo demonio… y el diablo era, precisamente, la niña. Esta es la concepción más negativa posible que se puede tener de la mujer, y es una imagen más o menos común en el Medievo" (Cándano, 2002).

En otro caso que considero interesante citar por la respuesta que se tiene ante el desenmascaramiento, el Diablo se aparece a san Martín con la pretendida identidad del mismísimo Jesucristo; cabe resaltar la complejidad del disfraz empleado por el Maligno:

> le apareció vna vegada el diablo en manera de rey, vestido de pannos de peso e con corona de oro en la cabeça e calças de oro e con alegre cara. E callando ambos grand pieça, dixo el diablo: Martín, conóceme que yo soy Ihesu Christo a quien tu honrras, e queriéndote bien guardar vine aquí. E marauillándose désto Sant Martín dixo el diablo otra vegada: Martín, ¿crees esto que te yo digo, que yo soy Ihesu Christo? E mostrándogelo el Spíritu Santo dixo Sant Martí: El mi Sennor Ihesu Christo non anda vestido de pannos de oro, nin de púrpura, nin dixo que vernía con corona de oro resplandesçiente. E yo non creo que veniese el mi Sennor Ihesu Christo sy non en aquella forma que tomó la muerte en la cruz. E oyéndolo el diablo desapareció e quedó grand fedor en aquella celda.

Por lo regular, este tipo de historias corresponde con el siguiente esquema, aunque no necesariamente en el mismo orden:

1) Encuentro. Un hombre o mujer se topa con un personaje que tiene ciertas cualidades o apariencia (mujer bonita, religioso de apariencia inocente, etc.), que por lo regular provocan el interés o curiosidad del primero.
2) Ingreso. Una motivación permite que los protagonistas se acerquen e incluso den entrada a las entidades, que hasta ese momento tienen una figura engañosa.
3) Desenmascaramiento. La entidad sobrenatural se revela ante la persona de acuerdo con los tópicos demoniacos; esto es: presenta características no humanas, casi siempre de animales salvajes; o bien, se transforma, intencionalmente o no, en una entidad híbrida; o muestra una conducta escandalosa, iracunda la mayor parte de las veces; o realiza una acción sobrenatural, como desaparecer para dejar un olor fétido en el sitio; esto lo deja al descubierto o permite reconocer su origen.

El desenmascaramiento provoca un giro en el desarrollo del relato. Si el hombre/mujer confronta y desenmascara al Maligno, se crea una situación de ventaja sobre el oponente que por lo regular será vencido; así ocurre cuando san Martín confronta al Maligno. En cambio, cuando es el Diablo quien se revela frente al pecador y lo enfrenta, el elemento sorpresa jugará en contra de la víctima.

Ahora bien, cuando el protagonista no responde con temor o sorpresa, su respuesta puede ser cínica y como ocurre con el pastor del cuento de Cosme, "se provoca el mecanismo del "tiro por la culata", pues "precisamente *en virtud de tal artificio*, las cosas resultan a la inversa, se tiene una situación cómica" para el diablo (Cándano, 2000: 196).

La respuesta de fortaleza, como es el caso de san Martín, provoca que la postura de quien enfrenta al Diablo sea heroica. Si, en cambio, la víctima responde con miedo al momento de la revelación, el personaje demoniaco obtiene el resultado previsto. El relato entonces puede calificarse de terrorífico. Tomando en cuenta que la imprenta popular solía atribuirse una función didáctica, es natural que este fuera el tipo de relatos que se difundieran con mayor frecuencia en los pliegos. Comentaremos dos modelos en los cuales se impulsa el mecanismo antes comentado.

## La seducción

Historias de seducción, como la que relatara Cosme a su amo, se asocian con el motivo del Diablo disfrazado y también con el que también fue frecuente en España de la dama tapada. En las historias reproducían muchas veces los encuentros de hombres trasnochadores con mujeres que por detrás se veían hermosas. El hombre las seguía solamente para descubrir que su cara era la de una calavera.

Estas historias se mantienen en las leyendas actuales de diferentes países. En México, por ejemplo, se encuentran dos personajes con estas características; La Llorona y la *Xtabay* descubren,

en sus encuentros con los hombres, una espantosa cara de calavera, de mula o de caballo (*cfr*. Granados, 2013: 133-142).

Con respecto al motivo que nos interesa, hoy en día en México se repiten leyendas en las que el demonio acude a los bailes para invitar a bailar a las muchachas (véase Ramírez González: 2014 y 2017). Tarde o temprano se descubre su identidad, ya sea por interés del oscuro personaje para darse a conocer a su víctima y en ese momento también castigarla, o llevarla al infierno o porque quienes bailan con él reconocen un elemento animal detrás de su disfraz.

No es de extrañar, tomando en cuenta lo que gustan estas historias, que se publicara un relato como el *¡¡Ejemplar acontecimiento!! Un espíritu maligno en figura de mujer bonita* en la casa editorial Vanegas Arroyo.

¡¡EJEMPLAR ACONTECIMIENTO.!!

Un Espíritu maligno en figura de mujer bonita

Miguel Gómez desde la edad de diez y siete años había adquirido el vicio de enamorar á cuanta muchacha se le proporcionaba, ya fuese bonita, regular ó fea. En la actualidad Miguel vivía en su país natal que era la ciudad de Chiapas; su oficio era sastre y había tenido ya aproximadamente unas sesenta novias, haciéndolas queridas á muchas de ellas.

Era muy buen artesano el mejor tal vez de los sastres en Chiapas y por esto, ganaba bastante dinero, el cual invertía en solo las mujeres. Los padres de Miguel hacía mucho tiempo que eran difuntos, y no tenía ni hermanos ni hermanas. Con esta libertad se le facilitaba más tener muchachas por mayor; era además, muy aficionado en el mencionado vicio de enamorar. Ni una sola ocasión le negaron la correspondencia amatoria; nunca le dijeron «no.» Algunas jóvenes lo querían por interés del dinero y otras por simpatía verdadera, el caso es que establecían con él relaciones á la mayor brevedad.

A Miguel le gustaba mucho pasear por las calles muy á deshoras de la noche, pero siempre solo y en busca de mujeres. Decía que sus amigos le estorbaban para sus conquistas, bien pues el acontecimiento terrible fué el siguiente:

En una de tantas noches que paseaba por los arrabales de la ciudad y ya como á las doce, mira repentinamente en la acera de enfrente á una jóven hermosísima vestida de raso terciopelo y cubierta la espalda con un chal negro de seda finísima; su talle era estrecho y toda ella era muy bien formada; su cara era bella, como ninguna había visto, chapeada, con ojos grandes y muy negros, sombreados de largas pestañas rizadas, las cuales tocaban sus delgadas cejas negras tambien la boca era chica y roja, la nariz irreprochable; en una palabra, no tenía defecto físico, agregando á esto su espesa y lustrosa cabellera peinada con esmero y adornada con un listón también rojo. Miguel quedó prendadísimo de aquella hermosura y además de su manera de andar ¡Nunca me he encontrado con una mujer tan seductora como esta! pensó, así consigo hacerla mia segun creo, seré el más dichoso del mundo» y se pasó rápido á

¡¡Ejemplar acontecimiento!! Folio 1.

La hoja suelta a la que nos referiremos fue publicada en 1910 en México. Cuenta en prosa lo que ocurrió a Miguel Gómez, de 17 años, originario del estado de Chiapas. El protagonista cumple uno de los requisitos de estas historias: "gustaba mucho pasear por las calles muy a deshoras de la noche, pero siempre solo". Este tipo de conductas adelantan el desenlace que ya se anunciaba desde el título del pliego. En primer lugar, el encuentro inesperado con un ser de determinadas cualidades:

> En una de tantas noches que paseaba por los arrabales de la ciudad y ya como a las doce, mira repentinamente a una joven hermosísima, vestida de rojo terciopelo y cubierta la espalda con un chal negro de seda finísima; su talle era estrecho y toda ella era muy bien formada; su cara era bella, como ninguna había visto, chapeada, con ojos grandes y muy negros, sombreados de largas pestañas rizadas, las cuales tocaban sus delgadas cejas negras, también su boca era chica y roja. La nariz irreprochable; en una palabra, no tenía defecto físico, agregando a esto su espesa y lustrosa caballera peinada con esmero y adornada con un listón también rojo.

La descripción de la mujer cobra un papel importante para la tensión narrativa, el color rojo de su atuendo podría verse como un indicio para el protagonista sobre la identidad de su interlocutora. Sin embargo, Miguel no hace caso al anuncio y, como ocurre en otras historias similares, no se arredra ante una situación que se aprecia como ominosa.

La literatura de cordel se reconoce por un estilo hiperbólico que, en estos casos, refuerza la tensión narrativa, tanto en el personaje como en el lector. Aquí, el desenmascaramiento es situacional. El personaje empieza a sentir temor al ser llevado a un sitio que él desconoce:

> Y anduvieron calles y calles y más calles, pero Miguel ni lo sentía. Se vieron por último en campo y ya próximamente al amanecer. La oscuridad era completa y el silencio era lo mismo; llegaron abrazados y besándose en la boca, a una especie de montaña; después, alumbrados por un cerillo que prendió él para fumar, divisó

> una caverna negra. —"Aquí es mi casa, dijo la muchacha, entremos". Miguel comenzó a sentir miedo y tembló.

Es también característico en estos pliegos, permitir la entrada de diálogos que por supuesto intensifican el drama del momento. Las descripciones se mantienen en una escena que resalta por sus colores:

> ¿Por qué te estremeces? Le preguntó ella ¿Tienes temor? —No, respondió él, lo que tengo es frío—Pues ahora verás qué bien te calentarás. Entra. Miguel resistióse, pero ella de un tirón lo introdujo en su caverna. ¡Qué espantosísimo cuadro se presentó a Miguel! ¡Qué calor jamás experimentado! Llamaradas verdes y rojas llenaban la caverna y un olor penetrante de azufre, grandes cantidades de diablos feroces e incandescentes iban y venían, dando horribles alaridos, hablando picardías y con desesperados golpes se azotaban en el suelo, que hecho lumbre hervía, oyéndose además ensordecedores truenos. Miguel, muerto de susto sólo pudo preguntar: ¿Pero qué es esto? —El infierno, contestaron un millón de voces a la vez.

La revelación inicia a través de la descripción del lugar, sin embargo, el momento que parece más terrible es cuando la hermosa muchacha que acompañaba a Miguel Gómez se desprende la máscara:

> La joven bonita, novia de Miguel se transformó en horroroso diablo. ¡Era Lucifer! El cual le dijo: "Tú has deshonrado a muchas jóvenes y has sido vicioso en mujeres, por lo cual me gustaste. Ya estás aquí eternamente". Y a remolque se lo llevaron un montón de condenados para darle tormentos.

La situación es abrupta, se mantiene silencio con respecto a la reacción del protagonista, quien ya había mostrado temor al entrar a la oscuridad de la cueva, espacio por otra parte, que se ubica en la tradición como entradas posibles al inframundo (Ramírez González, 2017). Su silencio, por tanto, parece más terrible pues pone

de manifiesto la sorpresa del personaje, y por tanto la inexistencia de una respuesta, lo que sin duda expone la total ausencia de esperanza. Es así como se produce un efecto terrorífico y por lo mismo, sin duda, aleccionador para el lector del pliego.

En este pliego es posible observar el mecanismo: la seducción, la trampa y el desenmascaramiento de la entidad, todos estos elementos dan al relato un matiz terrorífico, aleccionador para el lector.

## El Pacto

El último ejemplo que trataré es un impreso publicado en las primeras décadas del siglo XIX en España. La historia lleva por título *El que llevó al Diablo a cuestas*.

El protagonista de esta historia es un hombre mujeriego y jugador. Pierde, por tanto, todos sus bienes:

> Quedó, en fin, pobre y desnudo,
> sin alivio y sin amparo
> de nadie pues, en su vida,
> a nadie hizo agasajo.
> Salióse de la ciudad,
> maldiciendo y blasfemando,
> pidiendo favor y ayuda
> al Demonio, su abogado.

La historia, según podemos apreciar, gira en torno al pacto con el demonio. Emplea los tópicos y motivos frecuentes para estos relatos: la desesperación, la blasfemia, el trato con el maligno; presenta una estructura frecuente en la tradición y que en los pliegos de cordel parece casi formulaica.

Al llamado del hombre desesperado acude un pequeño demonio que se ofrece a solucionar sus problemas a cambio de dos años de servicios. En este caso, el personaje se da a conocer desde el inicio:

*El que llevó al diablo a cuestas*.

Apareciósele el perro,
cruel enemigo malo,
en la forma de un chiquito
como de edad de seis años.
Corcobado era en efecto,
mal dispuesto y mal trazado,
sin cejas, y lagañoso,
y, por fin, cara de diablo.
Con la cabeza raída
pues él siempre ha sido calvo,
y con un casquete negro,
que cubría sus engaños.
Vestido de paño tosco,
y una mochila a su lado,
dando a entender que era pobre,
y él no vivía engañado,
pues harto pobre quedó
por su soberbia el malvado.
Las piernas que este tenía
eran como medio palmo,

los pies eran de León,
y lo mismo eran sus manos.
Preguntóle: ¿Qué me quieres?
Que estoy siempre a tu mandado:
yo soy el Demonio a quien
a voces estás llamando.

El acuerdo involucra llevar en sus hombros al diablillo bajo la farsa de que se trata de un niño inválido: "solamente pedirás /la limosna que te mando / para esta criatura / baldada de pies y manos". Se impone la condición de evitar mencionar a Dios o de asistir a lugares de peregrinación. El disfraz funciona de maravilla durante un tiempo; las limosnas que reciben son numerosas porque el diablillo inspira lástima a los transeúntes: "así como lo veían / todo el mundo le iba dando / limosna de tal manera, /que el ver aquello era un pasmo".

Para fortuna del muchacho, y mala suerte del diablo, siete días antes de que concluya el trato, el demonio es descubierto por un religioso franciscano; el pliego cuenta:

Llegóse a la portería
del Convento el desdichado
con el demonio en los hombros
porque jamás lo ha dexado.
Tocando la campanilla
por tres veces ha llamado,
saliendo el padre portero,
limosna le ha demandado
para mantener aquel
que en sus hombros va cargado.
Pero el Santo Religioso,
por auxilio soberano,
conoció, que era Demonio
el que traía colocado….

La revelación, de este modo, se da ante una tercera persona que es quien exorciza al Maligno. Como decía más arriba, cuando

el elemento sorpresa se subvierte da ventaja a la víctima y le permite librarse del pacto realizado. La conclusión es feliz para el joven, no tanto para el Diablo.

En este pliego como en el anterior, podemos ver un mecanismo muy claro que involucra al disfraz y la revelación, involuntaria esta vez, del Diablo. Lo que me parece interesante resaltar es que, a diferencia del relato donde el encuentro implica seducción, en este caso las condiciones del desenmascaramiento cambian: el demonio es descubierto por los religiosos y ello, hasta cierto punto, le quita el control sobre el mortal que ha apresado. Podría concluirse, por tanto, que quien tiene el control sobre el disfraz, es decir, sobre la información, es quien logra vencer en estos relatos.

## Cierre

Desde sus inicios, los impresos populares repitieron argumentos actualizados solamente por algunos datos como el lugar, fechas concretas de lo ocurrido, nombres, etc. En sus historias, podemos apreciar una narrativa no siempre pulida, muchas veces exagerada y repetitiva; se puede decir, sin embargo, que existe una estructura que obedece, en primer lugar, al tipo de historia que se cuenta y en segundo, a los elementos que construyen el relato.

En las historias que parten del motivo del disfraz del Diablo descubrimos tradiciones diversas, versiones de cuentos medievales y de *exempla*, algunos casos que dieron lugar a nuevas leyendas. Sin embargo, hemos querido dar mayor realce al desarrollo de estas historias, de manera que hemos subrayado dos posibles salidas a partir del giro que tome el relato en un punto concreto: la revelación o el desenmascaramiento pueden conducir al horror o a la risa de acuerdo, en primer lugar, el empleo narrativo de los tópicos, pero, sobre todo, de acuerdo con el poder que tengan los propios personajes sobre la información o el secreto de quién porta la máscara. La máscara cobra, de este modo, un peso simbólico a partir de su interpretación.

Cierro señalando que uno de los elementos más interesantes de los pliegos es que se disfrazan de historias simples, con enseñanzas que los justifican, pero gozan diabólicamente con la seducción de sus lectores, y esta seducción se da a través de sus imágenes, de sus palabras, de lo que en la imaginación de quienes los escuchaban ocurría, de quienes hoy los siguen leyendo.

*Fábulas de Lafuente.*

## Bibliografía consultada

CÁNDANO, Graciela, 2000. *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*. México: UNAM-IIFL.

_____, 2002. "El diablo toma la forma de mugier por que a los buenos pueda enpesçer una faceta de la mujer en la literatura ejemplar" *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*, 6. Consulta en línea en http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia6/Candano/menu.htm (consultado el 12 de diciembre de 2019).

CÁRDENAS FERNÁNDEZ, Blanca, 2003. *Los cuentos en lengua p'orhé: un punto de vista sociocrítico*. Morelia: Universidad Michoacana

de San Nicolás de Hidalgo/ Crilaup / Presses Universitaires de Perpignan.

CILVETI, Ángel L., 1977. *El demonio en el teatro de Calderón,* Valencia: Albatros.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, 2009. *Diccionario de los símbolos.* Barcelona: Herder.

CHEVALIER, Máxime, 1999. *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

GRANADOS, Berenice, 2013. "Xtabay y La Llorona: vestigios de entidades K'uyel mesoamericanas en la narrativa de la tradición oral". En *Variación regional de la narrativa tradicional de México*. México: El Colegio de México/ El Colegio de San Luis, 133-142.

LÓPEZ RIDAURA, Cecilia, 2007. "Tres eran, tres… Adúlteras y cornudos en la lírica popular". En *Lyra minima. Del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, Aurelio González, Mariana Masera y María Teresa Miaja, eds. México: El Colegio de México/ El Colegio de San Luis, 290-291.

RAMÍREZ GONZÁLEZ, Martha Isabel, 2014. "El diablo encarnado: la representación del diablo en leyendas tradicionales de México". En *Temas y motivos en formas narrativas de la literatura tradicional de México*, Claudia Carranza Vera y Mercedes Zavala Gómez del Campo, eds. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 155-165.

_____ 2017. "El diablo en su sitio. Tópicos espaciales y trasfondo simbólico en leyendas sobre el diablo de la tradición guanajuatense". En *Del inframundo al ámbito celestial. Entidades ssobrenaturales de la literatura tradicional hispanoamericana*, Claudia Carranza Vera y Claudia Rocha Valverde, eds. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 67-79.

REDONDO, Augustin, 1995. "Le diable et le monde diabolique dans les relaciones de sucesos (Espagne, 1ère moitié du XVII$^{e}$ siècle)». En *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain,* Annie Molinié-Bertrand y Jean-Paul Duviols, ed. París: Presses Universitaires de France, 131-158.

## Impresos

*¡¡Ejemplar acontecimiento!! Un espíritu maligno en figura de mujer bonita,* 1910. Imp. de A. Vanegas Arroyo. 2a. de Sta. Teresa núm. 43, México, Abril de 1910. Consulta en línea: http://ipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:EABonita.djvu#tab=Folio_representativo

*El demonio de Alcira: chiste.* Madrid: Imp. Universal de F. Hernandez, calle del Oso, 21, Loc. British Library, Item no. T148 in volume 12330.l.22.v6. Consulta en línea: https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-12330-L-00022-V6-00148/1.

*El que llevó al diablo a cuestas.* Córdoba: En la imprenta de don Rafael García Rodríguez, calle de la Librería; con licencia en Córdoba. Loc. British Library, Item no. T30 in volume 11450.h.5. Consulta en línea: https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-11450-H-00005-00030/1

*Fábulas de Lafuente* (Aleluya). Madrid: Imp. de Llorens, Palma de Sta. Catalina, núm. 6. Loc. Cambridge University Library, Item no. 126 in volume Tab.b.724., Consulta en línea: https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-TAB-B-00724-00126/1

*Nuevo y portentoso romance en qve se declara cómo vnos Nobles Cavalleros y vn Sacerdote se vistieron las Carnestolendas de diablillos; refiérese cómo, passando el Santísimo Sacramento, todos se arrodillaron y se quitaron las máscaras para adorar a su Magestad menos el Sacerdote; y permitió este soberano Señor que, por su loca sobervia, se quedase con el horrible trage de Demonio. Sucedió en la ciudad de Malfeta. Refiérese cómo en Cicilia llovió sangre dos días. Con todo lo demás que verá el curioso lector.* Biblioteca Nacional de España, VE 642-54.

# Cantos y tonadas del repertorio de don Miguel Salomón

A finales de la década de los sesenta del siglo pasado, el reconocido antropólogo Guillermo Bonfil Batalla realizaba trabajo de campo en la región de Chalco-Amecameca-Cuautla; entonces, "durante dos temporadas, que sumaron casi tres meses, entre 1967 y 1969" (Bonfil Batalla *et al*., 2018: 36), sus alumnos de Etnografía y Antropología Social, entre quienes se encontraba María Teresa Rojas Rabiela, realizarían prácticas de campo con la tutela del antropólogo. Así, conocerían a don Miguel Salomón, un septuagenario que, además de leñador y campesino, había sido cantador o *publicista* —como se conoce en la región a los cantores itinerantes—, aunque había abandonado ese destino hacía unos veinticinco años. Al entrevistarlo, Bonfil descubriría que don Miguel poseía dos libretas antiguas y una colección de hojas sueltas que, a pesar de ser un hombre escasamente letrado, le habían servido en su labor como cantor.

Prácticamente desde aquella época, Guillermo Bonfil trabajó en la edición del llamado "libro" y del "cuaderno", así como de las hojas sueltas: alrededor de ciento cincuenta canciones, que abarcaban buena parte del repertorio de don Miguel Salomón, a quien también entrevistaría y grabaría directamente con su voz los cantos que presento en esta colaboración. Bonfil Batalla no pudo llegar a realizar la publicación en vida; sería su exalumna María Teresa Rojas, en colaboración con Ricardo Pérez Montfort, quien llevaría a cabo la edición, finalmente, en el libro *Corridos, trovas y bolas de la región de Amecameca-Cuautla. Colección de don Miguelito Salomón*.[1]

[1] Tuve la fortuna de colaborar con la revisión de los textos poéticos que integran el volumen, al que remitiré en adelante de manera abreviada por Bonfil Batalla *et al*.

Don Miguel Salomón nació en Amecameca, Estado de México, en 1897, donde moriría, a fines de los setenta del siglo pasado (Bonfil Batalla *et al*., 2018: 42, 44). A decir de Guillermo Bonfil Batalla, nuestro personaje "fue, desde la primera década del siglo hasta más o menos 1940, uno de los más populares cantadores de corridos de Amecameca" (2018: 11-12); su carrera artística, que lo hizo recorrer fiestas, velorios y ferias regionales, y hasta ir la ciudad de México, terminaría, sin embargo, cuando "su mujer, cansada de que su marido trasnochara con tanta frecuencia y quién sabe con quiénes, le rompiera un buen día el bajo quinto, que ya nunca pudo remplazar" (Bonfil Batalla *et al*., 2018: 12).

La grabación a partir de la cual he transcrito las presentes canciones (que se encuentra disponible en el Archivo Guillermo Bonfil, en la biblioteca Ángel Palerm del CIESAS) fue realizada en marzo de 1969, aparentemente, en la casa de don Miguel Salomón; hay ruido de fondo (en un caso se escucha el repasar de hojas, lo que hace suponer que el cantor tenía la letra a la vista; en otro caso, se escucha el paso de un avión). Don Miguel cantó sin acompañamiento instrumental; para la fecha del registro, el cantor llevaba más de cinco lustros de haber abandonado el oficio (Bonfil Batalla *et al*., 2018: 38, n.14), y hay muchas dudas en las melodías y en las letras que transmitiera al antropólogo, quien señalara: "pese a las tres décadas transcurridas desde que don Miguel dejó el gusto, todavía fue posible grabar la melodía de algunas canciones; por las tardes leía lentamente, con la ayuda de unos destartalados anteojos, la letra de los cantos, y por la mañana, camino al monte, entresacaba de su memoria las viejas tonadas y lograba canturrearlas. De muchas más, por desgracia, fue imposible el recuerdo" (Bonfil Batalla *et al*., 2018: 12).

En la transcripción, he tratado de apegarme a las melodías tal como fueron cantadas por don Miguel Salomón; he confrontado la letra con la versión del libro *Corridos, trovas y bolas*…, cuando la variación (debida en muchos casos a dudas u olvidos del cantor, identificables por repeticiones o pausas) incidía sen-

siblemente en la melodía, según lo indico en nota al pie. Me he permitido hacer algunas (pocas) enmiendas, en bien de tener un registro melódico más completo y coherente. En el caso de la "Danza de las guachas" (núm. 12), la melodía y la rítmica resultan confusas en la grabación; he procurado seguir el ritmo de habanera, según la orientación del musicólogo Jesús Peredo. Acaso sea esta la melodía que pueda resultar más vaga en la transcripción. En la mayoría de los casos, sin embargo, creo que las líneas melódicas que presento constituyen buenos puntos de referencia para quien quiera recrear las canciones.

Resulta muy interesante constatar que, entre las 17 melodías que don Miguel transmitió a Guillermo Bonfil, se encuentran tres canciones que aparentemente no estaban en los manuscritos y las hojas sueltas, y que por ello no aparecen publicadas en el libro (núms. 1, 2 y 11); por desgracia, la letra de una de ellas fue registrada sólo fragmentariamente, como la mayoría de las canciones registradas por el antropólogo.

El entrevistador pidió además a don Miguel que le silbara la melodía con la que cantaba la *bola suriana*, género lírico-narrativo de gran importancia en el repertorio de los *publicistas*[2] de la región, que se integra por dos partes: el *cante* (compuesto por estrofas que alternan versos dodecasílabos y octosílabos de rima cruzada) y el *descante* (compuesto por cuartetas de octosílabos). Cuando la bola está integrada por una estrofa en el cante y una en el descante, se le llama "bola simple"; cuando son dos, "bola doble". En la colección que presento aquí se encuentran tres bolas: dos dobles (núms. 6 y 15) y una simple (núm. 7); sólo presento la melodía de la primera de ellas, que es prácticamente la misma en las otras dos. Don Miguel indica, antes de silbar la melodía, que la bola era cantada a dos voces simultáneas: "entre dos se canta siempre […] los dos cantan, parejos"; así pues, es

[2] *publicistas*: término con que eran conocidos los juglares en la región descrita.

probable que el cantor hubiera tenido un compañero, al menos ocasionalmente.

En la grabación, no se consigna el título de las canciones (en algunos registros hay comentarios breves de don Miguel, con eventuales participaciones del entrevistador), de modo que asiento los títulos consignados en el libro *Corridos, trovas y bolas*…, donde el lector podrá encontrar versiones completas de los textos, generalmente, con variantes, como lo anoto en varios casos, a pie de página. Indico, al final del fragmento de la letra registrado en la grabación y transcrito aquí, la referencia correspondiente. En el caso de las canciones registradas en la entrevista que no aparecen en el libro, presento el comienzo de la letra, a manera de título, entre corchetes.

Al confrontar las versiones presentadas aquí con las provenientes de los manuscritos que obraban en propiedad de don Miguel, se puede notar la cantidad de variantes que, por obra de la memoria, las adaptaciones personales y las circunstancias de ejecución, incidían en la actualización del cantor. En realidad, hay muchos estudios aún por realizar en torno a la labor de los trovadores y publicistas de la región de Cuautla-Amecameca, y del repertorio de don Miguel Salomón en particular. Espero que estos textos constituyan un buen aporte en ese sentido. Finalmente, agradezco sinceramente el apoyo y la confianza de Teresa Rojas Rabiela y Ricardo Pérez Montfort para la edición de estos materiales.

Raúl Eduardo González
Facultad de Letras, Universidad Michoacana
de San Nicolás de Hidalgo

## 1. [Para ensalzar tu nombre…]

Para ensalzar tu nombre, patriota esclarecida,
quisiera yo en lenguaje el grande, síncero;[3]
pero esos bellos dones me faltan enseguida,
si no, en sentidas frases daría la explicación.

Era el mes de septiembre, centuria de las Luces,
al fin de la década primera, ¡oh, qué valor!,
cuando, en reunión solemne, varios hombres ilustres
que por su patria amada hablaban en favor.

Hacerla independiente sólo era su desino,[4]
de los conquistadores en tan cruel situación;

[3] *en lenguaje el grande, síncero* (*sic):* acaso, por "el lenguaje del grande Cicerón", alusión clásica muy propia del estilo de los poetas surianos.

[4] *desino*: por *designio*.

Hidalgo, Ignacio Allende y otros varios caudillos
que en secretas reuniones hacían su convición.[5]

Querétaro fue el pueblo, por gracia inexplicable,
'onde nació la imagen de nuestra libertad,
y los, a los [*sic*] guerreros, valientes, estimables,
que a la región volaron de la inmortalidad.

Como mujer sublime de sentimientos patrios,
la asocia al cruel peligro de la escupiración,[6] [?]
doña Josefa Ortiz de Domínguez, en tal caso,
dijo que era justo morir por la nación:

"Ofrezco ante ustedes toditas mis riquezas,
mis joyas estimables, que son de gran valía.
Salvar mi pobre pueblo tan sólo me interesa,
se acabe de los reyes la grande tiranía."

Cuando el virrey obtuvo de Hidalgo la noticia,
en unión de otros jefes conspiraba a la vez;
con un amor tan puro, y en horas tan precisas,
mandó un esfuerzo [*sic*] a Allende con mucha rapidez.

Este mensaje lo hizo con la mayor premura,
para salvar a aquellos que por su fiel nación
marchaban como Cristo al Gólgota, no hay duda,
gritando: "¡Independencia, libertad y unión!".

La voz de aquella, aurina, produjo vivamente
en pechos aún sublimes, un ánime [*sic*] marcial,
enérgicos se tornan aquellos insurgentes
en bravos paladines, gritando: "¡Libertad!".

---

[5] *convición*: acaso por *convicción* o, incluso, *convención*.

[6] *escupiración*: quizá por *conspiración*.

Tanto el valor se admira en lance tan funesto,
hechos como el presente se deben de ensalzar;
mujer enaltecida, tu nombre predilecto
escrito en letras de oro el mundo admirará.

Igual a Juana de Arco, volastes a la gloria,
dejando mil recuerdos de amor y gratitud.
Al ver tu fiel retrato, noble Corregidora,
admiro la grandeza de tu alma, la virtud.

A la diestra de Hidalgo, mujer digna e ilustre,
tu fama te coloque tu célica mansión,
y todo mexicano rendido te tribute
los más grandes honores, con gran veneración.

La Independencia santa, tu alma, noble y digna,
peleó con grande anhelo, consumada quedó.
En paz duerme y descansa, que tu obra está cumplida:
Iturbide y Guerrero triunfaron con valor.

Adiós, nuevo consorte de don Miguel Domínguez,
tu [novia] [?] es en la historia bendita e inmortal.
Si alguno desconoce tus hechos tan sublimes,
será porque tu gloria lo busque a su pesar.

Me dicen que en[7] la Europa tuvo aquella ventura
[de] los más grandes héroes, según la tradición;
pero hoy en esas honras se apropia del país de Montezuma [*sic*][8]
que digan los franceses si miento en mi versión.

No es poeta el que recita esta senda notoria,
con versos que no tienen ninguna dilución,

---

[7] La preposición parece sobrar.

[8] *pero hoy en esas honras se apropia del país de Montezuma*: el verso, que claramente no da la medida, acaso debe decir: "hoy de la honra se apropia el país de Moctezuma".

es un pobre versista que tuvo aquella gloria,
para ensalzar los héroes del país donde nació.

## 2. [Escrito quede...]

Escrito quede en el álbum de los recuerdos
un hecho triste, de muy grande sensación,
que perpetróse en el estado de Morelos,
en el distrito Yautepec, y en cuyo suelo
tuvo lugar una terrible ejecución.

Cruzaba el año de mil novecientos ocho,
noviembre nueve, un día lunes, a la vez,
cuando dos hombres salían de sus calabozos
a recibir, cual mexicanos valerosos,
la horrible muerte, para caer bajo a sus pies. […]

## 3. Saludo a don Juan Montes

Desde el momento en que mis padres se embarcaron
para las playas de este mundo encantador,[9]
ya desde entonces se abrigaba mi entusiasmo
de conocer a un hombre más raro que el Sol.

Con los deseos de conocer aquel grande hombre
tan entusiasta y de una vez tan elocuente,
en que Minerva había dotado con los dones
al trovador más distinguido del Oriente.

[9] *encantador*: *engañador* en Bonfil Batalla *et al*. (2018: 86, 215).

Alta nobleza, tú deberás de dispensarme[10]
esta serie de palabras ni rebeldes;[11] [?]
de un modo he querido demostrarles
el lastimero lo que pasa en lo presente.

Si la justicia para siempre sucumbió,
el porvenir lamentan los hijos de Eva;
por fin, murieron los perfumes de esa flor,
que arrastren luto los cantares de la selva. […]
(Bonfil Batalla *et al*., 2018: 86-87; 215-216)

## 4. Versos del solterito

Cuando estaba con mis padres,
de solterito,
andaba yo bien planchadito,[12]

---

[10] Esta estrofa y la siguiente no aparecen en las versiones incluidas en el libro *Corridos, trovas y bolas…* (Bonfil Batalla *et al*., 2018: 86-87; 215-216).

[11] *ni rebeldes*: acaso, por *si rebeldes*.

[12] El pronombre personal sobra, y altera la medida del verso y la melodía; en otra versión: "me tenían bien planchadito" (Bonfil Batalla *et al*., 2018: 254). Véase la versión de esta canción proveniente del estado de Jalisco, publicada en esta revista por Margit Frenk: "'El solterito': canción del occidente mexicano" (2016: 9-12).

con mis dos mudas;
hora me parezco a Judas,
tan hilachento,
gato como de convento,
en los rincones,
remendando mis calzones
con pita floja;
eso es lo que me acongoja,
y el ser casado […]
(Bonfil Batalla *et al*., 2018: 254-255)

## 5. Corrido de la tierna infancia

Nací en tan triste cuna, bajo un humilde techo,
al caer en este valle mi estrella se inclinó;
mi crítica fortuna, mirarme con desprecio;
sólo mi tierna madre, que al verme se sonrió.

Un ángel de pureza, que para mi custodia
mandó Jehová del cielo, tan lleno de esplendor;
amor que recompensa consagro en mi memoria,
los llanto' y los recuerdos, un beso y una flor.

Mujer que de mi infancia, cuando con tanto anhelo
en tus amantes brazos me arrullaba, ¡ay de mí…!
Mirando en lontananza, brillaba como en un sueño [*sic*]
la imagen del espacio de adonde yo nací.

Allá, cuando era niño, el mundo contemplaba
cubierto de oropeles, de dicha y esplendor:
era un bello camino de rosas que pasaba
en pos de los recuerdos de mi primer albor.

Si yo, hombre, y pudiera el eje de los tiempos,
haría volver los años primeros que perdí,
parece que en un sueño salí para un paraíso,
al ver las hijas de Eva con gracia sonreí.[13]

"¡Salud!", dije a las bellas con humilde respeto;
ilustres caballeros, brindemos en su honor:
que choquen las botellas, que viva el bello sexo,
que vivan las hermosas del mundo engañador.

[13] En otra versión de este poema, los dos últimos versos de la estrofa dicen: "haría que renacieran de nuevo esos momentos / felices que pensaba gozando del jardín" (Bonfil Batalla *et al.*, 2018: 163).

Parece que en un sueño me transporto en el acto,
al seno de otro mundo, dichoso y más feliz;
parece que en un sueño salí para un paraíso,
al ver las hijas de Eva con gracia sonreí.

Por eso me despido ya [de] distintas lindas flores,
fragantes azucenas del mundo engañador;
por eso me despido, con ricos oropeles,
que das en recompensa de un joven soñador. […]
(Bonfil Batalla *et al*., 2018: 163)

## 6. Bola de Nicolasa

Te vas, Nicolasa, la bola es tu rumbo,
rodándola estás al pelo;
se quebró la taza, y en todo sucumbo,
no por eso guardo un duelo.
De ver lo que pasa, diré y me confundo,[14]

[14] Esta estrofa presenta notables diferencias en la versión manuscrita, que sin duda cambian el sentido del poema: en el verso 5, "de ira me confundo"; verso 6: "en mi pecho

no pecho guarde un duelo; [*sic*]
como dijo el plazo: mi amor es al mundo,
pero mi piedad al cielo.

Dice el adagio más claro,
es cierto y no hay que dudarlo,
lo que no sirve pa nada
no hay más menos que dejarlo.
Toda la mujer viciada,
déjalo [*sic*] y de no amarla:
lo que no sirve pa nada,
al basurero tirarla. […]
(Bonfil Batalla *et al*., 2018: 131-132)

## 7. Bola de Adán y Eva[15]

Escuchen, señores, esta nueva bola,
con regocijo y afán,
leyendo la historia de nuestra madre Eva,
también nuestro padre Adán.

En una huerta que había,
dispuesta por el Señor,
donde Adán se vivía,
válgame Dios, qué dolor. […]
(Bonfil Batalla *et al*., 2018: 57-58)

---

guardo un duelo"; verso 7: "como dijo Plaza: mi amor para el mundo" (Bonfil Batalla *et al*., 2018: 131).

[15] Se canta con la misma melodía de "Bola de Nicolasa" (núm. 60).

## 8. Corrido de Ignacia

Ya he[16] venido a saber la respuesta,
y ahora dime qué cosa has pensado.
Muy bien sabes, mi tierra no es esta,
pertenezco, distante, a otro estado.

Por eso aquí me tienes rendido
a tus plantas, mi fiel corazón;
es muy fuerza que sea concedido
tu amor grato, sin más dilación.

Si el Eterno concede esta gracia,
que muy pronto te lleve a mi tierra;
tú, qué dices, mi querida Ignacia;
yo te acepto el estado que quieras. […]
(Bonfil Batalla *et al*., 2018: 137-138)

[16] En la versión manuscrita, "He venido…" (Bonfil Batalla *et al*., 2018: 137).

## 9. Corrido de Victoria

Permíteme, Victoria, el que te cante,
al son, aquí esta lira,[17] una canción;
no traigo más que a la vez engalanarte,
con estas rimas que dictó mi corazón,
las cuales horas me presento al visitarte,
perdona, joven, mi sencilla inspiración.

Soy un coplero sin ventura, sin familia,
conducido por la mano de Jehová;
atravesando voy el mundo con mi lira,
siempre buscando el corazón de una beldad
que me comprenda, pero veo que voy perdida
mis esperanzas, ¡oh, cruel fatalidad! […]
(Bonfil Batalla *et al*., 2018: 144-145; 240-241)

[17] *aquí, esta lira*: acaso, por "aquesta lira", forma arcaica que sintonizaría con el estilo de los trovadores de la región.

## 10. Esdrújulo de Leonor

Vertiendo copiosas lágrimas
se hallan mis ojos tristísimos,
si me niegas, flor balsámica,
ese tu mirar dulcísimo.[18]
Pronto mi alma será un ánimo[19]
que baje a un sepulcro mísero,
si me niegas, flor balsámica,
ese tu mirar dulcísimo.

Desde el momento en que tuve
la dicha de conocerte,
sentí una pasión ardiente

[18] Los versos 3 y 4 deben decir, en realidad: "por tu amor, ¡oh!, Leonor cándida, / sin el consuelo más mínimo" (Bonfil Batalla *et al*., 2018: 145). Aquí, el cantor anticipa los versos 7 y 8, los dos últimos de la estrofa, y los repite.

[19] ánimo: por "ánima", que mantiene la rima y el sentido.

por ti, celestial querubí;[20] — a la vez
tus gracias y tus virtudes,
tu faz triste y sonriente,
me robas constantemente
de mi pecho la inquietud, — ¡oh!, mi bien. […]
(Bonfil Batalla *et al*., 2018: 145-146)

## 11. [De las modas…]

De las modas que habían, antepasadas,
yo quisiera cantar un corrido,
pero habrán personas señaladas
que se quieran resentir conmigo.

De las modas viejas, yo distingo
eso que era para los más bobos,
que parecen al maldito pingo,
con camisa de cuello y con hombros.

Las mujeres que usaban mascada,
hora el saco no les da cartilla,
dan [por] hecho ya andarse sin nada,
que parecen cristos de capilla.

Todavía usan zanconas las enaguas,
de dos holanes y de dos maneras,

[20] *querubí*: por "querube", que mantiene la rima (Bonfil Batalla *et al*., 2018: 145).

con babuchas de baqueta baya,
que parecen viejas curanderas.

De los hombres que hay en la ocasión,
aunque yo entre en la misma colada,
que, apenas estrenan pantalón,
ya ponen tamaña cara.

Unos usan su cotón[21] redondo,
otros, su cotón campana,
sombrero ancho que parece hongo,
con toquilla forrada de pana.

Me dicen que, cuando la trenza,
destejían los de balca [?] rota,[22]
los raspaban de media cabeza,
adelante, la greña grandota.

Unos usan su buen barbiquejo,
dos dedos y medio de anchura,
si de […] tal vez de buey viejo,
que les da debajo de la cintura.

Acaso está bien la camisa,
hay unos que la usan muy larga,
que parece que traen longaniza
o blanquillos de ese plan de Iguala.

Con dolor, al fin el corrido,
me perdonen los que usan la moda;
el que dice lo muy positivo,
no peca, pero algo incomoda.

---

[21] *cotón*: "camiseta sola que lleva el hombre pobre" (Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa, 1959, s.v.)

[22] *balca rota*: acaso, por *bancarrota*.

## 12. Danza de Las guachas

Siendo enemigos a nuestra causa
los federales en la ocasión,
las de mi pueblo se han vuelto guachas,[23]
que hasta suspiran por un pelón.
Porque no tienen bastante plata,
y a ellos les brinda su amor,
ya también dicen: "¡Muera Zapata!".
"¡Viva Zapata!" le diré yo.

Pero nosotros, en cruel desgracia,
porque les damos sólo un tostón,
nos hacen menos las muy ingratas,
y ellos les brindan su corazón.
Si alguna vieja no ha de ser guacha,
ha de brindarme tal vez su amor;
si ella me dice "¡Viva Zapata!",
"¡Viva Zapata!" le diré yo.

[23] *guacha*: masculino de *guache*; en este caso, 'soldado federal'.

Lindas mujeres que en dulce calma
dan sus caricias a un federal,
siendo que riegan con sangre humana
nuestro sufragio[24] pueblo natal;
sin duda no deben tener alma,
y, si la tienen, es muy fatal:
no les conmueve el llanto que exhalan
varias familias sin paz ni hogar.

Si es que me niegan vuestras caricias
porque mi traje no es de rural,
pueden borrarme ya de su lista,
no por sentido yo me he de dar;
soy y prefiero ser zapatista,
y no un verdugo, cruel militar,
que al hombre inerme la vida quitan
cuando los llegan a derrotar.

Hay morelenses interesables,
sin patriotismo, sin compasión,
que a los verdugos de nuestros lares
rinden gustosos su adoración;
algunas jóvenes muy notables
se han vuelto guachas en la ocasión,
pero esas sólo con oficiales,
porque son guachas de grande honor.

Muy orgullosas, las catrincitas
versan con ellos sin vacilar;
el uniforme, creo que las hechiza,
o la arrogancia del militar.
Tal vez mañana, por cruel desdicha,

[24] *sufragio*: por "sufrido" (Bonfil Batalla *et al*., 2018: 154).

sus pobres juanes de aquí se van:
quedan las guachas, ¡suerte maldita!,
sin las caricias de su galán.

Por fin pasó como se esperaba:
sus pobres juanes se fueron ya,
unas quedaron hasta preñadas,
y otras, llorando su soledad.
Ahora, esos niños que a luces salgan
a quiénes nombran y de papá;
el cruel destino que acariciaba
los tiernos goces de la mamá.

Si algún paisano, tal vez por chanza,
le declaraba su amor filial,
le contestaban: "¡Ay, qué esperanza
que algún zapatista me llegara a amar!
Yo pertenezco a l'istocracia
y mi adorado es un militar;
aunque mi pueblo me nombre 'guacha',
yo soy huertista, no liberal".

Ahora, que vivan las nuevas guachas
que presentan a un escuadrón,
que allá en Morelos se han dado de alta
en contra de la revolución.
Si en aquella pobre barca
los de huarache y tilma y calzón,
porque tienen bastante plata,
no como los juanes de un batallón. […]
(Bonfil Batalla *et al*., 2018: 154-155)

## 13. Corrido de Elena

Amada Elena, no seas indecorosa,[25]
oye los cantos del que apasionado te ama,
ven a mis brazos, que ambiente es tú, [*sic*] hermosa,
cual no es, Elena, ni l'albor de la mañana.

[25] En otra versión, esta canción presenta variantes; en la primera estrofa: "si no te es indecoroso", en el verso 1, y "que el ambiente es tan hermoso", en el verso 3; en la segunda estrofa: "En la estación donde las plantas…", en el verso 5; "se afanan", en el verso 6, y "cual yo probaba", en el verso 8 (Bonfil Batalla *et al.*, 2018: 141). Dado que los cambios alteran el sentido y la métrica, en el registro de la línea melódica sigo la versión de los versos 3 y 5 anotados aquí.

5 En la pasión, de donde las plantas y las flores
se afaman tanto en perfumar al rey del día,
en ese tiempo gozabas [*sic*] de tus amores,
cual yo pasaba de otra vez de tu ambrosía. […]
(Bonfil Batalla *et al*., 2018: 141)

## 14. Quintilla de los Diez Mandamientos

Por quererte, mujer consentida,
he perdido de mi alma la fe,
he perdido esas joyas queridas
que me dieron el cero[26] y la vida,
5 y cuidaron de mí en la niñez.

Por tu amor he fingido[27] a las leyes
que dio al pueblo israelita Moisés;
brillando en tan santos poderes,

[26] *el cero*: por "el ser" (Bonfil Batalla *et al*., 2018: 58).

[27] *he fingido a las leyes*: por "he infringido las leyes" (Bonfil Batalla *et al*., 2018: 58).

te adoraré como aquellos infieles,
y, a tu imagen, a Dios desprecié. […]
(Bonfil Batalla *et al*., 2018: 58-59)

## 15. Duelo de Emilia y Rosa González[28]

Atención, señores, tomo la palabra
hoy que se hallan presentes
nobles gladiadores que cruzan la espada
con destreza y suficiente.
Hoy doy mis razones, en las cuales bajan
a un hecho tan sorprendente,
en que por amores se baten dos damas,
dando pruebas de valientes.

En la gran Tenochtitlán
pasó este caso notable,
con dos mujeres sin par
de una vida perdurable,
las cuales sin vacilar
quisieron que en los altares
de amarte[29] sacrificar
su vida por un infame.

Emilia Sedeño y Rosa González,
en un acto de violencias,
situándose a un duelo, cual dos animales,
a un sitio de preferencias.
Por cuestión de celos, estas dos rivales
salieron con gran decencia

[28] Se canta con la misma melodía de "Bola de Nicolasa" (núm 6).

[29] *de amarte*: por "de Marte" (Bonfil Batalla *et al*., 2018: 120).

a legal terreno, para vindicarse
de tan vergonzosa afrenta.

Dando pruebas de valor
a los hombres y a las damas,
salen al campo de honor
y a batirse con las armas;
sin llevarse de favor,
pues estaban cercioradas
que en la mancha y el honor
sólo con sangre se lava. […]
(Bonfil Batalla *et al*., 2018: 120-122)

## 16. Duelo de Juan Galindo (octava)

Con el alma cansada de pena,
me presento ante ustedes, señores,
para hablarles hoy punto por punto
lo que sufro en el tiempo presente.
En el caso de tan grande escena,

se marchitan toditas las flores;
triste duelo guarden por el difunto[30]
que hoy en paz descansa para siempre.

Ya mi pecho resistir no puede
los latidos de mi corazón,
y mis ojos lágrimas no tienen,
porque en tanto llorar se convierten
en un fuerte y amargo dolor,
sólo recordar y pensar de la muerte
que a don Juan de este mundo quitó.

En el año de mil novecientos nueve[31]
el día cuatro, domingo de ramos,
sucedió que el señor Juan Galindo
en abril terminó su existencia;
es la hora que a todos nos viene
esperando que pronto lleguemos
a la raya de nuestro destino,
porque así sucumbimos por fuerza. […]
(Bonfil Batalla *et al*., 2018: 105-106)

## Bibliografía citada

BONFIL BATALLA, Guillermo, Teresa ROJAS RABIELA y Ricardo PÉREZ MONTFORT, eds., 2018. *Corridos, trovas y bolas de la región de Amecameca-Cuautla. Colección de don Miguelito Salomón*. México: Fondo de Cultura Económica.

FRENK, Margit, ed. 2016. "'El solterito': canción del occidente mexicano". *Revista de Literaturas Populares*, 16 (1-2): 9-12.

[30] *guarden por el difunto*: acaso debe ser "al difunto", que mantiene la medida del verso; así lo asiento en la línea melódica.

[31] En otra versión, "1910" (Bonfil Batalla *et al*., 2018: 105).

# Cuéntame tu mejor chiste

El chiste es "la estructura humorística por excelencia" (Aliaga, 2013: 11). Se caracteriza por ser un texto (oral o escrito)[1] cuyo objetivo es causar gracia. De acuerdo con Joaquín Serrano, presenta un uso especial de la lengua (2016: 196) y, como señala Manuel Pérez, es una de "las formas prosísticas de oralidad tradicional predominantes" en México (2012: 30). Está localizado dentro de los géneros cortos de la literatura,[2] los cuales tienen un gran vínculo con la memoria y la cultura de la sociedad que los reproduce (Guzmán, 2004: 33).

En *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Freud realiza la siguiente clasificación: a) según la técnica: verbal (cuando la broma está en la forma) e intelectual (cuando la broma está en el contenido); y b) según la intención: tendencioso (cuando se involucran groserías, obscenidades, ofensas) e inocente (cuando no se encierra ninguna malicia).[3] No existen restricciones para combinar una categoría con otra. Aunque es habitual que se configuren de manera verbal-inocente (por ejemplo, el que lleva el número 4 de esta recopilación) e intelectual-tendenciosa (como el 15), también

[1] El chiste, al igual que varios textos clasificados en los géneros cortos (albur, trabalenguas, adivinanzas, etc.), es divulgado, principalmente, en el plano oral. Ahí se pueden explotar con mayor soltura las técnicas y métodos mencionadas más adelante. Sin embargo, esto no impide su difusión a través del plano escrito.

[2] "Los géneros cortos forman parte de la memoria social y la cultura los reproduce con cierta regularidad, materializados en refranes, dichos, proverbios, albures, eslóganes, consignas, lemas, etcétera" (Guzmán, 2004: 233).

[3] "Unas veces el chiste es fin en sí mismo y no sirve a un propósito particular, y otras veces se pone al servicio de un propósito de esa clase; se vuelve *tendencioso*. Sólo el chiste que tiene tendencia corre el peligro de tropezar con personas que no quieran escucharlo" (Freud, 1991: 85).

hay del tipo verbal-tendencioso (como el 10) e intelectual-inocente (como el 23).

Los verbales se distinguen por los juegos de palabras, sonido o expresiones (del 1 al 4, por ejemplo); y los intelectuales, por las ideas. Los del segundo grupo surgen "en los diálogos al no recibir la respuesta que esperamos según la lógica o según el principio de cooperación […]" (Serrano, 2016: 212).[4] Esto puede provocar que el público los considere más interesantes. En cambio, los tendenciosos se dividen en hostiles u obscenos. Los primeros destacan porque tienen "como origen las limitaciones y represión progresiva que la cultura y buena educación nos van imponiendo" (Serrano, 2016: 199).

En varios escenarios, los tendenciosos se ocupan para atacar a quien el sujeto no se atrevería a insultar sin ningún velo de por medio. Ejemplo de ello son las mofas en las que se comparan cualidades propias con ajenas o en las que se pretende ridiculizar al que tiene otra preferencia sexual, otros gustos u otras creencias. De igual manera, hay algunas en las que se insulta a quien es del género contrario, a quien pertenece a una clase social diferente, al extranjero (como en la 8), etc. Incluso si el contenido es ultrajante, las agresiones se vuelven (supuestamente) tolerables bajo la excusa de que sólo son mero entretenimiento.

Sobre los métodos para la formación de chascarrillos, Freud describe que algunos son: condensación, doble sentido, retruécano, representación antinómica, metáfora, desplazamiento… Enlistar un catálogo completo y minucioso sería tardado, ya que el disparate verbal es ilimitado: "El chiste es una tropología, un universo de tropos que se concatenan unos con otros, que se recombinan de todas las formas posibles" (Sánchez, 2007: 114). A partir de los recursos que se utilizan, se evaden la censura y la lógica. No obstante, no se trata de formular incoherencias nada más porque sí, dado que la historia debe tener (o al menos aparentar que tiene) un significado.

---

[4] Las bromas 7-9 son un ejemplo de este grupo.

Después de todo, no hay que olvidar que son relatos. En virtud de ello, exigen una organización que guíe hacia un remate. Éste, que se manifiesta a manera de conclusión sorpresiva, hará que lo previo (inicio y desarrollo) cobre sentido. Claro, una excelente estructuración no basta. Sí, el desenlace es crucial, pero de nada sirve si el oyente no lo entiende. Por este motivo, la comprensión es pieza clave: "sólo hay una interpretación correcta y ésa es la que convierte al chiste en lo que es" (Castro, 2011: 108).

El desciframiento depende de los participantes durante la enunciación, los cuales, siguiendo a Sergio Staude, son: el narrador, el público y el objeto sobre el que recae el contenido (2017: 164). Los tres poseen una conexión profunda entre sí, pues cada uno necesita de los demás para ejecutar su función. En el caso del emisor, debe ser hábil para que la broma sea transmitida lo mejor posible. Si llega a cometer algún error (balbucear, adelantar el final, omitir un fragmento, etc.), es muy probable que el mensaje no sea entregado correctamente o que no se disfrute como estaba planeado.

Un verdadero humorista no es aquel que se divierte solo, sino aquel que consigue divertir a los demás o divertirse junto con los demás. La tarea principal recae en él, pues, si no tiene talento, la broma muere en el momento en el que la arruina. Entonces tendrá que repetirla o encontrar a una audiencia nueva que esté dispuesta a escucharla. Por lo tanto, contar chascarrillos es más complejo de lo que muchos creen, puesto que el acto determina (en gran medida) el triunfo o el fracaso del contenido, y el impacto que producirá en los destinatarios.

Al ser pequeños relatos,[5] exigen una interpretación virtuosa (ademanes, imitación de sonidos, actuación de distintos perso-

[5] El chiste puede verse como un pequeño cuento, ya que comparte algunos puntos en común con él (como la estructura que conlleva un inicio, desarrollo y fin). Antes inclusive se consideraba que eran términos que iban de la mano: "De acuerdo con el *Diccionario de literatura popular española* […], la primera noticia que se tiene del chiste como nombre para designar los cuentos jocosos, data del siglo XIV, en el primer gran relato extenso de aventuras caballerescas de la prosa española: el *Libro del caballero*

najes, etc.) en el plano oral. Además, la mayoría demanda rapidez y concisión para provocar la reacción deseada. Cuando el contenido no se entiende enseguida, "pierde el efecto placentero y más que chiste sería una adivinanza que no produciría risa" (Serrano, 2016: 221). Si se quiere arreglar un fallo a través de una justificación posterior, será notorio que las explicaciones generan que la gracia se pierda por completo.

Mientras el narrador desempeña su rol, resultará indispensable que haya cooperación entre él y el receptor. Este último es igual de primordial y obligatorio:

> ¿es gracioso un chiste que nadie escucha? Sin duda no; es más, no podría hablarse de chiste, porque en la esencia del chiste está su intencionalidad de provocar la risa y no puede darse siquiera la posibilidad de que exista un chiste "platónico" que nadie (incluido su creador) escuche (Castro, 2011: 102-103).

Si estima que la gracia es valiosa, el oyente se convertirá en un nuevo enunciador que conseguirá su propia audiencia. Este proceso[6] se repetirá incontables veces, logrando así que la broma se expanda (aunque tendrá variaciones al compararla con la primera versión, seguirá siendo la misma en el fondo) y se incluya en el repertorio colectivo. Cada vez que se reproduzca, los hablantes experimentarán el gozo y la necesidad que implica divulgarlos.[7]

---

*Zifar*, donde la palabra chiste se asociaría a los *exempla* y a las fábulas a partir de su vocación moralizante; después, en algunos grandes textos festivos del siglo XVII, 'chiste' se emplearía con el valor de 'cuento donoso' o 'cuentecillo', tal como los 'cuentos de costumbres' españoles" (Pérez, 2012: 31).

[6] El proceso de difusión (la apropiación, reconfiguración y transmisión) sucede con facilidad debido a que los chistes suelen ser de un creador anónimo. Es muy rara la ocasión en la que se conoce al autor, pero, aun si se sabe el nombre del enunciador original, éste muchas veces se pierde en algún punto de la cadena de propagación. Así es como llega a ser un contenido de dominio colectivo.

[7] "Es notoria la fuerza imperativa que tiene volver a contar los chistes que nos han gustado […]. Hay un goce que transmitimos de un modo anónimo: 'No sabés el chiste que me contaron…'" (Staude, 2017: 164).

Por ello, el mensaje que se plasme es decisivo: el contenido debe mostrar rasgos que coincidan con la visión del público. Sin una afinidad con el asunto del discurso, difícilmente se dará una acogida duradera.

La apropiación de un texto es indicio de que "éste cumple también una función cultural o social al interior de esa comunidad y, por supuesto, una función psicológica en contadores y auditorio" (Pérez, 2012: 29). Asimismo, "el humor es un asunto cultural" (33), por lo que forma parte del carácter definitorio de una sociedad. En consecuencia, las cosas de las que se ríe el hombre son una identificación y diferenciación con respecto a un grupo. Son marcas del lugar al que pertenece: *nosotros* no nos burlamos de lo mismo de lo que se burlan los *otros*. Esa es la razón por la que las narraciones en cuestión son una herramienta tan útil para socializar y descubrir si hay compatibilidad con la gente. Encima, es la razón por la que algunas son inaccesibles para quienes no pertenecen al mismo espacio geográfico o temporal.

No existen restricciones a la hora de elegir qué se puede manifestar o no, ya que todo es objeto de diversión. Puede que haya quien no esté de acuerdo, pero tabúes como la muerte o la religión son motivo de mofa sin ningún problema. Sin duda, la cercanía con el contenido juega un papel central: si el escucha está unido a él emocionalmente, sentirá compasión en lugar de risa.[8] En tal caso, lo más seguro es que no participe en la actividad de difusión y rompa la cadena. Aun así, a pesar de que surja dicha emoción en un sujeto (o varios), habrá quien no sienta un lazo afectivo tan fuerte y encuentre la manera de formular un texto cómico.

Cuanto más polémico sea el tema, cuanto más llame la atención, mayor probabilidad tiene de ser tratado con ingenio. "[Parece] evidente que recibimos más placer del chiste tendencioso que del inocente; nos gusta más si hay un contenido político,

[8] "[S]i estamos demasiado cerca emocionalmente del objeto de nuestra risa quizá sintamos compasión antes que ganas de reír, pues así como la compasión entraña un compromiso suficiente, la risa implica la distancia, el desapego, la indiferencia aunque no el desdén" (Pérez, 2012: 38-39).

social o sexual que si se trata de un simple juego de palabras" (Serrano, 2016: 220). Pero eso no significa que lo inofensivo sea incapaz de producir carcajadas o que lo agresivo las asegure. Al final, todo recae en el talento del emisor, en el contenido que comunica y en la aceptación del público.

¿Cómo saber si la misiva se entregó bien? Por la risa. Ésta es la prueba de que el destinatario entendió y de que está de acuerdo con lo exhibido. Además, sumado al hecho de que indica aspectos acerca de una sociedad, es un mecanismo rápido de descompresión emocional. Mediante ella, la gente se deshace de la tensión y obtiene un instante para relajarse. "Nos reímos porque la seriedad es estúpida. Porque el espíritu de 'pesadez', de la 'gravedad' es ridículo, como ridículos son los valores que genera. Nos reímos, por no llorar" (Sánchez, 2007: 114).

Debido a lo anterior, es común recurrir a los chascarrillos en etapas difíciles de la vida (momentos incómodos, peleas, funerales, accidentes, eventos tristes). Ellos rompen la rutina y quiebran la formalidad impuesta. Nos brindan un lugar lúdico donde hay total libertad y donde no habrá castigos si se desacatan las normas establecidas: "el chiste supone una rebelión contra la razón, un retorno al viejo hogar, la infancia, en la que los deseos se hacen realidad y la vida es puro juego, sin más finalidad que el juego mismo […]" (Castro, 2011: 105). Esto también esclarece el porqué del enorme aprecio que reciben tanto a nivel individual como general.

Por lo expuesto en las páginas pasadas, resulta importante dedicarles un momento para disfrutar de los beneficios que implican y, sobre todo, para analizarlos. Como ya se mencionó, el tipo de humor de una sociedad revela varias de sus peculiaridades, así que vale la pena poner sobre la mesa cuáles son los contenidos que animan u ofenden a la gente. En especial, llevar a cabo un ejercicio de esta clase sirve mucho en México, un país en el que las bromas tienen un sitio destacado.

A continuación, se mostrará una recopilación de chistes de duración y temática variable, que están formulados con una mezcla de técnicas, intenciones y métodos. Los primeros son verbales,

puesto que se centran en los juegos de palabras. Asimismo, gran parte de ellos son inocentes. Después se presentan los más largos, que se diferencian por el predominio de lo intelectual y lo tendencioso. Estos cuentan historias con una marcada estructura, junto con una definida aparición de narrador y personajes.

En la compilación, están chascarrillos prototípicos como el 19, donde interviene Pepito;[9] y el 8, cuyos protagonistas son gallegos.[10] Adicionalmente, hay algunos poco usuales como el 17, en el que el relator pretende vacilar al oyente. En cualquier caso, se comprueba que, en lo cómico, "la lengua más se tuerce y retuerce, se moldea y amolda, se acomoda a la voluble y escurridiza realidad, e intenta iluminar las mil caras del pensamiento y sentimiento […]" (Serrano, 2016: 219).

Las bromas fueron recogidas mediante entrevistas realizadas el 12 y el 21 de noviembre de 2019 en la Ciudad de México y en el Estado de México. Los informantes son amigos, familiares y conocidos personales y de mi mamá, quienes dieron su aprobación para ser grabados en audio. Luego de obtener el material, seleccioné los chistes que provocaron más risa entre los presentes y los transcribí. Desgraciadamente, es imposible anotar todos los recursos expresados durante la enunciación. Empero, salvo excepciones, el material se muestra lo más fielmente posible.

Pese a que procuré que fueran inocentes, las groserías surgieron casi de inmediato. Decidí dejar fuera los tendenciosos porque,

---

[9] A pesar de que sólo incluí un chiste de Pepito, fue mencionado por distintas personas. Una variación de esta figura está en la broma 20, en la que el niño se llama Paquito. Se trata de un personaje tan conocido que ya cuenta con una personalidad fija: se distingue por ser travieso, curioso y muy ocurrente. De acuerdo con Manuel Pérez, Pepito (o cualquiera de sus versiones) podría considerarse como un tipo de héroe pícaro: en sus acciones "es posible encontrar perfilado todo un modelo de comportamiento que corresponde a la vida lépera mexicana, se nutre de ella y la dibuja, a tal punto que entre sus ancestros se encuentran los pícaros de *El Lazarillo de Tormes* y —por supuesto— *El Periquillo Sarniento*, nada menos que una novela fundacional mexicana" (2012: 130).

[10] Los chistes sobre gallegos son fáciles de hallar. En ellos, es común que se les caracterice como tontos e ignorantes. Las bromas de este tipo son una prueba de la hostilidad que hay en contra del otro.

finalmente, son una pequeña muestra de cómo es el humor en dos zonas de México. Sin embargo, invito a los lectores a reflexionar sobre los temas que provocan la burla y el insulto. A mi parecer, las humillaciones no son necesarias para motivar la alegría.

Diana Daniela León Arroyo
Facultad de Filosofía y Letras, unam

**1. [Una vaca pensando]**

—¿Qué hace una vaca pensando?
—…
—Prepara leche concentrada.

Jonathan Hernández, 12 años, estudiante de secundaria.

**2. [Hormigas]**

—¿Cuántas hormigas caben en una ballena?
—…
—Ninguna porque va llena.

Berenice Rosas, 21 años, estudiante de licenciatura.

**3. [¿Te sabes el chiste de…?]**

—¿Te sabes el chiste del zoo?
—…
—¿No? Es lógico.

Said Hernández, 20 años.

**4. [La pera]**

Había un tomate y una pera en la parada del autobús, y el tomate le pregunta a la pera:

—¿Hace mucho que espera?

—Desde que nací.

Francisca Arroyo, 50 años, radióloga.

**5. [Hamburguesas]**

—¿Qué le dijo una hamburguesa a otra hamburguesa?

—…

—Antes muerta que sencilla.

Jazmín Guerrero, 30 años, enfermera.

**6. [¿Cuál es tu tipo?]**

—¡Estás perdiendo demasiada sangre! ¿Cuál es tu tipo?

—Alto, flaco y bronceado.

—Ese tipo no. ¡Tu tipo de sangre!

—¡Ah!, roja.

Ariadna Montes, 20 años, estudiante de licenciatura.

**7. [Mikimaus]**

—¿Sabes quién inventó a Mickey Mouse?

—Walt Disney.

—No, fue Cuauhtémoc.
—¿Por qué?
—Porque gritaba: "¡*Mikimaus, mikimaus*[11] los pies!".

Ruth Valdez, 24, estudiante de licenciatura.

**8. [En un hospital]**

Este, es un gallego en la sala de un hospital. De repente, ve venir al doctor y le pregunta:
—Doctor, ¿cómo han salido las cosas?
El doctor le dice:
—Su mujer está bien, pero al niño le tuvimos que poner oxígeno.
Entonces dice el gallego:
—¡Uy!, yo quería que se llamara Manolo.

Juan Páez, 51 años, ingeniero y arquitecto.

**9. [Osito panda]**

Primer acto: Sale un osito panda, se sube a un árbol y se cae.
Segundo acto: Sale el mismo osito panda, se sube al mismo árbol y se cae.
Tercer acto: Sale el mismo osito panda, se sube [al mismo] árbol y se cae.
—¿Cómo se llamó la obra?
—…
—Osito pandejo.

Norma Ramírez, 50 años, vendedora de ropa.

[11] *mikimaus*: "me quemáis".

## 10. [Aviéntenme a su madre]

Va una muchacha pasando por la calle y, de repente, le avientan huevos, y le caen en su cabeza. Ella se enoja, mira hacia arriba y dice: "¡Aviéntenme a su madre!" Y, ¡zas!, que le avientan la gallina.

Martha Arroyo, 62 años, maestra jubilada.

## 11. [El caballo]

Llega un caballo a una cantina llena de borrachos y se sienta. Todos se quedan asombrados, ¿no?, de ver un caballo que entra. Pero [el caballo] llega y se sienta muy parsimonioso en uno de los banquitos, mira para todos lados y todos asombrados, maravillados de ver que el caballo se puede sentar. Y, ¿qué va a hacer?, pues todos están al pendiente. El caballo dice:

—Síííírvame un whiiisky.[12]

—¿Perdón? —pregunta el cantinero.

—Síííírvame un whiiisky.

—Bueno, va.

Le sirve su whisky. El caballo agarra, se lo toma con la atención de todos. De pronto, ya [cuando] se acabó su whisky, le pregunta al cantinero:

—¿Cuánto es?

—Son veinte dólares.

—¡Cómo!

—Son veinte dólares.

—Bueno, ni modo.

Saca el dinero, lo pone en la mesa. El cantinero lo sigue observando y le dice:

[12] El relator estuvo imitando el relinchido y los sonidos característicos de un caballo.

—Perdón, perdón, pero es que nunca habíamos visto entrar un caballo y menos que hablara.

—Pus, así como cobran, ni lo volverán a ver.

Julio Olvera, 70 años, empleado administrativo.

## 12. [Pa' bajo]

Había un granjero que se dedicaba a compra e intercambio de gallinas; se trasladaba en una camioneta. Las gallinas iban en la cabina trasera. Pero él era muy mujeriego y siempre llevaba un periquito ahí al lado de él. El granjero subía a las muchachas [a la camioneta] y ya empezaba él a tratar de besarlas. Les decía a las muchachas: "Regálame un besito. Ándale". Las muchachas, algunas sí querían y otras no. A aquella que le decía que no, le decía: "Ps, ¿sabes qué? Que, en mi camioneta, la que no da besito, pa' bajo". Abría la puerta y la bajaba de la camioneta. Y así todos los días, con el periquito a un lado de él. Pero, un día, el perico se portó grosero con él, así que se enojó y lo echó con las gallinas. Y siguió con su misma rutina de que "la que no da besito, pa' bajo".

Cuando llega a su casa, en la tarde, iba a bajar las gallinas del negocio del día. Abre la puerta y todavía alcanza a escuchar al perico que, cuando sale volando la última gallina, dice:

—La que no da besito, ¡pa' bajo!

Juan Ramírez, 50 años, arquitecto.

## 13. [Pancho Pantera]

Llega un tipo a la cantina, así, muy "perdona vidas".[13] Camina, pum, pum, se les queda viendo a todos en la cantina. Pasa la mirada por toda la estancia y dice muy retador:

[13] Según el informante, alguien "perdona vidas" es aquel que se siente superior a los demás y presume de ello.

—¿Quién es Pancho Pantera?

Y todos se quedan así, como, como impactados. Nadie [responde]. Todos agachan la cabeza, se entretienen con su bebida. Algunos se salen. El hombre vuelve a preguntar quién es Pancho Pantera. Nadie contesta. Le dice al cantinero que le sirva un tequila.

Ya. Al otro día, a la misma hora, llega con la misma actitud. Pregunta mirando a todos:

—¿Quién es Pancho Pantera? ¿[Dije] que quién es Pancho Pantera?

Nadie contesta. Algunos se salen, otros lo ignoran y ya.

Al tercer día, llega y [dice:]

—¡Quién es Pancho Pantera?

Todos tienen la misma actitud. De pronto, sale un tipo más grandote, fornido y responde:

—Yo soy Pancho Pantera. ¿Algún problema?

El hombre responde [nervioso y con miedo]:

—No, nada, que te habla tu mamá pa' que te tomes tu choco milk.

Ricardo Escárcega, 51 años, electricista.

**14. [Gatito]**

En una noche, entran unos asaltantes a una casa. Uno es chino y el otro mexicano. Entran y empiezan a agarrar todo lo de valor, y a guardar en sus valijas. Y, de pronto, a uno de ellos se le cayó un objeto que se oye en toda la casa. Se oye la voz del dueño que dice:

—¿Quién anda ahí? ¿Quién anda ahí?

Nadie responde.

—Voy a salir a ver quién anda ahí.

El mexicano agarra y le hace:

—Miau.

—Ah, es un gatito.

Se regresa a su recámara. Siguen los otros guardando lo robado y, de pronto, se vuelve a caer otra cosa. El dueño vuelve a preguntar:

—¿Quién anda ahí?

No contestan.

—Ahora sí voy por la escopeta y voy a salir a ver quién anda ahí.

Entonces el chinito dice:

—Otlo gatito.[14]

Daniel Hernández, 49 años, economista.

## 15. [El chinito]

Anda en la Ciudad de México un chinito cansado de buscar trabajo. No encuentra por ningún lado. Este, de pronto, ve un anuncio que dice: "Se solicita sirvienta". [Él piensa]: "Bueno, voy a tocal. A vel si me dan tlabajo. Es mucha la necesidad". Entra a la casa y dice:

—Vengo pol el anuncio de la puelta.

—Ah, bueno, sí, está bien, pero es que el anuncio dice que se solicita sirvienta.

—No, pelo es que yo necesito mucho el tlabajo. Ya tengo muchos días sin comel.

—Bueno, vamos a ver si nos entendemos. ¿Usted sabe barrer?

—Chinito poquito sabel balel.

—¿Sabe trapear?

—Chinito poquito sabel tlapeal.

—¿Sabe lavar los trastos?

—Chinito poquito sabel laval tlastos.

---

[14] Al igual que en el siguiente chiste, para imitar a un chino hablando español, los entrevistados sustituyeron /r/ o /ɾ/ por /l/.

—No, pues, parece que sí sabe usted de todo. Vamos a hacer una prueba. ¿Cómo se llama?

—Losa Malía.

—¿Cómo?

—Losa Malía.

—¡Ah!, ¿quiere decir Rosa María?

El chinito asiente

—Oiga, pero ese es nombre de mujer.

—Chinito poquito sel maliquita.

Bryan Juárez, 12 años, estudiante de secundaria.

## 16. [Adiós, mariquita]

Va un muchacho caminando por la calle, así, muy coquetamente. Camina, camina, camina, pero provocativamente, y pasa por una casa donde en la ventana está un perico. Entonces, cuando pasa justo junto a la ventana, le gritan:

—¡Adiós, mariquita!

El muchacho se enoja. Dice: "Condenado perico. Diario es lo mismo". Y, al otro día, pasa otra vez todo cadencioso, moviéndose. Pasa frente a la ventana del perico y [este] le grita:

—¡Adiós, mariquita!

—No soy mariquita. Soy hombre.

—Tú dirás —dice el perico.

Al otro día, pasa otra vez. Pero, en la noche, [el muchacho] estuvo pensando: "¿Cómo le hago?, ¿cómo le hago para que este perico me deje de molestar? No quiero que me vuelva a decir marica". Entonces, al otro día, pasa disfrazado de detective. Se pone un bigote, se pone una cachucha y una gabardina, y pasa otra vez… pero igual coquetonamente caminando. Le dice el perico:

—¡Adiós, mariquita!

Y hace su berrinche el muchacho. [Piensa]: "¿Cómo me reconoció si…? Ya sé, mañana me voy a disfrazar de panadero." Y pasa igual.

—¡Adiós, mariquita!

—Otra vez lo mismo. Ya sé, mañana me voy a disfrazar de mujer.

Ya se pone su falda, su abrigo, un moñito. Pasa junto a la ventana y el perico no le dice nada. Pero, ya que se aleja unos metros, le grita el perico:

—¡Adiós, mariquita! ¿No que no?

Noemi Ramírez, 49 años, policía.

## 17. [Bultito tras bultito]

Está una persona cargando unas cajas como de zapatos en la parte trasera de su camioneta. Sube un bulto, luego otro bulto, luego otro bulto… Pasa una persona y le dice:

—¿Le ayudo, buen hombre? Veo que tiene mucho que subir.

—Bueno, si puede, apóyeme. Yo le paso los bultos y usted los mete, los acomoda.

El otro acepta. Ahí está bultito tras bultito, bultito tras bultito, bultito tras bultito… Y la persona le sigue recibiendo los bultitos. Se enfrascan en eso hasta que el que le estaba ayudando dice:

—¿Ya?

—¿Qué? Mucha prisa —se enoja—. No, pues váyase a la chingada.

El otro se va enojado. Luego pasa otra persona y le dice:

—¿Lo puedo apoyar?

—Sí, yo le paso los bultos y usted los acomoda —y empieza bultito tras bultito, bultito tras bultito, bultito tras bultito… Hasta que la otra persona le dice:

—¿Ya?

—¿Qué? ¿Mucha prisa? Pues a la chingada.

Lo corre y luego, otra vez, llega otro. [Este] le pregunta si lo puede ayudar y otra vez empieza bultito tras bultito, bultito tras bultito […].[15]

—¿Ese fue el chiste?

—No, todavía falta. Entonces llega otro y…

—Ya, ya, ya entendí. ¿Ya?

—"¿Ya?"

—Sí. ¿Ya [acabó]?

—¿Qué? ¿Mucha prisa? Órale, a la chin…

Julio Soriano, 60 años, economista.

## 18. [Champú Pantene]

Había un señor que no tenía nada de pelo. Pero absolutamente nada. Un día, escucha un comercial que dice que [con] el champú Pantene te crece el pelo, te lo fortalece, te lo deja libre de caspa y todas las bondades del champú. Y su amigo no tiene mucha potencia sexual. Y a este amigo le recomiendan una loción especial para poder ser potente sexualmente. Entonces, pero viven juntos, entonces un día están las dos lociones (la capilar y la "potencializadora") en el baño. Y llega el que [tiene] la falta de cabello y, sin fijarse, se baña con la "loción de potencia". Cuando termina de bañarse, se seca el pelo. Lo tiene todo parado, todo esponjado. Pos… se maravilla, ¿no?, de cómo quedó. Pero, además, no le gusta. Y va y le dice al farmacéutico:

—Señor, le vengo a devolver su champú.

—No, pero ¿por qué? ¿No le sirvió? Si lo acaba de comprar.

—No, yo le dije [que quería] un champú *Pantene* y usted me dio uno pa'l pene.

Guadalupe Gelover, 48 años, ama de casa.

---

[15] El enunciante repite una y otra vez la misma historia (llega alguien y ayuda a cargar los bultos hasta que se harta). Los siguientes diálogos son parte de la conversación que tuve con él cuando el chiste se alargó demasiado.

## 19. [¿Y los huevos?]

—¡Mamá, mamá!, ¿qué crees? Que acaba de pasar un accidente.

—Oye, pero es que te fuiste hace dos horas. Te mandé a traer un kilo de huevos y, mira, me vienes con este cuento de que hubo un accidente.

—No, mamá, pero es que hubieras visto… Atropellaron a un señor.

—Sí, Pepito, pero yo te mandé a traer algo.

—No, mamá, hubieras visto. Estuvo tan duro el golpe que las manos quedaron por allá, los brazos más allá, la cabeza de este lado, los pies se los destrozaron. Una pata por acá, otra pata por allá.

—Sí, Pepito, pero ¿y los huevos?

—No, mami, esos yo no se los vi.

Arturo Sandoval, 22 años, estudiante de licenciatura.

## 20. [Paquito]

Había una vez un niño que se llamaba Paco. Entons una vecina suya le dijo que si le compraba un yo-yo. [Él] le dijo que sí. Entons se fue diciendo:

—Yo-yo, yo-yo.

Otro [vecino le pidió] una navaja. Entons se fue [diciendo]:

—Yo-yo, yo-yo, navaja, navaja.

Otro [vecino le pidió] un kilo de mangos. Entons se fue [diciendo]:

—Yo-yo, yo-yo, navaja, navaja, mangos, mangos.

Entons [el niño] le dijo a su mamá:

—Mamá, ¿me compras este Superman?

—Sí, recuérdame cuando pasemos.

Entons [el niño] se fue [diciendo]:

—Yo-yo, yo-yo, navaja, navaja, mangos, mangos, Superman, Superman.

Entons unos rateros le poncharon una llanta a un policía. Entons [él] le preguntó a Paco:

—¿Quién fue?

—Yo-yo, yo-yo.

—¿Con qué?

—Navaja, navaja.

—¿Cómo fue?

—Mangos, mangos.

—¿Quién te crees?

—Superman, Superman.

Abril Zarco, 9 años, estudiante de primaria.

## 21. [Tunas y higos]

Estaba en la ciudad un vendedor por las calles anunciando: "¡Tunas y higos! ¡Oferta, oferta! Llévese sus tunas y higos". Va a una calle, va a la otra. Sigue gritando: "¡Tunas y higos! Compren sus tunas y higos". Nadie le compra. Ya, por allá, ya sale de un edificio y desde el décimo piso le gritan:

—¡Señor, señor! ¡Usted, el de las tunas!

—¿Yo?

—Sí, suba por favor.

—¿A dónde?

—Al décimo piso.

El vendedor va, toca la puerta del edificio, lo dejan pasar, sube con muchos trabajos. Llega jadeante a la puerta del departamento que le indicaron, toca y sale la señora.

—¿Usted es el que anda gritando "tunas y higos"?

—Sí, seño. ¿Cuántos va a querer?

—No, yo no quiero nada.

—¿Para qué me hizo subir?

—Para corregirlo, buen hombre: no se dice "tunas y higos". Se dice "tunas *e* higos".

—¿No me va a comprar?

—No.

El vendedor se baja muy enojado. Ya que llega a la calle, grita:

—¡Señora, señora, la del décimo piso!

Sale y se asoma la señora.

—Dígame.

—Na' más quería decirle: ¡Vieja jija de la fregada[16] e hija de la chingada!

Martha Arroyo, 62 años, maestra jubilada.

## 22. [Dejad que los niños se acerquen a mí]

Está Jesucristo dando su… pues, rezando el Evangelio. Ya para entonces hay mucha gente que lo admira. Hombres y mujeres lo van a ver, van a escuchar sus enseñanzas. Pero llega un grupo de niños y le empiezan a aventar pedradas a Jesucristo, y le gritan cosas. Y empiezan San Pedro y San Pablo tratando de alejar a los niños que están lastimando al Señor, y dice Jesús:

—Dejad que los niños se acerquen a mí.

—Pero, Señor, ¿cómo los vamos a dejar? Te están apedreando, te están insultando.

—Dejad que los niños se acerquen a mí.

Bueno, entonces dejan que todos los niños se acerquen. Y [hay] piedras, insultos. Y otra vez se acercan.

—Señor, ya está sangrando. ¿Cómo permite…? Tenemos que alejarlos ya.

—Dejad que los niños se acerquen a mí.

—Pero, Señor, de veras que nos duele más a nosotros que a usted. ¿Cómo es posible?

—Dejad que los niños se acerquen a mí.

---

[16] Jija de la fregada: Según el informante, insulto equivalente a "hija de su pinche madre".

Se enoja San Pedro [y le dice]:

—Pero, bueno, Señor, ¿cómo es posible? Ya mira cómo te tienen.

—Dejad que los niños se acerquen a mí… para darles en la madre.

Angélica Rueda, 45 años, ama de casa.

## 23. [Señor Patiño]

Resulta que se muere un señor, pero ya grande. Es un hombre muy fuerte y bigotón, grandote. Se apellidaba Patiño. Todo el mundo le decía el señor Patiño. Cuando se da cuenta, ya está tocando en las puertas del cielo. Pero, pues, él se deja llevar porque ve muchos niños que van en fila hacia una puerta. Ve la puerta de los adultos y no le gusta el ambiente que se ve. Por eso, va y se forma con los niños.

[En la fila de los niños], pasan, tocan y le dice San Pedro [a un niño]:

—¿Cómo te llamas?

—Pablito.

—Pásale, Pablito, aquí vas a estar muy bien, feliz. Adelante. Tú sí mereces estar aquí. —pasan otros niños y [sucede] lo mismo—. Luego le toca al señor Patiño—.

—¿Cómo te llamas?

—El niño Patiño.

—Señor Patiño, señor Patiño, esos bigotes no son de niño.[17]

María de la Luz Barrera, 82 años, ama de casa.

---

[17] La entrevistada cantó esta parte. Utilizó la melodía de *Naranja dulce*. Al cuestionarle el porqué, dijo que es por la creencia de que la gente es recibida con una canción en el cielo.

## 24. [Dijo con todas]

En la época de la revolución, todo mundo estaba huyendo de los revolucionarios porque, en muchos de los casos, llegaban a saquear, a matar, a violar. Y, principalmente, [iban] contra la gente de la Iglesia. Llegan unos forajidos al convento y se empiezan a distribuir. Piden que todas las monjas se concentren en una sola sala mientras los demás están saqueando. Llega el cabecilla, el jefe de la banda, y dice:

—A ver, ¿dónde están todas las monjas?

[Sus subordinados le responden] que ya están todas ahí.

—Nos vamos a acostar con todas.

—No, señor, no haga eso. Dios lo va a castigar —le contestan los demás—.

—Dije que vamos a acostarnos con todas.

Una de las hermanas le dice:

—Por favor, a la madre superiora no le haga nada. Ya es una anciana. Por favor, a la madre superiora no le hagan nada.

Pero luego va y sale una ancianita que apenas puede moverse. Dice:

—No, no, no, conmigo también. Él dijo con todas.

Óscar Miranda, 49 años, carpintero.

## 25. [En el convento]

Entra un maleante al convento a buscar cómo esconderse porque lo anda persiguiendo la policía. Ya entra y en seguida llega la policía. [Esta] toca y le dicen a la madre superiora:

—Madre superiora, disculpe que la vengamos a molestar, pero es que vimos que se metió un asaltante aquí, al convento.

—No, no creo. Aquí habemos [*sic*] puras mujeres.

—No, pero es que nosotros lo vimos. No lo proteja.

—No, no lo estoy protegiendo. Pero no, no tienen acceso los hombres al convento.

—Bueno, pero hágannos el favor por esta vez. Haga el favor de llamar a todas sus monjas y que nos esperen en una sala porque vamos a pasar a hacer una revisión. Nada más que también vamos a pedirle un favor: que no se pongan calzones las monjas. Tienen que venir sin ropa interior y nada más con su hábito.

Ya [pasa el rato].

—Ya están todas en la sala de juntas.

Empieza el general:

—A ver, les vamos a hacer una revisión rápida. Cuando pasemos junto a ustedes, se levantan el hábito y me dicen su nombre. Entonces que empieza a pasar lista.

—Sor Juanita. Adelante, sí, pase usted. Sor Petrita. Disculpe, adelante. No pasa nada. Todo tranquilo. Sor María. Todo bien, Sor María. Pásele. Disculpe las molestias.

Ya llega [el delincuente] y le dice:

—¡Sorpresa!

Martín Arenas, 40 años, pintor de casas.

## Bibliografía citada


Aliaga Aguza, Laura M, 2013. "¿Sabes contar chistes?". *Foro de Profesores de E/LE* 9: 11-20.

Castro, Sixto J., 2011. "El chiste como paradigma hermenéutico". *Dianoia* 67: 87-111.

Freud, Sigmund, 1991. *El chiste y su relación con lo inconsciente.* Buenos Aires: Amorrortu.

Guzmán Díaz, Josefina, 2004. "Los géneros cortos y su tipología en la oralidad". *Andamios. Revista de Investigación Social* 1: 233-263.

Pérez, Manuel, 2012. *Una voz que se ríe en el desierto. Ensayo sobre el humor en la charra sonorense.* San Luis Potosí: Unión de Asociaciones del Personal Académico de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto, 2007. "Freud y Bergson. El chiste y la risa y su relación con lo social". *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* 723: 103-121.

Serrano Serrano, Joaquín, 2016. "El uso de la lengua en los chistes. Ejemplificación de la teoría de Freud". *Estudios humanísticos. Filología* 38: 195-222.

Staude, Sergio, 2017. "El chiste y lo cómico son una tontería". *Desde el jardín de Freud* 17: 161-167.

# Analecta mínima del chiste

José Manuel Mateo
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

## Situación

¿De qué se ríen hoy en día los hombres y las mujeres? ¿Les causan *gracia* las mismas situaciones? ¿En las reuniones de mujeres se cuentan chistes? ¿Cuáles? ¿De qué se ríen las mujeres? Estas preguntas surgieron en un contexto particular: a finales de 2018 se presentó la posibilidad de visitar dos unidades académicas de la Universidad Intercultural de San Luis Potosí (UICSLP) localizadas en la Huasteca potosina, una en el municipio de Tamazunchale y la otra en el de Matlapa. La UICSLP tiene como antecedente la Universidad Comunitaria y la Universidad Indígena de San Luis Potosí. Ya con la denominación actual funciona desde 2011 como una institución de educación superior pública, del Subsistema de Educación Superior. Tal como se define a sí misma en su sitio oficial, se trata de un organismo público descentralizado de carácter estatal, con personalidad jurídica y patrimonio propio, que imparte educación superior entre la población indígena, rural y de zonas urbano marginales. Cuenta con 11 campus o unidades académicas y 11 licenciaturas en conjunto, si bien en cada unidad se ofrecen sólo algunas de ese total.[1]

[1] Véase el sitio https://www.uicslp.edu.mx; la información es breve y aunque toda ella resulta apropiada, no deja ver del todo la importancia que alcanza esta alternativa de educación superior ni el esfuerzo institucional, individual y comunitario invertido, el cual salta a la vista cuando se habla con funcionarios, profesores y estudiantes.

A principios de 2019 solicité los permisos necesarios para unirme al grupo que acudiría a las unidades mencionadas, el cual estaba integrado por personal de la UICSLP y una investigadora cuyo proyecto de trabajo se encuentra relacionado con la prevención de la violencia de género y el fortalecimiento de la interculturalidad y los derechos humanos. Las conversaciones con la investigadora, así como la relectura de algunos pasajes de *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento,* de Mijail Bajtin, me llevaron a plantear las preguntas con que abre este escrito, que intenta constituirse en un ejercicio de recopilación y transcripción con algunas apostillas. Desde luego, ninguna de las interrogantes planteadas puede responderse con una sola incursión a los espacios donde mujeres y hombres se desenvuelven ni es mi intención entrar en un terreno donde la teoría de género resulta indispensable. No obstante, son esas preguntas el motivo de este ejercicio cuyos resultados pueden ser útiles, tal vez, para quienes se ocupan de analizar los estereotipos de género o los rasgos de la masculinidad que se han naturalizado. Pero también puede suceder que lo reunido constituya un *documento* útil para analizar la complejidad del chiste, dificultad que se manifiesta cuando todo en él nos lleva a una especie de despliegue dialéctico de la situación enunciativa; es decir, cuando el diálogo existe gracias a la incorporación de chistes y cuando el chiste mismo configura la puesta en escena de una situación dialogada; se puede aventurar que en estos casos opera una dialéctica del chiste[2] e incluso podría hablarse del chiste dialógico,[3] pero sobre

[2] "La dialéctica ha sido ante todo el arte del diálogo, ya sea por conversación o por debate. Para Platón era el método exacto de la metafísica; en cambio, para Aristóteles, era la lógica de lo probable, de lo solamente plausible. Sin embargo, poco a poco fue significando la unión de los contrarios, la posibilidad de hacer coincidir los opuestos, de armonizar los contradictorios" (Beuchot, 2016-2017: 13)

[3] "Las relaciones dialógicas no se reducen a las relaciones lógicas y temático-semánticas que *en sí mismas* carecen de momento dialógico. Deben ser investidas por la palabra, llegar a ser enunciados, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos, expresadas en la palabra, para que entre ellas pueda surgir dichas relaciones" (Bajtin, 2003: 267).

este aspecto y otros afines procuraremos trazar un par de líneas más adelante, en la tercera parte de este escrito denominada "Apostillas".

La segunda parte corresponde propiamente al ejercicio de transcripción, sobre el que conviene añadir algunas salvedades y explicar las decisiones que se tomaron previamente para el registro.

A pesar de mi interés por la lírica tradicional, los relatos populares, los textos teóricos sobre la oralidad y aquellos que se ocupan de lo popular en la literatura, no había emprendido antes un ejercicio de recolección. De modo que el material reunido tal vez no alcance a constituir un trabajo propiamente acotado conforme a uno u otro de los métodos conocidos y de los que da cuenta de manera sucinta pero precisa Berenice Granados en *Emiliano Zapata: Vida y virtudes según cuentan en Morelos* (2018: 35-59), éste sí verdadero trabajo de recolección y análisis en el que hemos procurado apoyarnos, pues incluye un apartado que propone una metodología para trabajar con materiales orales, misma que fue retomada y afinada posteriormente por el Laboratorio Nacional de Materiales Orales instalado en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia.

El "montaje interpretativo" (Granados, 2018: 50) por el que he optado prácticamente tiene la forma de una entrevista, pero el énfasis no se ha puesto sólo en la coherencia discursiva de la escritura, sino que se ha procurado mantener, hasta donde ha sido posible, diferentes aspectos de la situación y la oralidad de los participantes, incluida mi intervención. Esto se debe a varias razones.

En primer lugar, las autoridades de la UICSLP dispusieron que tanto las entrevistas de la investigadora interesada en la prevención de la violencia de género como mi intervención debían realizarse en las instalaciones de las unidades académicas, con el apoyo y la supervisión de personal designado por la misma universidad. Desde los primeros contactos con las autoridades expuse mi intención de recopilar expresiones de carácter humorístico. Con todo, se produjo un malentendido y quienes asistieron

llegaron con la idea de que participarían en un taller para escribir chistes. Una vez aclarada la situación, hice referencia a los dichos de sobremesa licenciosos y obscenos que constituían una tradición floreciente durante el Renacimiento y que estaban asociados a otra: la de los festines que instalaban un lapso provisional de *libertad utópica,* es decir, de alteración del orden e inversión alegre de las jerarquías (Bajtin, 1998: 85). Enseguida planteé las preguntas que aparecen al principio (*¿De qué se ríen hoy en día los hombres y la mujeres?,* etcétera) y pedí a los asistentes que contaran algo de lo escuchado por ellos en situaciones similares, es decir, durante los festejos comunitarios, las conversaciones que siguen a las comidas o las reuniones festivas de familiares y amigos.

Tal vez se juzgue un tanto artificial el modo de llevar a cabo la recopilación, pero en tanto la estrategia desplegada *parecía una clase,* la sesión guardaba similitud con las prácticas cotidianas del lugar donde nos hallábamos. La estrategia dio dos resultados: en Tamazunchale abrió un interregno para la risa colectiva; en Matlapa, no. De ahí que la transcripción sólo incluya lo registrado en la primera sede.

En segundo lugar, aunque en la transcripción registro mis intervenciones, no aparecen todas, únicamente las indispensables para dar cuenta de que el carácter expositivo de la sesión celebrada en Tamazunchale pronto cedió el paso a un encuentro dialogado. La sesión que en su forma escrita semeja una entrevista fue en principio *una clase anómala,* pues se habló de un asunto que no correspondía con los temas que se imparten en la unidad académica[4] y se realizó en sábado, con cierto aire festivo, pues los profesores y autoridades de la unidad ofrecieron a todos un refrigerio previo, que consistía en refrescos, café, pan dulce y tamales. Había un buen ánimo y excelente disposición de parte de la comunidad universitaria. En Matlapa, aunque la recepción por parte de autoridades, maestros y estudiantes fue atenta, la sesión

[4] Las carreras que se imparten en el campus Tamazunchale son tres: Derecho, Desarrollo Económico Regional, e Informática Administrativa.

tuvo lugar en un día lunes, mientras se aplicaban exámenes a los grupos de estudiantes. Los profesores no participaron de la reunión, pasaban regularmente y se asomaban por la puerta hacia el interior del salón.

En tercer lugar, el montaje interpretativo tiene la forma de una entrevista porque advertí que en la primera sede los chistes no surgieron como intervenciones aisladas a una demanda específica, sino que su aparición secuenciada cumplía *otra* función: la de sostener el coloquio e incluso podría decirse que la serie constituyó por sí misma la conversación. Los ahí reunidos no tenían la obligación de realizar un intercambio ni de satisfacer un pedido del personaje foráneo que intervenía su espacio; de hecho, como se comentó, asistieron pensando que se trataba de otro tipo de actividad. No obstante, decidieron quedarse y platicar. En Matlapa fueron escasas las intervenciones y fue sólo cuando salió la mayor parte del grupo reunido que cinco estudiantes, tres hombres y dos mujeres, se acercaron para contar algunos chistes, y su función fue abrir un diálogo sobre los estudiantes mismos: hablaron de sus padres, sus expectativas de vida y profesionales así como de las razones por las que se habían inscrito en la UICSLP.

Perfilada la situación en que surgió este ensayo de recopilación y las decisiones tomadas a la hora de transcribir, sólo resta aclarar un par de cuestiones.

Uso el término *analecta* para denominar la muestra reunida; he optado por emplear la palabra en su formulación singular porque así fue usada por José Lezama Lima en el título del conjunto de ensayos que llamó *Analecta del reloj.* Se trata de una palabra que viene a cuento nuevamente por varias razones. En el diccionario en línea de la Real Academia el término consignado es *analectas* y corresponde a un sustantivo femenino plural cuyo equivalente, según se indica a modo de definición, sería *florilegio;* por su etimología equivale a la expresión "cosas reunidas". Se ha perdido aquí cierto valor pretérito, que se conservaba en latín: *analecta,* como sustantivo masculino singular, denominaba al esclavo que recogía los restos de una comida; como sustantivo neutro plural designaba a la materia sobrante reunida

por el esclavo (Mir, 1984: 31). Gaspar y Roig recuperaban ambos significados para su diccionario enciclopédico: en su forma sustantiva femenina y plural la palabra designaba los "restos de una comida entre los griegos", y como forma masculina plural a los "esclavos encargados de asear la sala del festín"; la primera acepción, también femenina y plural, se empleaba para referirse a los "fragmentos escogidos de un autor" (1853: 138). Desde 1925 la definición de la Real Academia se concreta en referir a la palabra *florilegio,* si bien en el *Diccionario histórico de la lengua española* de 1933 vuelve a la que se planteó en 1899: "colección de trozos en prosa o verso, escogidos en las obras de uno o varios autores" (1899: 63).[5] *Analecta* designa así tanto al que reúne como a la materia reunida y guarda relación con el ámbito de la fiesta y la comida, tan importantes en la expresión popular de los dichos obscenos y licenciosos. Es muy probable que Lezama Lima tuviera en mente sobre todo la referencia al festín, pues golosinas intelectuales y banquetes literarios con mariscos, frutas, aceitunas, vinos y café se dan cita en *La expresión americana* (1977: 309-313) para señalar la "jubilosa raíz barroca" regida por "el afán, tan dionisiaco como dialéctico, de incorporar el mundo", de apropiarse del mundo exterior "a través del horno transmutativo de la asimilación" (1977: 310), cultural y digestiva, me parece. Y si Lezama Lima no tuvo reparo en encabezar sus ensayos sobre poetas y poesía con el sustantivo antes empleado para el esclavo y los restos de comida, menos escrúpulo podemos oponer aquí para pensar bajo ese término nuestro papel de recolectores ocasionales de minucias festivas, para el cual empleamos una cámara Nikon D5300 y una grabadora de sonido Tascam DR-05.

Y como todo en este ejercicio nos remite al diálogo, hemos empleado algunos recursos tipográficos para subrayarlo; los énfasis son los siguientes:

---

[5] Todas estas referencias lexicográficas y citas proceden del *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española:* Consulta en línea: <http://ntlle.rae.es/ntlle/>, 18 de julio de 2019.

- Todas las intervenciones comienzan con un guion largo o raya.
- Con mayúsculas y negritas se indica al protagonista de cada momento del diálogo (así se evita también repetir la denominación cada vez que inicia una locución).
- Con negritas cursivas aparecen mis intervenciones, por ser las menos; todas las demás se registran sin tales atributos.
- Con cursivas se indica el texto que corresponde propiamente al chiste.
- Con puntos suspensivos se indican vacilaciones y pausas breves.
- Los corchetes se han empleado para añadir explicaciones que apoyan la comprensión de la locución.

Finalmente añado aquí los necesarios agradecimientos, pues la visita a las unidades académicas localizadas en la Huasteca Potosina no habría sido posible sin las facilidades brindadas por Hugo César Flores Palomo, subdirector de Desarrollo Intercultural de la UICSLP; por Romeo García Meraz, director del campus Matlapa, y por Adrián del Jobo Ponce, director del campus Tamazunchale; asimismo resultó invaluable el apoyo de Irma Sarahí Ortiz Sandate, coordinadora de Fomento y Difusión de la Diversidad Cultural; de Edith Carmona Orozco, coordinadora de Equidad de Género, y de Juan Antonio de Jesús Ramos Ramírez, quien desempeña la función de Enlace Terrestre y Logístico.

Por supuesto, el agradecimiento es amplio y constante para quienes asistieron a las sesiones realizadas los días 9 y 11 de marzo de 2019, pero especialmente para las profesoras, profesores, estudiantes y personal de la unidad académica de Tamazunchale, cuyos nombres aparecen enseguida en orden alfabético: Raúl Altamirano Cruz, Nicolás Ángeles Cruz, Rosel Antonio Martínez, Saúl Antonio Ramírez, Abel Antonio Rivera, Fernando Ávila Méndez, Edna Aracely Argüelles Salazar, Javier Cruz Domínguez, María de Jesús Gonzáles Barrera, Gamaliel Gonzáles Lázaro, Gabriela Hernández Hernández, Karla Gabriela Hernández Retana, María Elena Martínez Hernández, Jennifer Rivera

Ángeles, Jannet Rubio Hernández, Fátima Vargas Salinas, Jennifer Victoriano Reyes,

Y es aquí donde parece significativo indicar algo más: si bien la risa fue constante y colectiva en Tamazunchale, tal signo del gesto y la voz no se incluye entre corchetes como parte de la transcripción. En la memoria persiste la risa; ojalá el texto la evoque.

## Transcripción

**El PROFESOR**

***—¿En qué situaciones se cuenta los chistes?***

—Aquí, pues igual como en todos lados, los chistes los contamos en la sobremesa; por ejemplo, yo estoy en la parte docente de la universidad. Tenemos una sala de maestros. A la hora del almuerzo nos reunimos cinco o seis compañeros, terminamos de almorzar y nos quedan diez, quince minutos para platicar sobre algo y, de repente, a veces, pues la misma tensión del estar seis, siete horas frente a grupo, también buscas la manera como de desestresarte y surge el chascarrillo, empiezas platicar… Conforme el tema se va prestando, el que tiene la… no sé, a mí en lo personal me gustan mucho los chistes, pues te van saliendo y ya los vas comentando; ya es una manera como de aligerar el tiempo que estamos ahí.

***—¿Y como cuáles son los temas que propician los chistes?***

—Es que depende también del tema que estemos platicando. Empezamos con un tema, a lo mejor, no sé, hablando de… ya ve que aquí somos muy chismosos… empezamos hablando de un tema familiar; o si, de repente, empezamos a hablar de la pareja ya te viene… te acuerdas de un chiste y lo comentas.

***—¿Y por ejemplo, un chiste de familiar, cuál sería?***

—Es que también depende el día…

***—Bueno, pues pensemos en el día de ayer...***

—Como de familia… no…

***—¿O de los últimos que se contaron en estas reuniones de colegas reunidos en la sala?***

—Es que… de repente no sé… te surgen, le digo, del tema… estábamos platicando con una, con una compañera la vez pasada de la relación de pareja, de que a veces, por ejemplo, cuando estás tú, en una relación, iniciando una relación, existe como la pena, como de que no quieres ni…vulgarmente lo decimos, hasta te aguantas un gas cuando apenas estás conquistando a la pareja. Dicen por ahí: ya de casados hasta se los sabanean.

Temas como ése. Van surgiendo. Como con los mismos compañeros, y maestras también, pero, o sea que, por algunos temas de los que se hablan, pues ya va surgiendo el chiste.

El último, estábamos hablando, y no recuerdo por qué salió el tema de… estábamos hablando de relaciones sexuales, de la relación matrimonial… o sea de esa parte de… Ah, es que un compañero dijo: "es que ando adolorido", y ya no faltó quién dijo… no pues, ¿no? Haciendo referencia… Y en eso yo me acuerdo de un chiste y le digo:

*No, le pasó como el chiste tal de, de una pareja que dijo el señor… Dice:*

*—Oye, vieja, pues hoy se me antoja hacer el salto del tigre —dice—; me voy a subir al ropero.*

*Y que se sube al ropero; y de casualidad la cama le quedaba más lejos, y no alcanzó a caer en la cama, y que pega la cabeza con uno de los barrotes de la cama, y se empieza a convulsionar el señor. Y le dice la señora:*

*—No viejo, mejor hay que cambiar de posición, porque así nomás estás tú gozando.*

Ése es uno de tantos…

***—Bueno, profesor, entonces, ¿a usted lo puedo grabar con todo y nombre o sin nombre?***

—Sí [con nombre], acábeme…

***—Entonces… vamos… bueno, el profesor ya nos contó uno, pero… a lo mejor nos puede contar otro…***

—No vengo preparado…

***—A ver, profesor, entonces, cuéntennos otro, ya sea de los que se… bueno, profesor, ¿cómo se llama usted, porque no lo anoté?***

—Fernando Ávila.

—A ver, profesor, cuéntennos otro…

—Bueno, hace ratos estábamos platicando de cuando cuidas esa parte, cuando apenas estás conquistando a la muchacha, nos acordamos de eso, que le conté a los compañeros uno de… *una situación de un señor que ya estaba casado, ya tenía años, y de repente era muy… como vulgarmente decimos era muy pedorro, y le decía la señora:*

*—Si vuelves a hacer eso se te van a salir las tripas —y lo engañaba [al decirle esto]—.*

*Y no le creía, y pues él era demasiado puerco.*

*Y en eso una vez se le ocurre a la señora: "Voy al mercado… Como siempre le ando diciendo y no me cree". Fue al mercado y le dice al señor de la pollería, dice:*

*—Véndame eso que tiene ahí—. Eran las vísceras del pollo, con todo [e] hígado. Y éste, no hombre, en la noche, pues el señor estaba… "Ahorita se la voy a hacer porque no me quiere creer"… Que le pone debajo de la cama, acá, las tripas de pollo.*

*Y en la mañana pues ella se sale a hacer sus actividades normales, en la cocina. Y cuando oye que le grita el señor:*

*—Vieja, ¿qué crees que me pasó? Tenías razón, se me salieron las tripas.*

*Y le dice la señora:*

*—¿Y te dolió?*

*—Pues no —dice—, me dolió cuando me las metí.*

***—Esa junta [en la sala de profesores] fue muy divertida…***

—Sin comentarios…

***—Ése es prácticamente un relato… un cuento completo…***

—Es un cuento completo…

***—Está muy bien… ¿alguien más se anima? O el profesor que nos…***

—Que siga, que siga…

—¡El profesor!

—Una hora ¿eh?

—Nada más traía dos…

***—Y usted, ¿de qué da clases, profesor?***

—¿Perdón?

***—¿De qué da clases, aquí, en la universidad?***

—En las materias de administración… Economía, administración general, mercadotecnia… En la parte económico-administrativa…

—Un chiste económico…

***—¿Hay chistes de economistas, profesor?***

—Sí, hay uno, pero está muy largo… ése no me lo sé…

***—Entonces uno que sí se sepa, profesor... otro... ya para que los demás se animen...***

—Sí, si alguien quiere entrar…

***—No dejen solo al profesor.***

—De repente se me olvidan…

[Larga pausa, comentarios inaudibles]

***—¿Y algún chiste, no que lo cuenten ustedes, sino que lo hayan escuchado?***

—Él se sabe…

—Es que ando bien bloqueado ahorita…

—"Bien bloqueado…"

***—¿Y entre las mujeres...? ¿No hay ningún chiste, así, de cuando se empiezan a hacer novia de alguien...?***

—Me acordé de uno…

—¡Se acordó, ya se acordó!

*—Una vez que dicen que vino a un pueblo, un maestro investigador, venía de la universidad, de la* UNAM, *a investigar sobre las culturas de los pueblos, en las comunidades indígenas. Y agarra a un señor que iba pasando y le dice:*

*—Oiga, ando haciendo una investigación; quiero saber algo que pase aquí en este pueblo, algo que sea importante, que usted me pueda contar, algo que sea de cultura, dice, una tradición.*

*Dice [el señor]:*

*—Ah, pues mire, aquí acostumbramos que, cuando alguien se pierde, pues toda la comunidad va y lo busca. Nada más que el que lo encuentra, pues tiene sexo con lo que se haya perdido —dice.*

*Y dice [el investigador]:*

*—Ah, pues eso es interesante —dice.*

*—Ahora cuénteme algo, algo alegre.*

*—No —dice—, una vez, se perdió… una chiva de mi compadre. Pues todos la fuimos a buscar. ¿Y qué cree? Pues que yo me la encontré… Y ya sabrás…*

*—Ah, bueno, muy bien. Interesante. Pues, ahora cuénteme algo triste.*

*—Pues mire… una vez yo me perdí —dice…*

***—¿Y quién lo encontró?***

—Pero es cuento. No es anécdota.

***—Está muy bien... voy a procurar no perderme... Bueno, entonces, compañeras, ¿ustedes no? ¿no tienen chistes?... ¿Es cosa de hombres eso de los chistes? O les da un poco de pena...***

—Les da pena.

***—¿Sí? ¿Les dan pena los chistes?***

—No.

—Es que se saben puros colorados…

**LA PROFESORA**

Yo le contaré uno, pero no sé si se vaya a reír, porque no soy así, como… voy a intentar… Bueno. Les voy a contar uno.

*Ésta era una investigación acerca de los mexicanos, sí, un padre decía que los mexicanos eran muy inteligentes y [que] sin necesidad de platicar, o encuestarlos así, verbalmente, los mexicanos entendían. Entonces, como investigación, le pidieron que diera evidencias. Entonces el padre, pues sale a la calle, y se encuentra a un mexicano, pero en estado de ebriedad, verdad. Entonces empieza el diálogo, pero no verbal. [El padre] le empieza a decir así [gesto con el dedo índice en alto y los demás cerrados en un puño]. El señor mexicano se le queda viendo [al padre] y le hace así [gesto con los dedos índice y medio alto]. Entonces el padre le hace así [gesto con los dedos índice, medio y anular en alto] y el otro le hace así [gesto con el puño cerrado]. Y después el padre le hace así [gesto con el pulgar y el índice, como si se sostuviera una moneda] y el mexicano le hace así [gesto con el puño cerrado como si sostuviera una copa]. Después ya en la entrevista [del padre con los otros a quienes intenta demostrar la inteligencia de los mexicanos]. Bueno, dice:*

*— Y cómo sabe usted que son inteligentes, porque no vimos que intercambiaran ninguna palabra. No sabemos qué le dijo.*

*— No pues como yo soy sacerdote le hablé acerca de la religión y le dije: Hay un solo Dios [gesto con el dedo índice en alto y los demás cerrados en un puño], y me dijo: "No, hay dos" [gesto con los dedos índice y medio en alto]. Y yo le dije: hay tres [gesto con los dedos índice, medio y anular en alto]. "Sí, me dijo, pero ése hace sólo uno verdadero" [gesto con el puño cerrado]. Y le dije: éste es el cuerpo de cristo [gesto con el pulgar y el índice, como si se sostuviera una moneda] y me dijo: "Ésta es la sangre de cristo" [gesto parecido pero como si sostuviera una copa].*

*Dicen:*

*— Ah…*

*Entonces fueron con el mexicano al que le habían hecho la entrevista y le preguntaron:*

*— ¿Qué entendiste, qué te dijo?*

*— No, hombre, ése padre es bien grosero. Me dijo: "Te meto un dedo" [gesto con el dedo índice en alto y los demás cerrados en un puño]. Te meto dos [gesto con los dedos índice y medio en alto]. "Te meto tres" [gesto con los dedos índice, medio y anular en alto]. Te meto toda la mano [gesto con el puño cerrado]. "Con este bolillo te la lleno" [gesto con el pulgar y el índice, como si se sostuviera una moneda]. Con esta copa me la bajo [gesto parecido pero como si sostuviera una copa].*

**LOS ESTUDIANTES**

**Estudiante 1 [mujer]**

— Yo tengo uno, pero es muy vulgar…

— Tú échatelo.

— Ya estamos entrados.

— Pero no sé si se vayan a reír… *Era un señor que estaba barriendo su banqueta, entonces su vecino le dice:*

*— Qué vecino, ¿está barriendo?*

*— No — le dice —, le estoy rascando a la banqueta.*

*Entonces le dice:*

*— Ah, luego le sigues con la mía, ¿eh? Ah, no te creas.*

*Luego estaba lavando el carro. Y le dice:*

*– Qué vecino, ¿está lavando el coche?*

*Le dice:*

*– No, le estoy echando agua fría para que se descongele.*

*– Ah, le sigues con el mío, ¿eh?*

*Luego le llama a la noche:*

*– Qué vecino, ¿le acabas de hacer el amor a tu esposa?*

*– Sí… ¿Qué? ¿Le sigo con la tuya?*

**LA PROFESORA**

– Yo le voy a contar otro…

– Es sábado…

– "Es sábado"… *Estos eran dos amigos, verdad, que les gustaba siempre buscar aventuras. Entonces, un día, decidieron irse de día de campo. Entonces:*

*– No pues hay que llevar todo lo necesario – dice –, porque qué tal si nos quedamos allá en el monte y luego…*

*Llevaron todo lo necesario. Ya iban caminando, se les hizo de noche; y ahí iban los dos. Y entonces se toparon con una víbora y a uno de ellos le pica entre… entre en la entrepierna. Y le dice:*

*– ¡No, pues saca tú el manual de primeros auxilios! Me pico una víbora.*

*Le dice:*

*– ¡Ah, bueno. A ver…! Aquí dice: "Paso número uno: haz un torniquete". No, pues te lo voy a hacer…*

*Ya se lo hizo como pudo. Y después dice:*

*– Paso número dos…*

*– ¿Qué dice el paso número dos?*

*– Este… pues que le corte, dice, donde mordió la víbora… Paso número tres…*

*– ¡¿Qué dice el paso número tres?! – a él le había picado la víbora, verdad; estaba desesperado. Le dice el otro:*

*– Te vas a morir… Te vas a morir…*

– ¿No le entendieron verdad?

– Sí…

– Yo no le entendí…

**MUJER JOVEN (NO ESTUDIANTE)**

Yo he escuchado un chiste que tiene que ver cuando las parejas se llevan muchos años de diferencia. Es decir, cuando el varón es más grande que la mujer. Hasta treinta, cuarenta años de diferencia. Entonces, este, *pues llega la jovencita y dice:*

*—No, pues, sabes qué: que mi marido ya no funciona, ya no funciona… en la cama… Entonces le dice la amiga:*

*—No, pues cómprale algo que lo estimule visualmente; a lo mejor ahí está pasando algo… si no generas un estímulo para que funcione de manera correcta.*

*Entonces, pues ya tiene que comprar una revista para adultos. Y está el señor, que ya se imaginarán, es un señor grande. Y está viendo la revista para ver si… para ver si prende algo, ¿verdad…? Y ya está ahí, estirado, y de pronto llega un momento de frustración y le dice [mirando hacia abajo]:*

*—¡Párate! —Y le dice [golpeándose el lado izquierdo del pecho]—: ¡No! ¡Tú no, tú no!*

**EL PROFESOR**

Ese chiste aplica aquí en Tamazunchale. Y lo contamos mucho porque han sucedido como tres casos, ¿no? De personas que han fallecido en hoteles, aquí en Tamazunchale. Siempre recurrimos a ese chiste. *Yo tengo, bueno, tengo un amigo que trabaja… No, no… Tengo un amigo que trabaja en una farmacia. Casualmente está afuera de un hotel, ahí, en el centro de Tamanzuchale, y luego, de repente, paso a platicar con él. Y yo, a mí, o sea, me encanta hacerle bromas siempre, ¿no? Y luego pasaba; me platicaba… Y le digo:*

*—¿Qué onda? ¿Qué ha habido? Dice… No… [se interrumpe para aclarar] Casualmente, donde está la farmacia, hacia el fondo, está la zona de las cantinas. Entonces dice:*

*—No, pues, aquí pasa mucho borrachito. Y luego pasan, que por la pastilla, y ya se van al hotel… [se interrumpe para aclarar y reiterar] En general, gente grande, y ha tocado que como dos personas han fallecido en el hotel. No, pues es que yo les digo que nomás se tomen una y luego se toman dos y ya salen con los pies por delante…*

*[Pausa]*

*Y fue lo que le digo:*

*—Y de seguro sus últimas palabras fueron: "¡No! ¡Tú no, tú no!".*

**HOMBRE JOVEN (NO ESTUDIANTE)**

[Suponiendo que los estudiantes ya no toman la palabra porque hay varios adultos, se pregunta si sería de ayuda que los adultos salieran para que los estudiantes se contaran un chiste entre sí. Se escuchan las siguientes intervenciones.]

—No [dicen los estudiantes].

—No quieren… Nos ayudamos [repone el profesor].

—Hay confianza, hay confianza [añade la profesora].

—A ver… [dicen los estudiantes].

—Yo me sé uno, nada más que es como que político, pero bueno…

—A ver… [reiteran los estudiantes].

*—Resulta que está una persona que se muere y, ya, llega al cielo, ¿no? Y llega con san Pedro. Dice:*

*—No, pues, ya ni modo… Ya te moriste.*

*—Pero, no sé… ¿Me toca estar aquí o me toca irme allá abajo? —o sea, refiriéndose al infierno, ¿no? Dice:*

*—No, pues, mira: te portaste bien, pero también te puedes ir allá abajo. Te voy a dar chance de que tú elijas. Lo más fácil es que nos elijas a nosotros, pero, mejor, pues, primero te voy a mandar allá abajo para que veas si te vas a allá. Nada más que allá está dominado por un partido… —para no meternos en controversias le vamos a poner* PRI *—. Allá está dominado por el partido* PRI.

*—Bueno está bien.*

*Y ya llega, ¿no? Al infierno. Él imaginándose que va a encontrarse las llamas, el diablo, todo eso. Y no, pues resulta todo lo contrario: llega y haz de cuenta que es el paraíso: los árboles… todo todo bien: Spa para los que están ahí; banquete para todos y…*

*—Ah, señor, ¡bienvenido! ¡Pásele! ¡Qué bueno que llegó! ¿Gusta un masajito?*

*Dice:*

*—¡Ah, no… sí, sí!*

Y ya le están dando su masajito. Le soban los pies…

*– ¿Qué quiere de comer? Tenemos esto –le ponen a elegir [de una carta o menú] –. ¿Gusta una bebida? ¿Una palomita?*[6] *¿Una michelada?*[7] *Bueno, ¿qué quiere?*

*– Una cervecita nada más.*

*– Está bien.*

*Y ya se queda allí unos días; unos dos tres días, disfrutando de ese lugar. Y ya se regresa otra vez al cielo ¿no? Y le preguntan:*

*– Bueno, ¿qué tal? ¿En dónde te quedas? ¿Te quedas acá en el cielo o te vas al infierno?*

*Dice:*

*– Mmm… no, pues, yo creo me voy al infierno.*

*– ¿Seguro?*

*– Sí, sí, sí.*

*– ¿Seguro que te quieres ir al infierno?*

*– Sí, sí, sí. Me voy al infierno.*

*– Ah, bueno. Está bien.*

*Y ya, lo regresan al infierno. Y ya llegando al infierno las llamas… azotando a la gente, ahí está el diablo, torturando a la gente, les está dando de latigazos.*

*– Oiga, pero ¿qué pasó? ¿Por qué está así? Si yo acabo de venir y acá era otra cosa… me trataron como rey.*

*Le dicen:*

*– ¿Cuándo viniste?*

*– No, pues, vine la semana pasada.*

*– ¡Ah! La semana pasada… Es que andábamos en campaña.*

**LOS ESTUDIANTES**

**Estudiante 2 [hombre]**

***– Usted, profesora, ¿dónde ha escuchado chistes?***

– Todos los días… me hacen reír…

***– ¿Aquí? En la universidad. ¿Pero fuera de clases?***

---

[6] Bebida a base de tequila (aguardiente producido en la región del mismo nombre) y refresco (agua carbonatada y edulcorada industrialmente).

[7] Bebida preparada con cerveza, jugo de limón y sal; en algunos casos chile en polvo u otros ingredientes, como jugo de tomate y sazonador líquido para carnes.

—No, pues, aquí.

***—También en las clases...***

—En los velorios [interviene el estudiante].

***—¿En los velorios? Sí, ciertamente... ¿Y te acuerdas de uno?***

—No (no manches)… Pero sí, de repente nos juntamos… Yo casi siempre me junto con gente… ya señores, ¿no? Así, ya casados y con hijos. Y la mayoría, todos, son así, vulgares, ¿no? O sea, que salen al campo: "Vamos, nos toca hacer una faena…" en la comunidad. Y, pues, vamos; ya… ya nos juntamos. Y los señores, ya conocen, y empiezan a hablar, majadería, y todo el tiempo, ahí. Y, pues, estando, ya saben, allá en su casa, en su misa… Y pues, tratando de aguantarnos, porque sería una falta de respeto… igual nos podrían encerrar a nosotros por andarnos riendo enfrente del difunto. Porque nos toca de seis u ocho en un lugar… Y nos dicen: "les toca cuidar al difunto" o que usted "lo van a poner en su caja"; o que usted "lo van a bañar"; o que usted "lo van a vestir". Y así. Y ya viendo eso, ya sabe uno si inventa algo, no sé, de cosas que ha vivido o de otras personas que le ha pasado algo. Así ya igual es un tema, así con su mujer ¿no? Hartas historias, un buen de cosas salen en reuniones así como ésas, en los velorios o en las juntas. Así es de hecho. Aquí en la escuela es más tranquilo.

***—Entonces hay espacios en donde es más frecuente escuchar chistes, como son las faenas...***

—Sí, de hecho, bueno, en mi caso.

—Ya cuéntennos algo [añade la profesora]

—No, no sé…

***—¿En qué consisten las faenas? ¿Qué es una faena?***

—O sea, cuando nosotros… No sé si se dio cuenta, de aquel lado…

***—Ajá, que venían cortando [la maleza crecida en los bordes de la carretera]...***

—Ajá, a veces también nos toca a nosotros allá… bueno, yo soy de Axhumol,[8] y, pues ahí salimos, desde las ocho de la mañana

[8] Comunidad del municipio de Tamazunchale, asentada en las riberas del río Amajac.

empezamos para terminar nuestra jornada a la una. Pues, como somos bastantes vecinos, más o menos unos… a lo mucho van unos cien, todos somos hombres, obviamente, y todos son groseros. Ahí, en vez de trabajo casi es más una fiesta, por el despapaye que vamos haciendo, de hecho.

***—Bueno, está bien; porque combinar el trabajo…***

—Sí, trabajas más, te cansa menos; porque todos, en bolita, agarras un tramo. Vas así diciendo cualquier tontería, no se siente el trabajo. Por ejemplo, a veces, hasta las autoridades se juntan; pues, igual, aunque sea el delegado; como también es grosero, se junta su bolita y empieza a decir chistes, chistes se podría decir; cuentos que han sucedido ahí o que a ellos les han pasado; cuestiones familiares o así; o sucesos. Pero, así, no me acuerdo yo tanto. Yo sólo me río.

**Apostillas**

Para Helena Beristáin el chiste es la forma actual del *cuentecillo* del Siglo de Oro español definido por Maxime Chevalier como "relato breve, de tono familiar, en general de forma dialogada, que suele concluir con una réplica aguda —o, a la inversa, con una bobada— pero que en todo caso produce o intenta producir un efecto jocoso" (Beristáin, 2004: 129); estas "florecillas humildes" fueron "trasplantadas del fecundo terruño de la literatura oral" para hacerlas formar parte de obras literarias y de colecciones que circulaban en pliegos sueltos o se difundían en los romances y eran "modos de entretenerse y pasar el tiempo, las veladas, las fiestas, las caminatas, los paseos" (Beristáin, 2004: 129). Helena Beristáin cita la obra clásica de Chevalier aparecida en español en 1975 y la caracterización sin duda coincide con muchas de las realizaciones verbales consideradas como chistes, incluidas las que aquí transcribimos; no obstante, a la luz de lo publicado por el erudito francés en 2002 no queda muy sólida la reputación de tales realizaciones como índice de una forma independiente. Afirma Chevalier: "Circulan en la tradición oral española (y europea) crecida cantidad de cuentos jocosos. Primero

los que solemos ubicar en esta categoría ("chistes y anécdotas"). Luego la casi totalidad de los cuentos de animales" (2002: 121); poco después añade: "Con ser tan difundidos estos cuentos en la tradición europea, conocemos mal su vida histórica y su expansión geográfica. (Notable excepción a esta regla representan los cuentos de animales, pacientemente estudiados por generaciones de medievalistas)" (2002: 122). Y concluye: "Consecuencia lógica de nuestras ignorancias es nuestra incapacidad para trazar genealogías y mapas. Consecuencia de esta incapacidad es la definición perezosa de estos cuentos como *chistes, anécdotas* o *facecias*. Conviene esforzarnos por evidenciar el carácter tradicional que presentan razonable cantidad de ellos, confiriéndoles así el estatuto que les corresponde" (2002: 122). Con base en lo citado podemos suponer que en ciertos casos *chiste* es una denominación provisional para un relato del que no se ha confirmado plenamente su carácter tradicional; es también un nombre semidegradante e incluso injurioso, por lo ya dicho, y porque deriva de la incapacidad y pereza de los especialistas que no han trazado las cartas geográficas y genealógicas correspondientes. Por último, podría decirse que el chiste deja de ser tal cuando su carácter narrativo alcanza "el estatuto que le corresponde", esto es, el de cuento jocoso. Bajo tales luces quedaría al descubierto una especie en los bordes de la proscripción porque no alcanza los méritos para entrar en las taxonomías literarias de la tradición.

Estamos lejos de poder cumplir con la tarea que demandaba Maxime Chevalier y por ello sólo intentaremos trabajar con la realización presente integrada por el material transcrito.

En general se ha destacado lo suficiente la forma narrativa del chiste, si bien se observa que posee a la vez múltiples estructuras y patrones sintácticos hasta casi diluir su parentesco con el relato. Helena Beristáin observa que se le encuentra a manera de afirmación, negación, pregunta con respuesta, frase sentenciosa, proverbio, adivinanza, epigrama o moraleja; también "puede producir toda una charla, describir una acción o una cadena de acciones, irrumpir en medio de un diálogo y reducirse a uno de sus parlamentos"; desde luego, la especialista mexicana consigna que tam-

bién asume "la forma de un cuento breve, de una anécdota" o puede "parodiar un estilo" (2002: 132). Semejante capacidad proteica tal vez sea la razón para desconfiar del chiste cuando se aleja de la dominante narrativa (y por tanto de cierta constante tradicional). Y aunque al final lo que aquí nos interesa sea *su forma* tal vez debamos recurrir a otras discusiones extra literarias para caracterizar el material reunido y entender mejor su acción intelectual y la milenaria permanencia de sus variantes. Digo milenaria porque de acuerdo con lo expuesto por Luis Beltrán Almería, a propósito del *caso* cómo género discursivo, el chiste sería bastante antiguo: "La enciclopedia *Simple Forms,* editada por Walter A. Koch en 1994 recoge 45 formas simples del folclor y la literatura […] Koch propone que las formas simples serían originalmente diez y emergerían como tipos textuales de literatura oral en un periodo que se alargaría desde el 30000 hasta el 10000 antes de nuestra era" (2008: 80). Entre las "formas simples originarias" la penúltima que se menciona es el chiste: las demás son la canción, el encantamiento, el mito, la épica, la fábula, el cuento de hadas, el cuento popular y burlesco *(trickster),* el proverbio y el enigma (2008: 80).

El chiste, breve, humilde y sin abolengo propio (más allá de su antigüedad al lado de la canción y el mito) ha merecido la atención de la filosofía, la sociología, la antropología y el psicoanálisis, casi siempre en relación con la risa y lo cómico. Con frecuencia se cita a Francis Hutcheson, Henri Bergson, Eugène Drupéel y a Sigmund Freud, como ocurre de hecho en un artículo de Sixto J. Castro aparecido en la revista de filosofía *Diánoia.* El filósofo asturiano presenta una síntesis de tales autores a la vez que recurre a Kierkegaard, Schopenhauer, Kant, Wittgenstein y otros teóricos actuales para sugerir que el chiste constituye un paradigma hermenéutico, es decir, una construcción cultural que privilegia "una interpretación como la única correcta en un entorno de interpretaciones posibles (cuya conjunción posibilita extraer aquella)" (2011: 108). El chiste sería de entrada —según se explica— una especie de entimema que empleado por el orador generaría la ilusión de que es el escucha quien arriba a una conclusión, cuando

en realidad las partes del silogismo ya incluyen o predeterminan la respuesta. La interpretación que elabora el escucha de un chiste cae dentro de un rango, pero sólo una es la correcta, sin que por ello deba regir en las proposiciones una corrección lógica; al contrario, el chiste aprovecha *lo residual, los restos* que caen de la mesa de la filosofía o, para emplear los términos de Sixto J. Castro, los errores categoriales, las falacias, las paradojas e inconsistencias. La risa que corona el chiste, afirma el filósofo, es "el signo de la comprensión" que escapa a los recursos lógicos aun cuando los aproveche (2011: 108). Con el chiste estamos así ante una realización verbal que obliga a una solución autocontenida, y si no puede ser equívoca desde un punto de vista hermenéutico, su univocidad no tiene que ver con la forma discursiva, porque ésta sí se mantiene "en ese estado intermedio del doble sentido, lo no dicho, lo ocultado, la sombra, la paradoja" (2011: 108). El chiste, para serlo, no puede entonces sino formularse de un modo equívoco que desemboca en univocidad interpretativa; a su vez, la risa que lo acompaña "puede tomarse como paradigma hermenéutico de la comprensión" porque "si no se entiende, no se puede reír" (2011: 109). La conclusión que sigue de esto es que la risa "hace patente que la comprensión no se da en las partes, sino, como en el juicio estético, en el todo" (2011: 109). Ya antes Sixto J. Castro había explicado que a la risa producida por el chiste pueden aplicarse las cuatro características que permiten discernir lo bello: es universal, desinteresada, necesaria y en sí misma constituye una finalidad sin fin (2011: 95); además, "al igual que el juicio del gusto no genera conceptos, tampoco lo hace el juicio 'risible'" (2011: 96). El chiste sería, según entiendo, una proposición hermenéutica que desemboca en un gesto y una voz: la risa; y la risa del chiste sería una comprensión sin concepto, soberanía del acto sin rendimiento (conceptual, doctrinario o ideológico).

Lo que en primer lugar nos sugiere el análisis anterior es que la risa cumple un papel estructurante: no es un epifenómeno del chiste, sino que lo confirma como tal y decide sobre su existencia real como forma; no sólo porque funcione a la manera de un entimema oratorio sino porque su ausencia vuelve inútiles las

partes del dicho o el relato jocoso. Cualquiera de las formas o géneros evocados por Helena Beristáin pueden adquirir el estatus de chiste siempre y cuando se vea confirmado por la risa ajena. No basta que el *locutor* ría de su dicho, es indispensable obtener una respuesta desde la otra orilla. Con esto llegamos, gracias a la hermenéutica, al umbral del dialogismo. Procuraré explicarme.

Dos juicios opuestos o distintos pueden formar parte del mismo enunciado, pero entre ellos no puede existir relación dialógica alguna porque, para que esto sea posible, "ambos juicios deben ser encarnados" o *distribuidos* "entre dos diferentes enunciados de dos sujetos diversos" (Bajtin, 2003: 267). Debemos añadir que incluso el mismo juicio puede adquirir valencia dialógica si forma parte de los enunciados de dos sujetos diferentes: cuando esto ocurre surgen relaciones de asentimiento, confirmación, ironía, etc. Las relaciones lógicas y temático-semánticas que implican los juicios *necesariamente* deben *encarnarse* para hacer surgir lo dialógico, "han de formar parte de otra esfera del ser, llegar a ser *discurso,* esto es, enunciado, y recibir un *autor,* un emisor de un enunciado determinado cuya posición este enunciado exprese" (Bajtin, 2003: 268). En suma: si la caracterización del chiste como modelo hermenéutico hace de la risa el signo de la comprensión, esta misma respuesta constituye el signo de *un enunciado no verbal pero sí encarnado* que no traiciona y más bien acompaña la soberanía estética o la finalidad sin fin del chiste, entendida esta finalidad como manifestación ontológica de lo humano.[9]

La risa como respuesta dialéctica y la posibilidad dialógica del chiste se presiente, no tanto por su similitud con el entimema, propongo, sino porque, con mucha frecuencia, se plantea como un diálogo y siempre se le dice a alguien que está presente o, como ocurre con cualquier realización estética, *busca* la respuesta interesada de un lector, un espectador o una audiencia.

---

[9] La risa del chiste puede llegar a significar "la instalación ontológica en el mundo" (Castro, 2011: 97); o bien, la risa puede considerarse "como la respuesta a la instalación en la casa que es nuestro mundo, al igual que la experiencia estética, tal como lo entiende Kant, es la experiencia de que el mundo no nos es indiferente" (2011: 109).

Si atendemos a la transcripción que se ofrece como segunda parte de este escrito, observaremos que en cinco casos se desarrolla fundamentalmente un diálogo entre dos personajes, en dos casos se incluyen dos diálogos y en uno, tres. Para verlo ahora, he asignado a cada chiste una suerte de título que recuerda su asunto narrativo y enseguida indico las parejas dialogantes; título y numeración también nos servirá para referirnos a los chistes en adelante:

1. Salto del tigre: esposo-esposa.
2. Tripas de pollo: esposa-esposo.
3. Chiva perdida: investigador universitario-lugareño.
4. Coloquio manual: sacerdote-mexicano / sacerdote-testigos / mexicano-testigos
5. Vecino entrometido: vecino-vecino.
6. Día de campo: amigo-amigo.
7. Pornografía cardiaca: mujer joven-amiga / hombre (que le habla a dos de sus órganos).
8. Política celeste (o infernal): persona-san Pedro / persona-diablos.

Si se consideran las decenas de chistes reunidos por Helena Beristáin en el artículo que de ella hemos citado, se verá también una dominancia del diálogo, que incluso alcanza a los chistes no narrativos, ejemplificados por los que se construyen con una pregunta y una respuesta: "¿Sabes que ya van a subir el metro? / ¡Qué bien!, Así no tendremos que subir tantas escaleras" (2004: 136). Por supuesto, la pregunta puede transformarse en relato si se añade o sugiere un narrador, como en este caso:

Pregunta y respuesta entre mesero y comensal:
—Perdone, señor ¿cómo ha encontrado el bistec?
—Por casualidad, debajo de un chícharo (2004: 136).

Ahora bien, existe una diferencia entre los chistes reunidos por Helena Beristain y los que por nuestra parte presentamos: la fuente;

en su caso es impresa y en el nuestro oral. Si las colecciones de chistes o los que se hallan insertos en diferentes obras conservan su potencia dialogante, los que se cuentan de viva voz pueden llegar a saturar la situación hasta el punto, como ya señalábamos, de transformarse en la conversación misma, en la experiencia que nos instala provisionalmente como individuos interesados en el otro o como sujetos que comprenden algo del mundo, sea para bien o para mal. Tanto el profesor que fue el primero en atender nuestras preguntas, como el estudiante que interviene al final de nuestra *entrevista* o *analecta*, aportan detalles sobre las circunstancias en que los chistes acuden a la memoria, son sugeridos por la situación o por lo que alguien más comenta o informa. A diferencia de los espectáculos que consisten en hilar un chiste tras otro frente a un público, donde no necesariamente se establece un diálogo vital con los espectadores, las circunstancias señaladas por el profesor y el estudiante apelan a la vida de los reunidos, ya sea en torno a la comida ("A la hora del almuerzo nos reunimos cinco o seis compañeros, terminamos de almorzar"), ya por el trabajo formal o comunitario ("Vamos, nos toca hacer una faena…" en la comunidad. Y, pues, vamos; ya… ya nos juntamos"), ya por la muerte ("Y, pues, estando, ya saben, allá en su casa, en su misa… Y pues, tratando de aguantarnos, porque sería una falta de respeto… igual nos podrían encerrar a nosotros por andarnos riendo enfrente del difunto"). Por su contenido temático, el chiste también implica una inmersión en las cuestiones vitales o de relación entre los sujetos: seis de los chistes aquí reunidos desarrollan una anécdota donde la sexualidad resulta omnipresente (1, 2, 3, 5, 6 y 7); uno de ellos alude al torcimiento extremo de la vida política (8) y otro a una suerte de incomprensión histórica entre clérigos (o intelectuales) y pueblo (4).

Cuando se clasifican los cuentos folclóricos, el chiste alcanza una zona que comparte con la anécdota. Se habla entonces de cuentos acerca de: *a)* tontos, *b)* matrimonios, *c)* una mujer (muchacha), *d)* un hombre (muchacho), *e)* el hombre listo, *f)* accidentes afortunados, *g)* el hombre estúpido, *h)* clérigos y órdenes religiosas, *i)* otros grupos de personas y *f)* mentiras. De los que

hemos reunido, tres podrían entran en el inciso *a* (3, 6, 8), tres en el inciso *b* (1, 2 y 7), uno en el inciso *h* (4), y uno en el inciso *g* (5). "Tripas de pollo" (2) y "Política celestial" (8) también podrían considerarse relatos de engaño, pero encuentro que lo propiamente temático no es el ardid sino la vida dentro del matrimonio y la vida civil, respectivamente. De hecho, el conjunto deja ver diversas facetas que tocan a la juventud, la edad adulta y la otra vida (que opera, sin embargo, con las reglas de la vida terrenal), lo que corresponde con los grupos de edad y las preocupaciones de quienes han dejado atrás la infancia.

Precisamente en esta situación vital donde el diálogo da forma al chiste y el chiste produce un diálogo con la respuesta viva de la risa, se produce una comprensión que desdobla *la finalidad sin final* del chiste, el cual pasa, de la risa sin concepto, a una concepción de la vida que entra de golpe para afirmarse o fracturarse por alguno de sus lados. Decíamos que seis de los chistes reunidos ponen en juego el aspecto sexual de la vida. En el primero, titulado aquí "Salto de tigre", la búsqueda de un mayor placer deriva en un error de cálculo y en la superposición de dos significaciones aparentemente incompatibles en un mismo signo: la convulsión del esposo, producto del golpe que se da en la cabeza con uno de los barrotes de la cama, es interpretada por la esposa como movimiento erótico. La *interferencia de series de acontecimientos* señalada como uno de los tres mecanismos de generación de lo cómico (los otras son la repetición y la inversión) explicaría en este caso qué es lo que produce la risa, pues "una situación es siempre cómica cuando a un mismo tiempo pertenece a dos series de acontecimientos distintos enteramente independientes", por lo que da paso a dos interpretaciones divergentes; o bien, puede ocurrir, como en "Salto de tigre", que la interferencia derive en "la inversión y la trasposición de una idea a un tono diferente".[10] Reímos entonces porque comprendemos que se produjo una interferencia y una trasposición de los valores asignados a un movimiento: la

[10] Bergson *apud* Castro (2011: 98 y 99).

contracción intensa e involuntaria de carácter patológico es vista como una agitación voluntaria de carácter erótico. Sin embargo, ¿sólo nos reímos por eso? Habrá quien juzgue que el esposo es un *tonto* por caer fuera de la cama o que la esposa es *tonta* por confundir lo evidente, pero no está ahí lo que buscamos como otra razón para reír.[11] Desde mi punto de vista, además de reír porque advertimos una interferencia de series, reímos *a la vez* porque ponemos en juego nuestra concepción del mundo y ésta se quiebra para dar paso a lo real: reímos porque el chiste escenifica el lado cómico del erotismo, su efectivo aspecto de movimiento mecánico pero desordenado que puede llegar a configurar un comportamiento excluyente ("*No viejo, mejor hay que cambiar de posición, porque así nomás estás tú gozando"*). No reímos de lo *tontos* que aparentan ser la esposa y el esposo implicados en el "Salto del tigre", sino de nuestra propia tontería, misma que asumimos o dejamos pasar mientras reímos, pero que no podemos dejar de ver, pues el chiste la ha situado ante nuestros ojos mediante un enunciado que encarna en la voz de un sujeto presente, ante el cual emitimos, con nuestra risa, una respuesta de asentimiento: sí, caray, el erotismo tiene un lado *ridículo* pero sigue siendo ameno. No advierto de entrada sátira violenta, ni vejación, ni sentimiento de superioridad, sino reconocimiento y posiblemente cierta fractura de lo culturalmente aprendido, pues en este "Salto del tigre" las prácticas sexuales se vuelven absurdamente exóticas, lo mismo que el afán por la variación en las posiciones o la complacencia del desaforado deseo masculino (*– Oye, vieja, pues hoy se me antoja hacer el salto del tigre –dice–; me voy a subir al ropero)*.

Cierto infantilismo y necedad masculinas se revelan mediante otra figuración del varón displicente en "Tripas de pollo": para

---

[11] "En el chiste siempre hay algún grado de burla, de escarnio dedicado a una víctima que aparece como el bobo, el cándido, el torpe, el tonto, el engañado, el que no supo interpretar, el que no logró expresarse con claridad, el que se equivoca; el que tropieza" (Beristáin, 2004: 132) Y a propósito de uno de los chistes citados se observa: "El generador de la risa es la estupidez del personaje, misma que está implícita en el contexto" (2004: 134).

remediar la incontinencia flatulenta de su pareja, la mujer prepara una estratagema que se verá entorpecida por la *candidez* del marido, quien asume como realidad el engaño y resuelve *meter lo que salió.* Aun cuando las series de acontecimientos que corren a la par podrían ser la conducta del hombre y la resolución de la mujer, más bien conviene pensarlas por el significante donde se condensan los contrarios: las tripas de pollo; éstas deberían aparentar una salida pero terminaron por entrar en el cuerpo; las vísceras animales concentran así la serie *sacar y meter* que ya está prefigurada por la conducta del marido, quien no sabe sino expulsar sin miramientos el contenido de sus vísceras humanas. Estamos tal vez ante una especie de censura festiva que no obstante asume lo irremediable de la degradación de los alimentos y el cuerpo. En las intervenciones que preceden a los chistes, donde se observa cómo estos se encuentran imbricados con los asuntos de la conversación, se recuerda el vínculo implícito entre los flatos y los momentos de la "relación de pareja"; se indica cuándo se juzga conveniente contenerlos y cuándo se incorporan al flujo aéreo de la vida en común: "estábamos platicando con una, con una compañera la vez pasada de la relación de pareja, de que a veces, por ejemplo, cuando estás tú, en una relación, iniciando una relación, existe como la pena, como de que no quieres ni… vulgarmente lo decimos, hasta te aguantas un gas cuando apenas estás conquistando a la pareja. Dicen por ahí: ya de casados hasta se los sabanean". Esto, que no es un chiste, sino que aparenta ser una anécdota verídica, desató la hilaridad de todos los presentes, tanto como la provocó el relato sobre las tripas de pollo. Es el *dicho* final el que hace presente una voz plural y anónima *(Dicen por ahí)* que evidencia la duplicidad o el *artificio necesario* para la configuración y la permanencia de una "relación"; artilugio equivalente al de la esposa que procura atemperar lo irremediable que, como decíamos, no es tanto la conducta individual (que puede remediarse por medios dietéticos, farmacéuticos o de plano legales, esto es, mediante el divorcio), sino la degradación de los alimentos ingeridos, así como la degradación del cuerpo y de la vida en común. Vale la pena recordar aquí

al "filólogo ruso L. Pinski, amigo y, en cierta forma, cómplice intelectual de Bajtin" (Bubnova, 1997-1998: 7), pues fue él quien observó que "las fuentes principales de la risa en Rabelais" no se hallaban tanto en los "procedimientos exteriores y formales de la comicidad", sino "en la vida cotidiana, es decir, la comicidad de la existencia" (Bajtin, 1998: 128). A este reconocimiento entre pares, siguen un par de citas; Pinski:

> considera que el principal manantial de la risa es el "movimiento mismo de la vida" es decir, la evolución, las sucesiones y la alegre relatividad de la existencia. Éstas son sus palabras: / "En la base del efecto cómico se encuentra el sentimiento de la relatividad universal, de lo pequeño y de lo grande, de lo superior y lo insignificante, de lo ficticio y lo real, de lo físico y lo espiritual, el sentimiento del nacimiento, del crecimiento, del desarrollo, de la declinación, de la desaparición y sucesión de las formas de la Naturaleza siempre viva". La otra fuente de la comicidad, indisolublemente ligada a la primera es la inquebrantable alegría de vivir que anima la naturaleza humana (Bajtin 1998: 128-129).

Bajtin destaca la agudeza de su colega y también observa que "no examina la historia de la risa ni de la cultura cómica popular, ni estudia tampoco las fuentes medievales de Rabelais. Su método (en el ensayo citado [*La risa en Rabelais*]) es esencialmente sincrónico, pero destaca sin embargo […] el carácter carnavalesco de la risa rabelesiana" (Bajtin 1998: 129). Nuestro método —si es que alguno hemos puesto en marcha en este ensayo de recopilación y transcripción— se limita a sopesar una situación extremadamente efímera, pero en ella creemos alcanzar a distinguir la persistencia del alegre relativismo popular, que sin armonizar los contrarios ni ofrecer una síntesis (positiva o negativa) se autocritica. Los sujetos pueden participar o no de la autocrítica sugerida por el chiste en su variante dialéctica y dialógica, pero la concepción de mundo avanzará con ellos o sin ellos lenta e indeclinablemente hacia la *degradación,* quiero decir, hacia una transformación de la materia intelectual que sostiene al mundo.

Para concluir sólo añado una última proposición que parte de la entrevista o analecta aquí ofrecida: las múltiples apariciones del verbo *decir* en presente de indicativo, sea en singular o plural, pueden constituir una simple muletilla que amalgama la superficie del texto. Sin embargo, la mayor parte implica una especie de continuación o despliegue perpetuo del diálogo, una suerte de puesta en abismo dialógica: en algunos casos efectivamente señalan la intervención de alguno de los interlocutores que viven en la ficción narrativa o evocan alguna comunicación que brinda verismo al relato o a sus acotaciones; en otro funcionan como íncipit narrativo, y en otros prácticamente sustituye a algún signo de puntuación, ya sea que funja como punto final de una locución, a la manera de las rayas de diálogo que separa lo dicho por el narrador y lo narrado, ya como si se tratara de comillas, reproduciendo así con la voz un gesto de cita que los conferencistas o ponentes practican y que también podemos encontrar en alguna novela.[12] Pero hay una de esas apariciones que, desde mi punto de vista, es un decir verdaderamente inasible pero real. Lo que dice y dialoga siempre, con nosotros y a pesar de nosotros, es el lenguaje, dirían los poetas; para mí es el mundo verbal que hemos construido: soy yo, pero también ella, él y usted el que dice. Somos un decir y a veces un puro gesto del lenguaje que se imita a sí mismo.

Y dice.

## Bibliografía

BAJTÍN, Mijaíl, 1998. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Versión de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial.

_____ 2003. *Problemas de la poética de Dostoievski.* 2ª ed., traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.

[12] "—No todos los pacientes con lesiones medulares padecen dolores neuropáticos, también conocidos como comillas, dolores fantasma, comillas —decía Michael—" (González, 2012: 56).

Beltrán Almería, Luis, 2008. "El caso: de la oralidad a la escritura". *Revista de Literaturas Populares* VIII- 1: 77-101.

Beristáin, Helena, 2004. "El chiste: agudezas coloquiales graciosas". *Acta Poética* 25-2: 121-148.

Beuchot Mauricio, 2016-2017. "Hermenéutica analógica y dialéctica". *Interpretatio* 1-2: 9-28.

Bubnova, Tatiana, 1997-1998. "Introducción" [Homenaje a Bajtin]. *Acta Poética* 18-1: 7-22.

Castro, Sixto J., 2011. "El chiste como paradigma hermenéutico". *Diánoia* 56-67: 87-111.

Chevalier, Máxime, 2002. "Quince cuentos jocosos". *Disparidades. Revista de Antropología (*antes *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares)* 57-2: 121-138.

Gaspar y Roig, 1853. *Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig. Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las vozes, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas Españolas*. Tomo I. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig Editores. En *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española:* Consulta en línea: <http://ntlle.rae.es/ntlle/>, 18 de julio de 2019.

González, Tomás, 2012. *La luz difícil*. México: Alfaguara.

Granados Vázquez, Berenice Granados, 2018. *Emiliano Zapata. Vida y virtudes según cuentan en Morelos.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, Laboratorio Nacional de Materiales Orales.

Hernández Fernández, Ángel, 2006. "Hacia una clasificación estructural y temática del cuento folclórico". *Revista de Literaturas Populares* VI-1: 153-176.

Lezama Lima, José, 1977. *Obras completas. Tomo II. Ensayos y cuentos.* Madrid: Aguilar.

Mir, José María (dir.), 1984. *Vox. Diccionario ilustrado Latino-español, español-latino.* Prólogo de Vicente García Diego. Barcelona: Biblograf.

Real Academia Española, 1899. *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española.* 13ª ed. Madrid: Imprenta de los Sres. Hernando y compañía. En *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la*

*Lengua Española:* Consulta en línea: <http://ntlle.rae.es/ntlle/>, 18 de julio de 2019.

Real Academia Española, 1925. *Diccionario de la lengua española.* 15ª ed. Madrid: Calpe. En *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española:* Consulta en línea: <http://ntlle.rae.es/ntlle/>, 18 de julio de 2019.

Real Academia Española, 1933. *Diccionario histórico de la Lengua Española.* Tomo I.- A. Madrid: Imprenta de Librería y Casa Editorial Hernando. En *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española:* Consulta en línea: <http://ntlle.rae.es/ntlle/>, 18 de julio de 2019.

# Procesos de tradicionalización en el corrido de "Valentín de la Sierra": del texto noticiero al novelesco

Wendy Morales Prado
El Colegio de Morelos

## Introducción

En 1926, en concomitancia con los últimos años de la Revolución Mexicana, estalló la Guerra Cristera en una amplia zona de la República, como se sabe, ambos movimientos tuvieron honda repercusión en nuestro país. El alzamiento cristero lo ocasionó una ley promulgada en el gobierno de Plutarco Elías Calles que buscaba limitar o suprimir de manera radical la participación de la Iglesia católica en la vida pública, ley, que, como podría suponerse, fue rechazada por la población. Una importante región conformada por los estados de Guanajuato, Jalisco, Querétaro, Aguascalientes, Nayarit, Colima y parte de los estados de San Luis Potosí y Zacatecas tomó parte activa en el movimiento armado que defendía su derecho a la libertad de culto.[1]

En el pueblo de Valparaíso, Zacatecas, sucedió la historia de un joven cristero que pertenecía a las huestes de Pedro Quintanar. Aquel hombre era "Valentín Ávila, del Rancho de los Landa en Huejuquilla el Alto, Jalisco, fusilado en febrero de 1928, y quien formaba parte de las fuerzas cristeras encabezadas por Pedro Quintanar que se levantaron contra el gobierno en 1926, en la parte occidental de Zacatecas" (González, 2015: 270). En cuanto

[1] Una versión preliminar de este trabajo se presentó en el seminario de Literatura Popular y Tradicional a cargo de Aurelio González en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México.

a la autoría del texto que canta las virtudes de Valentín, hay distintos datos que, no obstante, apuntan al mismo origen. Antonio Avitia en su conocido estudio *El corrido histórico mexicano* afirma que la composición pertenece a la pluma de Lidio Pacheco, de quien se tienen pocas noticias, por lo que el texto suele ser atribuido al cantante Luis Pérez Meza (Avitia, 1998: 68), también conocido como El trovador del Campo. El historiador Jean Meyer, con mayor precisión, asegura que los autores son los hermanos Pacheco —uno de ellos es Lidio—, campesinos de Huejuquilla el Alto, Jalisco y que el corrido *Valentín de la Sierra* contaba la historia de un traidor; así, según Meyer, el que conocemos actualmente es una parodia que las fuerzas federales hicieron de la historia original (Meyer, 1986: 160).

Al parecer, la autoría del corrido, por los datos que los especialistas han podido aportar, manifiesta imprecisiones, e incluso el sentido primigenio del corrido es dudoso, pues para unos, aquella pieza constituyó inicialmente una burla. Sin demeritar la relevancia que proporcionan los datos históricos y la autoría del corrido, es evidente que el alcance social que ha tenido la composición de *Valentín de la Sierra* en la canción popular mexicana está lejos de basarse en la maestría de un autor o la simplificación de un hecho histórico. El punto de vista que se quiere resaltar aquí es que, incluso a través de los registros sonoros que cantantes de música vernácula han difundido masivamente, el éxito persistente a través de generaciones y el arraigo social del corrido se debe a su índole tradicional, la cual destaca la identificación social de un personaje que representa valores y vivencias trascendentes para oyentes y transmisores ; a *Valentín de la Sierra* "se le atribuye el valor a toda prueba y la dignidad ante la muerte" (González, 1999: 93). Por eso la autoría, en tal sentido, tampoco es relevante, en tanto el texto pertenece a la comunidad que se ha apropiado de él y lo dota de características particulares. Tal como señala Aurelio González, "en la zona del Bajío […] los corridos de la Guerra Cristera sucedida en la segunda década del siglo (1925-1932) […] siguen teniendo vigencia y la comunidad los recuerda y establece una identificación con sus personajes y valores a pesar de haber dejado de

existir el clima épico en el cual nacieron" (González, 1999: 94). Siguiendo el razonamiento que el investigador ha vertido en numerosos trabajos, el corrido, como expresión de la balada hispánica, se caracteriza, según lo estableció Menéndez Pidal, como literatura tradicional, en tanto se transmite de una generación a otra, su soporte es la memoria y vive en variantes, pues los miembros de la comunidad se sienten libres de cambiar aquel texto, según las condiciones abiertas que presenta. Por otra parte, gracias a singularidades propias:

> El texto es una forma de discurso que la comunidad identifica por una serie de características formales [saludo introductorio, división estrófica y despedida] y temáticas [corridos de rebeldes, de revolucionarios, de tragedias, de caballos], las cuales cuando se identifica con ellas puede recrear y refuncionalizar para adaptar el texto a nuevas condiciones sociales (González, 1999: 95).

En el presente trabajo ofrezco un *corpus* con nueve versiones del corrido de *Valentín de la Sierra*. Como se podrá apreciar en la lista que se encuentra líneas abajo, las primeras tres versiones se tomaron de antologías, las cuales indican los datos de recolección respectivos; la cuarta versión es una reconstrucción facticia, y las versiones restantes corresponden a interpretaciones realizadas por cantantes de música vernácula en producciones musicales, cuyas grabaciones oscilan entre los años 1968 y 2005. Al final de este trabajo se aportan los datos completos de cada versión; no obstante, en la siguiente lista se indican los datos generales de las variantes del *corpus* para identificarlas y poder así referirnos a ellas empleando sólo el número arábigo que se les ha asignado:

| | |
|---|---|
| Versión 1 | Recolección *in situ* en Huejuquilla el Alto, Jalisco, por Irene Vázquez Valle y José de Santiago Silva (2002). |
| Versión 2 | Recolección en Valparaíso, Zacatecas, por Cuauhtémoc Esparza Sánchez (Avitia, 1998). |

| | |
|---|---|
| Versión 3 | Recolección en Dolores Hidalgo, Guanajuato, por Armando de María y Campos (Avitia, 1998). |
| Versión 4 | Versión reconstruida de Antonio Avitia Hernández (1998). |
| Versión 5 | Procede de Dolores Hidalgo, Guanajuato, comunicado por Quintín Zamora, ciego. Recolección realizada el 18 de diciembre de 1950. En Mendoza, 1954. |
| Versión 6 | Antonio Aguilar (1968). |
| Versión 7 | Vicente Fernández (2005). |
| Versión 8 | Lucha Villa (2002). |
| Versión 9 | Amparo Ochoa (1995). |

Naturalmente, la versión más larga del *corpus* recopilado es la facticia de Antonio Avitia, que comprende veinte estrofas y se identifica con el número 4. Del cuerpo de versiones que habitaron la memoria comunitaria, sigue la segunda versión con dieciocho estrofas. Las más pequeñas y versátiles son las versiones 3 y 5 que tienen ocho, y la que interpreta Antonio Aguilar, identificada con el número 6.

Para analizar el corrido, dividí la historia en seis secuencias constantes en cada variante. Analizo aquí los cambios de estas unidades menores para mostrar las reformulaciones del texto, así como su paso de una finalidad noticiera a la novelesca que evidencia la voluntad de creación poética sobre el texto, propia de los textos tradicionales. Estas creaciones, mediante distintos procedimientos en cada variante, modifican aspectos determinados del corrido, ya desarrollando, ya intensificando o añadiendo matices mediante descripciones, ponderaciones, etc. Incluso, no obstante la alteración del orden de determinadas secuencias, se mantiene intacto el sentido total de la pieza. Me interesa recalcar que, aunque estas variantes no fueron grabadas por mí en comunidades determinadas, las estructuras narrativas presente en el corrido continúan comportándose como textos tradicionales,

así pues, la historia de un héroe trágico se mantiene vigente y vive en variantes interpretadas por representantes de la canción ranchera contemporánea.

Ahora bien, es indispensable aclarar las implicaciones de tomar en cuenta para este estudio las variantes de cantantes de música vernácula mexicana. Este tipo de divulgadores que tienen más oyentes y que mediante sus grabaciones trascienden fronteras espacio-temporales, actúan como enunciadores privilegiados que, no obstante, pertenecen a la cadena de transmisión de tipo tradicional, con las mismas oscilaciones entre variación y conservación.[2] Por lo que no es de sorprender que entre los cuatro cantantes que se analizan existan diferencias significativas que se irán comentando conforme aparezcan en el análisis.

Si bien la unidad formal del corrido es la cuarteta —y en ese sentido, *Valentín de la Sierra* no es la excepción—,[3] conformada por tres octosílabos y un último verso con doce sílabas, las secuencias que analizo están determinadas por un criterio narrativo de unidades de sentido o de acción que, en ocasiones, sobrepasan una estrofa.

Consideré indicar cambios a nivel léxico que encontré y otros más que advertí en los versos, pues esas alteraciones manifiestan procesos de interés, a pesar de que formen parte de estructuras menores de las que, en principio, me propuse considerar.

Las secuencias narrativas presentes en las versiones del corrido se mencionan en seguida, y lleva ese mismo orden el análisis:

1. Presentación del corrido.
2. Valentín cae presa del gobierno.
3. Los representantes de la autoridad formulan tres preguntas al héroe, buscando que delate a sus seguidores.
4. La negativa de Valentín, es acompañada de cierta bravuconería.

---

[2] Véase González (2015: 75).

[3] Aunque en la transcripción completa conservé los quintetos, tal y como aparecen en las versiones consignadas por Antonio Avitia Hernández.

5. Se produce la despedida en la que el héroe se encomienda a la Virgen de Guadalupe.
6. Cierre del corrido.

## Desarrollo

### *1. Presentación del corrido*

La entrada muestra pocos cambios entre las variantes. Contiene una identificación genérica y formulaica. En esta primera estrofa, se presenta la voz narrativa en primera persona. La señal que informa que se cantará un corrido apercibe a quien escucha de que la historia que viene a continuación pertenece a uno de los géneros de mayor prestigio de la canción mexicana.

No obstante, en su primera estrofa las versiones 1 y 3 privilegian el aspecto directo y personal, pues comienzan con "Voy a cantar unos versos". Esas mismas versiones tienen un verso distinto "del valiente Valentín". La interpretación número 5 tiene una ligera variante en el mismo tercer verso: en "llamádose". La variante cantada por Antonio Aguilar presenta una leve verbalización, es decir, imitación del modo de habla popular:

> Voy a cantar un corrido
> de un amigo de mi tierra
> llamábase Valentín
> que fue *fusilao* y *colgao* en la Sierra.
> (Versión 6)

Otra verbalización aparece en la versión número 2 con las palabras "*afusilao*", "*pa'*", y, más adelante, "*trai*", todo ellos, modos cotidianos de enunciación popular.

Además, hay que notar un reconocimiento del emisor y el héroe del corrido como individuos de la misma comunidad —son amigos y de la misma tierra— por lo que, seguramente, comparten los valores que expresará la composición. Por otra parte, que

el corrido no mencione el nombre de Valentín Ávila y diga que es Valentín de la Sierra desde un principio es un indicio de caracterización de un héroe despojado de su individualidad, presentado como arquetipo del hombre mexicano del campo. Por supuesto, el nombre Valentín identifica a la persona histórico-biográfica que da pie al corrido, pero este dato coincide con el mensaje inequívoco de un hombre valeroso, osado, desafiante, que destaca entre otros seres ruines.

No es ocioso mencionar que el corrido desde sus inicios anticipa el final desgraciado de su protagonista: el transmisor incorpora suspenso que acrecienta el interés de quienes escuchan. ¿Por qué el cantante quiere contar la historia de un amigo fusilado y colgado?

## *2. Valentín cae en manos del gobierno*

La primera estrofa de esta secuencia no presenta variaciones en las versiones que integran el *corpus*, debido a que contiene dos asuntos fundamentales: el primero marca nuevamente la vinculación emotiva del transmisor con el hecho desgraciado —peripecia que desencadena la narración— y se establece la dicotomía que pone al héroe ante sus enemigos: en este punto, el antagonista es una entidad impersonal. La estrofa que plantea el antagonismo se encuentra en todas las variantes sin modificación:

> No me quisiera acordar,
> era una tarde de invierno,
> cuando por su mala suerte
> cayó Valentín en manos del gobierno.

Efectivamente, el "gobierno" es la contraparte malvada de la historia; esta oposición asocia el pueblo con los buenos y al gobierno opresor, como los malos. Los agentes del gobierno, como entidad ajena y negativa, no tienen nombre, ni una identificación posible que los ligue con el hecho porque su individualidad carece de relevancia: lo que importa es consignar lo que sucedió al

personaje principal. Como marca tradicional, cada comunidad determina a quién le interesa caracterizar y en este corrido, es a Valentín.

Con todo, en las referencias al espacio o los lugares en donde se desarrolló la acción se observan imprecisiones: las estrofas de las versiones 1, 3 y 5 detallan circunstancias, lugares y nombres de los implicados en la captura de Valentín. La mayor exactitud y familiaridad aparece en la versión 1, lo que da indicios de una versión primigenia, en la que la función noticiera está presente, pues aparecen concretamente los nombres de lugares y las personas que acompañaban a Valentín, como indicios para fundar la verosimilitud. Con todo, las variantes muestran vacilaciones. Una de las versiones relata que los captores encontraron al protagonista sin mayor esfuerzo:

> Por el arroyo del fresno,
> con Valentín se encontraron;
> los agraristas del Valle
> le hicieron preguntas y se lo llevaron.
> (Versión 1)

Sin embargo, otra versión cuenta que los del gobierno dieron con el paradero del cristero luego de una ardua búsqueda con todo e interrogatorio previo:

> Fue un lunes por la mañana
> que en El Salto lo rastrearon;
> los agraristas del Valle,
> haciendo preguntas lo localizaron.
> (Versión 2)

En un intento por justificar una causa-efecto entre versiones, la facticia de Avitia consigna las dos estrofas, aunque en distinto orden como se presentan aquí.

Luego de la captura, todos se dirigen a comer, "en una fonda" (versión 1), y según la misma, se sentaron "en la mesa"; mientras

que en otra, "llegaron a un jacal" (versión 2), y se sentaron "en el suelo". Este tipo de cambios, aunque mínimos, revelan un intento de adaptación a las realidades propias de cada lugar y un énfasis en la sencillez, pero también en la pobreza de las condiciones en las que se dio la lucha armada. Recordemos que, para que un texto sea recordado debe ser resignificado de acuerdo con ajustes que correspondan a los parámetros estéticos y formales de la comunidad. Abundando más, una de las versiones menciona a los presentes durante la comida, de los que sabemos, eran miembros principales:

> Se fueron para una fonda
> todos juntos a comer;
> todo el Estado Mayor,
> Epigmenio, Chon Salas, Valentín también.
> (Versión 1)

Otra versión no especifica quiénes fueron, pero destaca cuántos eran aquellos miembros de importancia, así como el bando que representaban:

> Llegaron a un jacal,
> todos juntos a comer;
> todo el Estado Mayor
> cincuenta agraristas y un coronel.
> (Versión 2)

Estas vacilaciones muestran un fenómeno importante: quienes fueron a la comida son personajes de relevancia —directamente se consigna al Estado Mayor— la versión del lugar de aprehensión nombra a los cabecillas, en tanto la versión 2, imprecisa, se contenta con señalar a cabecillas agraristas y un mando militar, pues para ese documento, los nombres no resultan significativos; tampoco interesa saber su función ni a qué intereses representan. En ese mismo lugar, según las versiones anteriormente citadas, se da el interrogatorio a Valentín y se crea una intriga, pues quien lo

entregó fue "una mujer" (versión 2), o bien, "una vieja lo entregó" (versión 1). Luego de la captura de Valentín, antes (versión 1) o después (versión 2) de la mención de la mujer, hay una estrofa que revela el paso del prisionero y sus captores por el poblado de Huejuquilla. La referencia al lugar, aunque vacilante, menciona que en ese lugar o cerca de ahí, el gobierno aprehende a Valentín:

> Se fueron pa` Huejuquilla
> en… lo encontraron [*sic*];
> el pobre de Valentín
> se encontraba triste, muy desconsolado.
> (Versión 1)

Otra versión tiene un sentido distinto: en el poblado no había gente armada que ayudara a liberar a Valentín, quien, ya aprehendido, pasó por el lugar:

> Al llegar a Huejuquilla,
> gente armada no encontraron;
> el pobre de Valentín
> se encontraba triste, muy desconsolado.
> (Versión 5)

Otras versiones, ya con un valor noticiero menos fuerte, alcanzan un tinte novelesco que incrementa el interés narrativo: una mujer traidora que, junto con Valentín, pertenece a las mismas huestes de Quintanar, delata a Valentín antes de su paso por ese lugar:

> Muy antes de Huejuquilla,
> la mujer lo señaló;
> iba con unos arrieros,
> y en eso la tropa llegó y lo cercó.
> (Versión 2)

La versión octava, interpretada por Lucha Villa, de las más breves, coloca el trayecto por Huejuquilla en otro segmento narrativo: justo antes de que Valentín, cuando se despide y asume su destino desgraciado, se encomiende a la Virgen. El poblado es aquí un lugar de paso. A diferencia de las estrofas anteriores, ésta posee una síntesis asombrosa y efectiva, pues anticipa su condena:

> Pasaron por Huejuquilla,
> con Valentín amarrado,
> leyéndole la sentencia
> que llegando al cerro iba a ser fusilado.
> (Versión 8)

Esta cuarteta integra una valiosa información en cada verso: el lugar, cómo era llevado el protagonista, lo que hacían sus captores y su destino fatal. Si bien la narración es preponderante en el corrido, la presencia de algunas estrofas con información precisa como presenta la variable de Huejuquilla acercan el corrido a una función noticiera que precisa los detalles, y conserva su nexo con el ámbito particular donde —posiblemente— se desarrolló la historia o una parte significativa de ella. Sin embargo, la presencia de otros factores circunstanciales de la narración, como la manera en que aprehendieron a Valentín, quiénes estuvieron presentes y el sitio donde los capturaron o pasaron con él aprehendido, siguiendo la lectura de todas las variantes, es inestable. Si hacemos caso de aquella afirmación de Ramón Menéndez Pidal en cuanto a que la comprensión del texto está en el conjunto de sus versiones, encontramos que estos datos precisos muestran vacilaciones porque no mantienen sistemáticamente su significado a lo largo de la secuencia, aunque no hay un cambio de sentido en los núcleos narrativos, muy al contrario, algunas variantes, como en caso de las versiones 2 y la 8, interpretada por Lucha Villa, tienden a la síntesis novelesca, con énfasis emotivo en la traición y la tragedia que se avecina para el héroe.

### *3. Las tres preguntas*

Luego de su captura, viene a continuación la resistencia heroica de Valentín, quien es interrogado tres veces —marca tradicional, tanto en las versiones cantadas (de la 6 a la 9) como en la versión larga (3). En dos de las versiones más largas, las preguntas ascienden a cuatro (versiones 1 y 2). La indeterminación de los agentes del gobierno que se había evidenciado antes permanece en esta secuencia: las variantes presentan soluciones distintas en cuanto a quién o quiénes lo interrogaron si bien en todas ellas son personajes con rango militar. En este aspecto, las versiones no carecen de observaciones de interés que apuntan hacia una presentación imaginativa, plenamente intencional. En la versión 1 quien pregunta es "el general", lo mismo que la versión 7, cantada por Vicente Fernández. La versión 2, lo mismo que otras, alterna entre un plural impersonal, "le empiezan a preguntar" y la presencia del "capitán" quien hace el resto de las preguntas. La versión 8 de Lucha Villa menciona únicamente al "coronel". La versión 9 de Amparo Ochoa menciona en dos ocasiones al general y una al coronel.

La versión 3, lo mismo que la 6, cantada por Antonio Aguilar, son interesantes porque generan una tensión *in crescendo* en la que, en orden ascendente de rango, un capitán, un coronel, y un general, formulan una pregunta al héroe cautivo, aunque el último, que forma parte de la categoría militar más alta, prueba al máximo la lealtad del rebelde cuando le ofrece el indulto. Desde luego, esta secuencia de tentación, presentada de modo artificioso, alude figurativamente a Cristo quien, en el desierto, también tres veces, fue tentado por Satanás en momentos de vulnerabilidad y no claudicó. Esta presencia religiosa, entretejida en la historia, evidencia la filiación del corrido, en un entorno en el que las virtudes, la valentía y la fidelidad aparecen bajo la ideología del catolicismo, característica de la lucha cristera.

Por otra parte, en esta secuencia lo relevante es caracterizar a Valentín como un personaje fiel a sus ideales y correligionarios, además, de sugerir la razón por la que lo ajustician. El

héroe no da indicio alguno que lleve a la captura de un sacerdote o de quien protege a los ministros de la fe.

Las preguntas presentan modificaciones. La versión corta del corrido, que ha quedado como *vulgata* —o versión privilegiada— según aseguró Vicente T. Mendoza en uno de sus libros, cuenta lo siguiente:

> El capitán le decía:
> —¿cuál es la gente que mandas?—
> —son los doscientos soldados
> que tienen sitiada la hacienda de Holanda
>
> El coronel le decía:
> —¿cuál es la gente que guía?—
> —son los doscientos soldados
> que *trai* por la sierra Mariano Mejía.
>
> El general le decía:
> —yo te concedo el indulto,
> pero me vas a decir
> cuál es el jurado y la causa que juzgo.
> (Versión 6, Antonio Aguilar)

De acuerdo con las interrogantes, Valentín encabeza entre "quince soldados" (versión 1), "treinta y nueve bragados" (versión 2), "doscientos soldados" (en la versión 6, en voz de Antonio Aguilar), hasta los hiperbólicos "ochocientos soldados", en las versiones de Vicente Fernández (7), Lucha Villa (8) y Amparo Ochoa (9); cuya última variante intensifica el carácter de la insubordinación, en vez de soldados, son "alzados". Una de las estrofas, repetida en varias versiones, menciona ambiguamente "la gente está afortinada" (versiones 1, 3 y 4). Todas estas variantes evocan el carácter popular y disidente de la insurrección cristera.

La respuesta en la que Valentín menciona a "la hacienda de Holanda" aparece en la mayoría de las versiones (1, 5, y las interpretaciones de Antonio Aguilar (6), Vicente Fernández (7) y Lucha Villa (8); en tanto que el "Rancho de Olanda" está presente en la

versión 3; la versión 2, reproduce "el potrero llamado "Los Andas" y Amparo Ochoa canta "el rancho de los Landa", esta última versión, al parecer, coincide con los sucesos históricos que inspiraron el corrido, pues "los Landa eran ricos terratenientes" (Meyer, 1986: 163) de la zona. Sin embargo, esto no significa que otras denominaciones sean erróneas desde el punto de vista de la tradicionalización: estas versiones evidencian que los receptores y posteriores cantores del corrido no conservaron un dato histórico que no tenía sentido ni pertinencia para ellos, pues en un entorno tradicional se conserva lo que tiene valor para ser difundido. Lo importante para el transmisor, según la lectura que se desprende de las versiones, es resaltar que las huestes de Ávila eran pocas y efectivas o eran numerosas y tuvieron sitiado un lugar y, en ese sentido, da igual si era una hacienda o un rancho. Por supuesto, menos importancia tiene el nombre de aquel espacio.

La pregunta planteada a propósito de los soldados que dirige Mariano Mejía es constante en el *corpus*: aparece sin cambios en todas las versiones. Es muy posible que el nombre de aquel jefe cristero haya quedado lejos de una vinculación con aquel suceso. Mariano Mejía "fue un mestizo de sangre cora que para la causa cristera alzó gente de la serranía nayarita" (Meyer, 1986: 162). Sin embargo, difícilmente un oyente, alejado en el tiempo y el espacio de los eventos históricos podría saber quién fue Mariano Mejía; lo más probable para la mayoría de los receptores es que aquel nombre no corresponda a una realidad histórica, y se presente como una figura convencional cuyo apellido funciona dentro de la rima de la cuarteta.

Hay que resaltar que a partir de esta secuencia, hay una actualización dramática de los personajes, que hablan por sí mismos en tiempo presente: a partir de este momento, el narrador les concede voz y la historia que sucedió en el pasado se representa al mismo tiempo que se cuenta, es decir, adquiere *performatividad*.

En esta cuarteta existe la posibilidad de que la versión cuyo verso interroga "cuál es el curato y la casa de Justo" sea la más apegada al entorno de la Guerra Cristera donde se originó el

corrido, es lógico que en tiempos de supresión del culto religioso las tropas buscaran alguna casa parroquial y a algún sacerdote que oficiara misas en secreto. Según Jean Meyer, el corrido se refiere a un tal "Justo Jaime, hombre rico y muy católico que favorecía a los rebeldes" (Meyer, 1986: 161). En el contexto de las preguntas que se le hacen a un reo, a largo plazo las palabras *jurado* y *juzgar* permanecen vigentes, no así *curato* y *justo*, que remiten, la primera, a la guerra cristera y la segunda, a un nombre propio de referencia inmediata, pero que se pierde a través del tiempo (5, 6, 7 y 9):

> Pero me vas a decir
> cuál es el jurado y la causa que juzgo.
> (Versión 6, Antonio Aguilar)

La versión que Lucha Villa (8) canta dice "cuál es el jurado y la causa que busco". Otras versiones presentan variantes con palabras que suenan similares, pero no hay una decodificación plena. Es decir, estamos ante una estrofa en la que se reconocen versos que no fueron operativos para el transmisor, o fueron cambiados a propósito para la parodia, que a la larga fue la que se conservó. Como bien apunta Paul Bénichou: "es costumbre de la poesía tradicional aceptar incoherencias materiales y resolverlas abriendo nuevas perspectivas" (Bénichou, 1968: 56) tal como sucede en este caso. Una vez más, se constata que la versión corta, más conocida, pierde su dimensión histórica y su densidad léxica, con tendencia hacia la síntesis. No obstante, la economía de la abstracción mantiene el sentido original de la composición sin perderse en los detalles irrelevantes.

Es importante señalar que hay alteraciones en el orden de esta presentación en relación con las otras. No siempre aparecen las tres preguntas en la misma escena. En la tercera versión de este *corpus* se crea suspenso cuando luego de las preguntas, el transmisor regresa a la segunda sucesión narrativa, informando los pormenores de la captura de Valentín. Puede ser también, que entre las dos primeras preguntas y la tercera esté la

estrofa que anticipe que Valentín no responderá, como en la segunda versión.

El esfuerzo por caracterizar la resistencia y lealtad de Valentín provoca que las preguntas y las tentaciones como el ofrecimiento de dinero vuelvan una y otra vez antes de la muerte del protagonista:

> El general le decía:
> Valentín, di la verdad,
> mira que, si tú me dices,
> te doy dos mil pesos
> y tu libertad.
> (Versión 1)

E incluso, sobreviene el ofrecimiento de un caballo para marcharse, libre de toda acusación:

> ¡Válgame Dios de mi vida!
> ¡Ay! Le decía este Chon Salas:
> si te quieres ir,
> *ay'tá* mi caballo.
> (Versión 5)

Se reiteran los ofrecimientos en la versión 1, y las preguntas incluso luego de que Valentín ya se despidió y sabe que su muerte es inminente, como en la versión 2. Como dije anteriormente, las versiones sintéticas de ocho estrofas siguen cabalmente el orden de las secuencias, y es que en estas versiones cortas se conservan las estrofas nucleares. Hay otras partículas que son satélites y pueden moverse incluso entre secuencias, pero en la búsqueda de lo nuclear, son prescindibles.

Aunque este breve trabajo no puede detallar en su totalidad las versiones más cortas, quisiera señalar que las ocho estrofas de la versión *vulgata* son precisas: poseen una condensación y calidad poética asombrosas, pues conservan fórmulas típicas del género y modos de habla regionales. Son efectivas narrativamente

hablando y no se dilatan en descripciones, ya que por medio de acciones caracterizan al personaje y se sobreentienden actitudes y valores implícitos. Todo ello se incorpora en función de un solo sentido que orienta todo el conjunto hacia una misma finalidad. Se aprecian todos estos recursos que he mencionado y, como en un vórtice, su fuerza y su preeminencia van modelando la composición, dejando unos elementos, potenciando otros y repeliendo otros más, hasta llegar a una definición impecable. "En este sentido, el texto más novelesco, con personajes absolutamente ficticios puede adquirir un valor de verdad, una referencialidad histórica para la comunidad cuando ésta siente que el lenguaje y el estilo, en nuestro caso del corrido, como propio y en el cual puede volcar su sistema comunitario de valores" (González, 1999: 96).

### *4. La negativa de Valentín*

De las tres preguntas que le formula la autoridad, Valentín responde dos. No contesta el tercer cuestionamiento, muy al contrario, el capturado se jacta de su hombría. La estrofa de la versión *vulgata* y todas —excepto la facticia—, dice así:

> Valentín como era hombre,
> De nada les dio razón:
> "—Yo soy de los meros hombres,
> que han inventado la Revolución".

El orden de esta cuarteta suele situarse al final de las tres preguntas, como cierre del narrador que comprueba la lealtad del héroe; o se sitúa entre la segunda y la tercera, para recalcar la negativa del protagonista y conseguir una mayor tensión dramática. Esta estrofa tiene cierta movilidad, pero su función es central y, por ello, suele situarse justo antes de la muerte de Valentín. En este sentido, otras estrofas, como las descriptivas, son prescindibles.

Hay otro fragmento en el que Valentín, tentado por el ofrecimiento de un caballo para irse libre si delata a sus compañeros,

reitera su silencio y defiende su lealtad con la vida. Esta cuarteta aparece en versiones largas, solamente la versión 1 carece de la cuarteta anterior.

> Le contestó Valentín:
> —Eso no lo puedo decir,
> prefiero el que me maten,
> yo por un amigo prefiero morir.
> (Versión 1)

La interpretación de Amparo Ochoa incorpora una estrofa en la que Valentín, muy resuelto, niega toda posibilidad de entregar a sus amigos. En las otras versiones la aseveración tajante está en voz del narrador, en ésta hay un Valentín arrojado y bravucón:

> Valentín con gran valor
> le dijo así al general:
> —De la gente que yo traigo
> a ninguno de ellos le voy a entregar.
> (Versión 9, Amparo Ochoa)

### *5. Despedida e invocación a la Virgen de Guadalupe*

En el corrido no aparecen las palabras de ningún miembro del gobierno sentenciando a Valentín; la composición alcanza gran patetismo cuando el protagonista asume que su destino es la muerte. En ese momento, el narrador expresa los sentimientos del héroe, que invoca a la Virgen de Guadalupe. Es de suma importancia el profundo simbolismo que tiene esta advocación mariana en la cultura mexicana: la más alta representación del amor y la intercesión divina y, a la vez, el símbolo religioso que unificó al país. El grito cristero era "¡Viva Cristo Rey! ¡Viva la Virgen de Guadalupe!" (Meyer, 1973: 123). Y, aunque teñida por otras implicaciones, la presencia de la Guadalupana en este corrido es un símbolo de la causa cristera. Puedo mencionar

también que la Virgen de Guadalupe, como exclamación de patetismo y emotividad, aparece también en el corrido cristero de Carlos Coronado cuando éste es asesinado:

> Decía don Jesús Valles,
> como queriendo llorar
> —¡Madre mía de Guadalupe
> que no vaya a despertar!
> (Razo Oliva, 1983:37)

Mediante el sacrificio voluntariamente asumido, Valentín conjunta valores regionales y religiosos unidos en una estética colectiva y una sensibilidad comunitaria. Este es un factor fundamental que explica la vitalidad y vigencia del corrido, pues el texto perdura mientras tiene elementos que expliquen los valores de una sociedad, que permanecen a pesar de que las condiciones políticas hayan cambiado. Cada comunidad conoce el tipo de principios que son operativos y en el caso de Valentín, se elogia su entereza y determinación absoluta. Ese tipo de valores, sin duda, no necesitan una certeza histórica:

> De este tipo de personajes [los caudillos de la Revolución] importa más decir las acciones (o el significado propagandista de sus acciones) que definirlos como héroes. También de las revueltas cristeras de la segunda y tercera décadas del siglo pasado surge una serie de personajes que en la imaginación popular alcanzaron la dimensión de héroes extraordinarios por su valor, orgullo u osadía. Entre estos personajes históricos se pueden mencionar al padre Peñaloza, al general Goroztieta y a Trinidad Castañón, pero destacan Victoriano Ramírez […] y Valentín Ávila, famoso en los corridos como *Valentín de la Sierra*, a quien se le atribuye el valor a toda prueba y la dignidad ante la muerte, rasgos característicos del personaje novelesco (González, 2015: 179).

La estrofa que cuenta la invocación a la Virgen de Guadalupe es nuclear en el corrido pues se conserva en siete variantes: 1, 3,

y en las de los intérpretes Antonio Aguilar (6), Vicente Fernández (7), Lucha Villa (8) y Amparo Ochoa (9):

> Antes de llegar al cerro
> Valentín quiso llorar:
> — "Madre mía de Guadalupe,
> por tu religión me van a matar".

En la versión 2 hay una variación de la estrofa en la que la invocación es un lamento puesto en voz de una líder revolucionaria: "Al pasar por charco/ Tiva comenzó a gritar". (Esparza, 1976: 110). Efectivamente, Tiva era el hipocorístico de "María Natividad G. González, llamada "la generala Tiva", la tesorera de la Brigada Quintanar" (Meyer, 1976: 24) La voz de Tiva en el corrido resalta el apoyo y el dolor de la comunidad por la muerte del cristero. Este lamento en voz de mujer resulta efectivo y de profunda repercusión estética en el mundo hispánico, pues evoca la tradición de la endecha, que lamenta la muerte de un personaje o la desgracia de una comunidad. Por otro lado, la versión que deja al valiente solo y vulnerable frente a la divinidad no es menos impresionante, pues adquiere una dosis de patetismo que humaniza al personaje.

Esta secuencia de despedida del protagonista tiene amplias posibilidades de desarrollo para los transmisores, pues la caracterización del héroe y su actitud ante la muerte ofrecen la ocasión única de ensalzar a Valentín frente a la adversidad añadiendo numerosas precisiones emotivas. Valentín dice adiós amargamente:

> Lo llevan para la sierra
> a hacerle la ejecución.
> "Ya me voy con los del Valle,
> adiós mis amigos, adiós ya me voy".
> (Versión 1)

En otra variante de la misma estrofa, Valentín se despide de un personaje específico, que bien puede ser Enrique Gorostieta,

un liberal partidario del régimen de Porfirio Díaz, formado en el Colegio Militar, y que entró a las filas cristeras tiempo después de la caída del dictador (González M., 2001: 148). O bien podría ser, como ya se ha visto, una figura convencional:

> ¡Ay! Siguieron por la sierra
> pa' hacerle la ejecución
> "Ya me voy al otro Valle,
> adiós, don Enrique,
> adiós, ya me voy".
> (Versión 2)

La versión más larga del corrido es la que reconstruyó Antonio Avitia. Como mencioné al principio de este trabajo, supuestamente la versión "original" del corrido cantaba la traición de Valentín. Avitia, según los datos históricos que ha recopilado, formuló una reconstrucción que supone cómo habría sido aquel corrido inicial. Según el texto propuesto por el estudioso, el cambio de un héroe a un traidor se lleva a cabo en pocos versos. En vez de la estrofa que en todas las versiones dice:

> Valentín como era hombre,
> de nada les dio razón:
> yo soy de los meros hombres,
> que han inventado la Revolución.

La versión facticia es contraria a la rima y la estética colectiva:

> Valentín muy asustado
> de todo les dio razón:
> "Por una ofensa que tengo
> de Ignacio Serrano me quiero vengar".
> (Versión 4)

Según la versión confeccionada por Avitia, luego de esa respuesta nadie confía en el traidor Valentín. Los del gobierno lo miran con recelo:

Luego que les dijo esto
se vieron unos a otros:
"Si esto lo haces con aquellos
mañana o pasado
lo harás con nosotros".[4]
(Versión 4)

Tal como sucede en el corrido tradicional, Valentín se niega a decir dónde está el curato de "Justo" y en ese momento, el corrido reconstruido de Avitia regresa a la estructura original hasta el cierre, en el que también coinciden las versiones tradicionales. En vez de cantar el conocido:

Vuela, vuela, palomita,
párate en aquel fortín.
Estas son las mañanitas
de un hombre valiente que fue Valentín.

La versión reconstruida compone lo siguiente:

Vuela, vuela, palomita,
párate en aquel jazmín.
Éstas son las mañanitas
de un hombre traidor
que fue Valentín.
(Versión 4)

Esta variante es la única que cambia el carácter leal de Valentín a su causa y a sus amigos. Hasta donde pude indagar, no se mantiene en la memoria colectiva aquella versión paródica que, según afirma Jean Meyer, es muy cercana a la primigenia y la que Avitia intentó reproducir. Este corrido facticio, aunque maneja las secuencias de modo adecuado, no tiene procesos de tradicionalización, no sólo porque obedece a criterios compositivos

[4] Tal como se consignó, la versión facticia de Avitia está escrita en quintillas.

que pretenden reconstruir históricamente un acontecimiento, sino porque tampoco el autor maneja los recursos propios de la tradición, y cantar la traición de Valentín al margen de una cultura comunitaria no tiene sentido identitario.

La versión cantada por Amparo Ochoa presenta un insólito cariz distinto cuando Valentín sabe su destino. Sin ningún antecedente, la bravuconería desafiante del protagonista ante su muerte lo acerca a la actitud del bandolero.

> Se paseaba y se *sonría* [*sic*]
> antes que lo fusilaran
> —¿Qué esperan que no me matan?
> ¡Denle al corazón, no apunten a la cara!
>
> Cuando ya cayó en el suelo,
> Sólo dijo estas palabras:
> —¡Madre mía de Guadalupe,
> a tu amado hijo encomiendo mi alma!
>
> Así como se *sonría* [*sic*],
> muerto se quedó sonriendo,
> y toditos se admiraban de él por su valor,
> que era tan tremendo.
> (Versión 9)

Sobra decir que esta actitud fanfarrona entra en conflicto con aquel Valentín sereno, que ha aparecido aquí en otras variantes. Al mismo tiempo, la petición de recibir los disparos en el pecho y no en el rostro es característico de dirigentes revolucionarios. Desde mi punto de vista, no es aventurado suponer en esta parte un cruce con los corridos de bandoleros que adscriben a *Valentín de la Sierra* a una filiación novelesca, pues en este tipo de cruces, un texto contamina a otro y este factor lleva aparejadas ciertas incoherencias, que en este caso se pueden ver en la actitud del protagonista ante sus verdugos. Esto no resulta extraño en la estética del corrido. "El gusto popular tiende más frecuentemente a caracterizar como héroes con los

rasgos de valentía, arrojo, orgullo, etc., a otros personajes revolucionarios que podríamos considerar como secundarios e incluso con una dimensión histórica más bien confusa o ideológicamente poco definidos" (González, 1999: 91). Con todo, hay que señalar que ésta no es la tradición dominante del corrido, sino una posibilidad.

La actitud desafiante de mantener la sonrisa aun después de muerto, ante el azoro de sus adversarios, es totalmente distinta de la que presentan otras versiones, en las que la dignidad mostrada por el héroe conmueve a sus mismos enemigos después de su ejecución. Las versiones nuevamente oscilan entre aludir a un capitán (versión 1) y a un oficial (versión 2), quienes se duelen de la desgracia del leal y valiente cristero:

> Del pobre de Valentín
> un capitán se dolió,
> lo montaron en un macho
> y en él lo llegaron
> a donde murió.
> (Versión 1)

### *6. Cierre del corrido*

La despedida de la pieza tiene una solución formulaica que compendia el sentido de la composición. Cantar las mañanitas de un valiente significa actualizar y hacer vigente su historia para el futuro. "Este valor es reconocido por sus propios enemigos y el narrador se encarga de subrayar esta característica en las despedidas tópicas del corrido, dándole con ello un valor de objetividad y de reconocimiento a la voz popular" (González, 1999: 88). Las versiones tradicionales cuentan:

> Vuela, vuela palomita,
> párate en aquel fortín.
> Estas son las mañanitas
> de un hombre valiente
> que fue Valentín.

Tanto el "vuela, vuela, palomita" y "las mañanitas" son despedidas típicas del corrido. Otra composición que mantiene semejanzas con el de *Valentín de la Sierra* es el de *Benjamín Argumedo*, que ubica al final el famoso:

> Vuela, vuela, palomita,
> párate en ese romero
> estas son las mañanitas
> de Benjamín Argumedo.
> (Mendoza, 1954:162)

## Conclusión

*Valentín de la Sierra* es un ejemplo de corrido tradicional en muchos sentidos. Conserva un principio y un final formulaicos y la estructura cuartetística propia de este prestigioso género de balada mexicana. En las versiones que se analizaron, se reconocen diversos procesos de tradicionalización: hay variantes mínimas hasta versos que no son operativos para el transmisor y fueron cambiados por versos cuya decodificación de sentido no es plena o es una adaptación a las condiciones de su contexto. Las versiones más largas presentan desarrollos narrativos con información contextual cuya función noticiera desaparece en las versiones más cortas —como la *vulgata*–, que sintetiza el corrido y lo coloca en una función novelesca, donde existe una indeterminación temporal y espacial que surge de la pérdida de sus nexos con su ámbito particular. Otro rasgo de tradicionalización presente en los desarrollos narrativos consiste en la alteración en el orden de las secuencias que provocan perspectivas distintas y funcionalidades divergentes, como puede ser una que privilegia la función noticiera; otra que incrementa el suspenso; una más que es fundamentalmente novelesca y ha perdido su densidad léxica, y una preeminencia de la narratividad basada, más que en descripciones, en las acciones del héroe por medio de "combinaciones posibles: las que concuerdan con la intención profunda

del poema, con lo que en él va sobreentendido y vale más que lo dicho" (Bénichou, 1968: 88). Y, como también explica Aurelio González, será la caracterización heroica, la novelización, el uso de un discurso codificado y una temática específica lo que hará que estos personajes alcancen trascendencia al permanecer en la memoria colectiva (1999: 96). Una de las versiones presenta un cruce con los corridos de bandoleros y cabecillas revolucionarios, con lo que la función novelesca se fortalece, aunque no es la tradición dominante.

Como se ha podido apreciar, cada una de las variantes presenta cambios que alteran el significado sin cambiar la lectura del discurso, esto implica creación bajo parámetros tradicionales. Aunque Paul Bénichou habló del Romancero, sus palabras bien pueden aplicarse a la balada mexicana, y en este caso, al corrido de *Valentín de la Sierra*:

> Lo admirable es ver cómo se unen en ese tipo de creación, el uso pasivo de materiales preexistentes y la actividad delicadísima que tiende a recrear entre esos materiales, seleccionándolos, imponiéndoles los pequeños cambios necesarios y disponiéndolos con tacto, en una nueva cohesión afectiva y estilística […] ese doble aspecto, pasivo y activo, de la creación tradicional, es, en el fondo, la ley de toda creación (Bénichou, 1968: 37-38).

Por otra parte, aunque no es el objetivo de este trabajo, para historiar las adaptaciones contextuales del corrido, en el análisis se resaltó la formación de una versión privilegiada o vulgata, conformada por ocho estrofas. Esta "versión" —si es que es posible fijarla— tiene muy pocas diferencias entre la versión 5 y las que interpretan los cuatro cantantes de música vernácula que conforman la segunda parte del *corpus,* identificada con las versiones 6 a la 9. Así, por medio de verbalizaciones, Antonio Aguilar intenta acercarse a sus oyentes, sin embargo, su versión, junto con la de Vicente Fernández y la de Lucha Villa presentan variaciones mínimas —alteración de orden en las preguntas, así como quién las hace: capitán, general, etc.—, cambios como *busco*

en vez de *juzgo*, etc. Llama la atención el caso de la versión de Amparo Ochoa, porque, si bien formó parte de un movimiento folclórico universitario y culto, la última parte de su interpretación mantiene un cruce con los corridos de bandoleros.

De los múltiples aspectos de interés que mantiene este corrido, sin embargo, destaca el heroísmo como rasgo de identidad que a la comunidad le interesa preservar: un tipo del campo, devoto, leal a sus amigos de batalla, franco, resuelto y digno ante la inminencia de la muerte. Un tipo de hombre fundacional, no histórico, sino modelado por la tradición, cuyas hazañas se actualizan y se transforman en las comunidades que cantan su corrido.

## Versiones completas

VERSIÓN 1

Voy a cantar unos versos
de un amigo de mi tierra,
del valiente Valentín
que fue afusilado
y colgado en la sierra.

No me quisiera acordar
si era una tarde de invierno,
cuando por su mala suerte,
cayó Valentín
en manos del gobierno.

En el arroyo del fresno
con Valentín se encontraron,
los agraristas del Valle,
le hicieron preguntas
y se lo llevaron.

Se fueron pa' Huejuquilla
en… lo encontraron;
el pobre Valentín

se encontraba triste,
muy desconsolado.
Se fueron para una fonda
todo juntos a comer
todo el Estado Mayor,
Epigmenio, Chon Salas,
Valentín también.

Se sentaron en la mesa,
juntos con el general,
una vieja lo entregó
que era de la gente
de este Quintanar.
Le preguntó el general:
"¿Cuánta es la gente que mandas?"
"La gente está afortinada,
son quince soldados
del rancho de Holanda".

Le preguntó el general:
"¿Cuánta era la compañía?"
Son ochocientos soldados
que trae por la sierra
Mariano Mejía".

El general le decía:
"Valentín di la verdad,
mira que, si tú me dices,
te doy dos mil pesos
y tu libertad".

El general le decía:
"Yo te concedo el indulto,
pero me vas a decir
¿Dónde está el curato
y la casa de Justo?"
Le contestó Valentín:
"Eso no puedo decir,
prefiero el que me maten,

yo por un amigo,
prefiero morir".

Lo llevan para la sierra,
a hacerle la ejecución;
"ya me voy con los del Valle,
adiós mis amigos,
adiós, ya me voy."

Antes de subir al cerro
Valentín quiso llorar:
"Madre mía de Guadalupe,
por tu religión
me van a matar".

Al llegar al Charco Largo
le vuelven a preguntar:
"¿Quiénes son los levantados
de Higinio Madera
y Pedro Quintanar?"

Del pobre de Valentín
un capitán se dolió,
lo montaron en un macho
y en él lo llegaron
a donde murió.

Muévese este Valentín:
"¡Válgame Dios, ahora qué hago!"
Le contestó este Chon Salas:
"Si te quieres ir,
ahí está mi caballo".

Le pusieron una cruz
pa' no perderlo de vista,
para tener un recuerdo, queridos amigos
de los agraristas.
Vuela, vuela palomita

de la torre hasta el fortín;
aquí se acaban cantando
los versos de Chon Salas
y de Valentín.

Irene Vázquez Valle y José de Santiago Silva. *Corridos de la rebelión cristera*. Cantado por Ángel Morales, voz y arpa, y Juan Manuel Morales, violín.

VERSIÓN 2

Voy a cantar un corrido
de un amigo de mi tierra,
llamábase Valentín
que fue afusilado
y colgado en la sierra.

No me quisiera acordar,
que era una tarde de invierno
cuando por su mala suerte
cayó Valentín,
en manos del gobierno.

Fue un lunes por la mañana
que en el salto lo rastrearon
los agraristas del Valle,
haciendo preguntas
lo localizaron.

Llegaron a un jacal
todos juntos a comer,
todo el Estado Mayor,
cincuenta agraristas
y un coronel.

Se sentaron en el suelo,
juntos con el capitán

y una mujer lo entregó;
que era de la gente
de este Quintanar.

Muy antes de Huejuquilla,
la mujer lo señaló;
iba con unos arrieros,
y en eso la tropa
llegó y lo cercó.

En el arroyo del Fresno
le empiezan a preguntar:
"¿cuántos son los levantados
y dónde se encuentra
Pedro Quintanar?"

Valentín, como era hombre,
de nada les dio razón.
"Yo soy de los meros hombres,
los que han inventado
la Revolución".

El capitán le decía:
"Valentín, di la verdad,
mira que si tú me dices
te doy tu caballo
y la libertad".

Le contestó Valentín:
"Eso no puedo decir,
prefiero el que aquí me maten,
yo por un amigo
prefiero morir".

¡Ay! Siguieron por la sierra
pa' hacerle la ejecución,
"Ya me voy al otro Valle,
adiós, don Enrique,
adiós, ya me voy".

Al vadear por Huejuquilla
gente armada no encontraron,
el pobre de Valentín
se encontraba triste
y muy desconsolado.

Al pasar por Charco Largo
Tiva comenzó a gritar:
"¡Madre mía de Guadalupe
por su religión
lo van a matar!"

El capitán le decía:
"¿Cuál es la gente que mandas?"
"Dirá, la gente que guío;
está en el potrero
llamado Los Andas".

El capitán le pregunta:
"¿Cuánta es la gente que guías?"
"Son treinta y nueve bragados,
que trai por la sierra
Mariano Mejía".

¡Ay! Le decía el coronel:
"Yo te concedo el indulto,
pero me vas a decir
¿dónde es el curato
y la casa de Justo?

Uno de los oficiales
de Valentín se dolió,
lo montaron en un macho
y se lo llevaron hasta 'onde murió.
Vuela, vuela palomita,
de la torre hasta el fortín
aquí termina el corrido

de un hombre valiente
que fue Valentín.

Cuauhtémoc Esparza Sánchez, recolección. Valparaíso, Zacatecas (Avitia, 1998).

Versión 3

Voy a cantar unos versos
de un amigo de mi tierra,
del valiente Valentín,
que fue fusilado
y colgado en la sierra.

Ni me quisiera acordar
era una tarde de invierno
cuando por su mala suerte
cayó Valentín
en manos del gobierno.

El capitán le decía:
"¿Cuánta es la gente que manda?"
"La gente está afortinada,
son quince soldados
del Rancho de Olanda".

El coronel le pregunta:
"¿Cuánta es la gente que guías?"
"Son ochocientos soldados
que trae por la sierra
Mariano Mejía".

El general le decía:
"Yo te concedo el indulto,
pero me vas a decir
cuál es el jurado
y la casa de Justo".

Al llegar a Huejuquilla
gente armada no encontraron,
el pobre de Valentín
se encontraba triste
y muy desconsolado.

Se fueron para la fonda
todos juntos a comer
todo el Estado Mayor,
Epigmenio, Chon Salas,
Valentín también.
¡Ay! cuando estaban comiendo,
una vieja lo entregó
que era de la gente
de Pedro Quintanar.

Lo tomaron prisionero
lo pasaron por La Joya,
allí murió un cabecilla
de los consentidos
del padre Montoya.

Salieron de Huejuquilla
con Valentín amarrado,
le leyeron la sentencia,
que, subiendo al cerro,
iba a ser fusilado.

"¡Válgame Dios de mi vida!",
"¡Ay!" le decía este Chon Salas:
"Si te quieres ir
ahí'stá mi caballo".

En la Loma del Carrizo
le vuelven a preguntar:
"¿Quiénes son los levantados?"
"Virgilio Madera
y Pedro Quintanar".

Valentín como era hombre,
de nada les dio razón:
"Yo soy de los meros hombres,
que han inventado
la Revolución".

Antes de llegar al cerro,
Valentín quiso llorar:
"Madre mía de Guadalupe
por tu religión,
me van a matar".
Don Epigmenio Talamantes,
como es hombre adolecido,
lo incorporó con su gente,
porque él se acordara
que era muy su amigo.

Vuela, vuela, palomita,
párate en aquel fortín;
aquí termina el corrido
de un hombre valiente que
fue Valentín.

Armando de María y Campos, recolección. Dolores Hidalgo, Guanajuato (Avitia, 1998).

VERSIÓN 4

Voy a cantar un corrido
de un amigo de mi tierra,
llamábase Valentín,

que fue fusilado
y colgado en la sierra.

En un domingo de invierno
ni me quisiera acordar,

cuando por su mala suerte
cayó Valentín
en manos del gobierno.
Fue un lunes por la mañana,
que en el Salto, lo rastrearon,
los agraristas del Valle
haciendo preguntas,
lo localizaron.

En el Arroyo del Fresno
con Valentín se encontraron,
los agraristas del Valle,
le hicieron preguntas
y se lo llevaron.
Don Epigmenio Talamantes,
como era hombre adolecido,
lo incorporó con su gente,
porque él se acordara
que era muy su amigo.

Se fueron para un jacal,
con todos juntos a comer:
todo el Estado Mayor;
cincuenta agraristas
y un coronel.

Se fueron para una fonda
todos juntos a comer,
todo el Estado Mayor;
Epigmenio, Chon Salas,
Valentín también.

Se sentaron en el suelo,
juntos con el capitán,
y una mujer lo entregó
que era de la gente
de este Quintanar.

Muy antes de Huejuquilla
la mujer lo señaló;
iba con unos arrieros
y en eso, la tropa
llegó y lo cercó.

En el arroyo del Fresno
le empiezan a preguntar:
"¿Cuántos son los levantados
y dónde se encuentra
Pedro Quintanar?"

El capitán le decía:
"Valentín, di la verdad,
Mira que si tú me dices,
te doy tu caballo
y tu libertad".

Valentín muy asustado
de todo les dio razón:
"Por una ofensa que tengo
de Ignacio Serrano
me quiero vengar".

El capitán le pregunta:
"¿Cuánta era la compañía?"
"Son treinta y nueve bragados
que trae por la sierra
Mariano Mejía".

El capitán le decía:
"¿Cuánta es la gente que mandas?"
"La gente está afortinada,
son quince soldados
del rancho de Los Landa".

Luego que les dijo esto,
se vieron unos a otros:

"Si esto lo haces con aquellos,
mañana o pasado
lo harás con nosotros".
¡Ay! Siguieron por la sierra
Pa' hacerle la ejecución:
"Ya me voy al otro Valle,
adiós, don Enrique,
adiós, ya me voy".

Al vadear por Huejuquilla,
gente armada no encontraron.
El pobre de Valentín
se encontraba triste
y muy desconsolado.
En la loma de Carrizo
le vuelven a preguntar:
"¿Quiénes son los levantados?",
"Herminio Madera
y Pedro Quintanar".

Al pasar por Charco Largo
Tiva comenzó a gritar:
"Madre mía de Guadalupe,
por su religión
lo van a matar".

Antes de llegar al Cedro,
Valentín quiso llorar:

……

¡Ay! Le decía el coronel:
"Yo te concedo el indulto
pero me vas a decir
cuál es el curato
y la casa de Justo".

Le contestó Valentín
"Eso no puedo decir,
prefiero el que me maten.
Yo por un amigo
prefiero morir".
Del pobre de Valentín
el capitán se dolió,
lo montaron en un macho
y en él lo llevaron
a donde murió.

Muévese este Valentín:
"Válgame Dios ¿Ahora qué hago?"
Le contestó este Chon Salas:
"¿Sí te quieres ir?
Ahí está tu caballo".
Le pusieron una cruz
pa' no perderlo de vista,
para tener un recuerdo,
queridos amigos,
de los agraristas.

Vuela, vuela, palomita
Párate en aquel jazmín
éstas son las mañanitas.

Versión reconstruida de Antonio Avitia Hernández (Avitia, 1998).

VERSIÓN 5

Voy a cantar un corrido
De un amigo de mi tierra

Llamádose Valentín
que fue fusilado y colgado en la sierra.

No me quisiera acordar,
era una tarde de invierno
cuando por su mala suerte cayó Valentín
en manos del gobierno.

El capitán le decía:
¿Cuál es la gente que mandas?
Son ochocientos soldados
que tienen sitiada la hacienda de Holanda.

El coronel le pregunta:
¿Cuál es la gente que guías?
Son ochocientos soldados
que trae por la sierra Mariano Mejía.

Valentín como era hombre,
de nada le dio razón
—Yo soy de los meros hombres,
de los que inventaron la Revolución.

El general le decía:
—Yo te concedo el indulto,
pero me vas a decir cuál
es el jurado y la causa que juzgo.

Antes de llegar al cerro,
Valentín quiso llorar
¡Madre mía de Guadalupe
por tu religión me van a matar!

Vuela, vuela palomita,
párate en aquel fortín,
estas son las mañanitas
del hombre valiente que fue Valentín.

Quintín Zamora, informante. Dolores Hidalgo, Guanajuato, 18 de diciembre de 1950 (Mendoza, 1954).

VERSIÓN 6

Voy a cantar un corrido
de un amigo de mi tierra
llamábase Valentín,
que fue *fusilao* y *colgao* en la sierra.

No me quisiera acordar,
era una tarde de invierno
cuando por su mala suerte cayó Valentín
en manos del gobierno.

El capitán le decía:
¿Cuál es la gente que mandas?
Son ochocientos soldados
que tienen sitiada
la hacienda de Holanda

El coronel le decía:
¿Cuál es la gente que guías?
Son ochocientos soldados
que *trai* por la sierra Mariano Mejía.

El general le decía:
—Yo te concedo el indulto,
pero me vas a decir cuál
es el jurado y la causa que juzgo.

Valentín como era hombre,
de nada le dio razón:
—Yo soy de los meros hombres,
de los que inventaron la Revolución.

Antes de llegar al cerro,
Valentín quiso llorar:
—¡Madre mía de Guadalupe,
por tu religión me van a matar!

Vuela, vuela palomita,
párate en aquel fortín,
estas son las mañanitas
del hombre valiente que fue Valentín.

Antonio Aguilar (1968).

VERSIÓN 7

Voy a cantar un corrido
de un amigo de mi tierra
llamábase Valentín
que fue fusilado y colgado en la sierra.

No me quisiera acordar,
era una tarde de invierno
cuando por su mala suerte
cayó Valentín
en manos del gobierno.

El general le decía:
"¿Cuánta es la gente que mandas?"
"Son ochocientos soldados
que tienen sitiada la hacienda de Holanda".

Le vuelven a preguntar:
"¿Cuál es la gente que guías?"
"Son ochocientos soldados
que *trai* por la sierra Mariano Mejía".

El general le decía:
"Yo te concedo el indulto
pero me vas a decir
cuál es el jurado y la causa que juzgo".

Valentín como era hombre,
de nada les dio razón:
"Yo soy de los meros hombres,
que han inventado la Revolución".

Antes de llegar al cerro,
Valentín quiso llorar:
"Madre mía de Guadalupe
por tu religión me van a matar".

Por el arroyo del fresno
con Valentín se encontraron
los agraristas del valle,
le hicieron preguntas y lo desarmaron.

Vuela, vuela palomita,
párate en aquel fortín
estas son las mañanitas
de un hombre valiente, que fue Valentín.

Vicente Fernández (2005).

VERSIÓN 8

Voy a cantar un corrido
de un amigo de mi tierra
llamábase Valentín
Que fue *fusilao* y *colgao* en la sierra.
No me quisiera acordar,
era una tarde de invierno
cuando por su mala suerte, cayó Valentín
en manos del gobierno.

El coronel le decía:
¿Cuál es la gente que guías?
Son ochocientos soldados
que *trai* por la sierra Mariano Mejía.

Le vuelven a preguntar:
¿Cuál es la gente que mandas?
Son ochocientos soldados
que tienen sitiada la hacienda de Holanda.

El coronel le decía:
yo te concedo el indulto,
pero me vas a decir
cuál es el jurado y la causa que busco.

Valentín como era hombre,
de nada le dio razón:
"Yo soy de los meros hombres,
de los que han inventado
la Revolución".

Pasaron por Huejuquilla
con Valentín amarrado,
leyéndole la sentencia
de que llegando al cerro iba a ser fusilado.
Antes de llegar al cerro,
Valentín quiso llorar:
"Madre mía de Guadalupe
por tu religión me van a matar".

Vuela, vuela palomita,
párate en aquel fortín,
estas son las mañanitas
dee un hombre valiente, que fue Valentín.

Lucha Villa (2002).

VERSIÓN 9

Voy a cantar un corrido
de un amigo de mi tierra,

llamábase Valentín,
que fue fusilado y colgado en la sierra.

No me quisiera acordar,
era una tarde de invierno
cuando por su mala suerte, cayó Valentín
en manos del gobierno.

El general le pregunta:
¿Cuál es la gente que guías?
"Son ochocientos alzados
que *trai* por la sierra Mariano Mejía".

El coronel le pregunta:
¿Cuál es la gente que mandas?
"Son ochocientos soldados
que tiene sitiado al rancho de los Landa.

El general le decía:
yo te concedo el indulto,
pero me vas a decir
cuál es el jurado y la causa que juzgo.

Valentín como era hombre,
de nada les dio razón:
"Yo soy de los meros hombres,
de los que inventaron la Revolución".

Valentín con gran valor
le dijo así al general:
"De la gente que yo traigo,
a ninguno de ellos le voy a entregar".

Antes de subir al cerro,
Valentín quiso llorar:
"Madre mía de Guadalupe
por tu religión me van a matar".

Se paseaba y se *sonría*
antes que lo fusilaran:
"¡¿Qué esperan que no me matan?
Denle al corazón, no apunten a la cara!"

Cuando ya cayó en el suelo,
sólo dijo estas palabras:
"¡Madre mía de Guadalupe,
a tu amado hijo encomiendo mi alma!"

Así como se *sonría*,
muerto se quedó sonriendo,
y toditos se admiraban de él por su valor,
que era tan tremendo.

Vuela, vuela palomita,
párate en aquel fortín
estas son las mañanitas
de un hombre valiente, que fue Valentín.

## Bibliografía citada

AGUILAR, Antonio, 1968. Banda sonora de la película *Valentín de la Sierra*, cinematográfica ABSA, dirigida por René Cardona, guion de Ricardo Garibay.

AVITIA HERNÁNDEZ, Antonio, 1998. *El corrido histórico mexicano, Voy a cantarles la historia (1924-1936).* México: Porrúa, t. IV.

BÉNICHOU, Paul, 1968. *Creación poética en el romancero tradicional*. Madrid: Gredos.

ESPARZA SÁNCHEZ, Cuauhtémoc, 1976. *El corrido zacatecano*. Zacatecas: INAH-Departamento de investigaciones históricas/Universidad Autónoma de Zacatecas.

FERNÁNDEZ, Vicente, 2005. Álbum *Vicente Fernández y sus corridos consentidos*, Sony International.

González, Aurelio, 1999. "Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos". *Caravelle: cahiers du monde hispanique et luso brésilien* 72: 83-97.

_____, 2015. *El corrido: construcción poética*. México: El Colegio de San Luis.

González, Fernando Manuel, 2001. *Matar y morir por Cristo Rey: aspectos de la cristiada*. México: unam- Instituto de Investigaciones Sociales/Plaza y Valdés Editores.

María y Campos, Armando de, 1962. *La revolución mexicana a través de los corridos populares*. México: Biblioteca del inherm, t. II: 378-379.

Mendoza, Vicente T., 1954. *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 202-203.

Meyer, Jean, 1973. *La cristiada. 1- La guerra de los cristeros*. México: Siglo xxi.

_____, 1986. "*Valentín de la Sierra,* historia de un mito". *Relaciones* 25: 157-164

Ochoa, Amparo, 1995. *Corridos y canciones de la Revolución Mexicana*. México: Pentagrama.

Razo Oliva, Juan Diego, 1983. *Rebeldes populares del Bajío. Hazañas, tragedias y corridos (1910-1927*). México: Katún.

Vázquez Valle, Irene y José de Santiago Silva, grabación y selección, 2002. *Corridos de la rebelión cristera*, 4a. ed. México: inah. Testimonio Musical de México 20.

Villa, Lucha, 2002. *Sus grandes corridos.* Musart-Balboa.

# Expresiones cantadas en lenguas indígenas nacionales de México. Algunas reflexiones[1]

Enrique Fernando Nava López
Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM

## Bases y presentación del problema

En toda expresión cantada que comprende un discurso gramaticalmente decodificable, encontramos la posibilidad de apreciarla como creación artística desde al menos dos perspectivas estéticas: la literaria y la musical (aunque bien podría haber al menos otra perspectiva más: la kinésica, por ejemplo). Debido al perfil de la *Revista de Literaturas Populares*, se presentan aquí textos generados en alguna de las lenguas indígenas nacionales de México (estatus que la legislación vigente de nuestro país les reconoce a éstas, junto con el español y la lengua de señas mexicana), acompañados de su traducción al español; y, por lo que toca a la materia musical, si bien ésta es la principal ventana de acceso al material reunido, sólo se hacen referencias generales, sin llegar a fondo en el análisis formal y/o semiótico, ni a la inclusión y explicación de partituras.

En esta oportunidad, se dará cuenta de una pequeñísima muestra de la diversidad de lenguas mexicanas, mediante algunas piezas literario-musicales.[2] Este trabajo tiene como objetivos

[1] Agradezco a los anónimos dictaminadores del artículo las observaciones y sugerencias realizadas, mismas que permitieron mejorar el documento; y desde luego que los eximo de cualquier error, ambigüedad o cabo suelto que en su versión final pueda ser detectado en el escrito.

[2] Para los interesados, se ofrece, en otra publicación de quien esto escribe, el texto de cerca de 70 composiciones, con su traducción al español, correspondientes a 25 lenguas

principales: 1) presentar una tipología verdaderamente general de expresiones cantadas; 2) proponer la respectiva función preponderante que tiene la música en cada una de las expresiones tipificadas; 3) citar un puñado de ejemplos acompañados de comentarios sobre la relación entre el texto y la música (en algunos casos, también se dan comentarios sobre la transcripción y la traducción consignadas en las respectivas fuentes); y 4) responder a la pregunta sobre el proceso creativo —que expondré en el siguiente párrafo— mediante la apertura, o continuidad, de un diálogo reflexivo en torno a las posibles implicaciones derivadas de estetizar musicalmente un discurso literario con uno u otro tipo de expresión cantada, a la luz de sus respectivas funciones musicales. El plan de exposición de los tópicos del presente artículo corresponde al orden en que acaban de ser enunciados los objetivos, a saber: la tipología y las funciones; las piezas ejemplificadoras; y las reflexiones finales.

Una obra que terminará siendo una expresión cantada atraviesa, de acuerdo con este artículo, el siguiente modelo hipotético de proceso de creación:

(1) Primero se concibe una idea o un discurso que, con recursos meramente gramaticales, contiene un significado.
(2) Esa idea o discurso es estetizado literariamente, de lo que resulta un discurso literario (texto poético o poema). En este punto del proceso creativo, ya se puede hablar de una obra artística; y dicha obra tiene un significado que corresponde, por lógica, al significado del discurso literario.
(3) El discurso literario es musicalizado, es decir, es estetizado musicalmente. Alcanzado este otro momento del proceso creativo de la obra —en que ésta dejó de ser una expresión meramente literaria y es ya una expresión cantada—, ¿qué ocurre con su significado? La respuesta a esta pregunta es, como lo he señalado, uno de los objetivos de este estudio.

---

de 10 de las 11 familias lingüísticas indoamericanas con presencia en México (Nava L., 2018). La publicación es de acceso gratuito en la página web de la casa editorial.

## I. Tipología general de expresiones cantadas y funciones musicales

Toda vez que Maximiano Trapero (2014) propuso que la décima, junto con la canción y el romance, conformaba el tercer género de la poesía popular hispánica —me permito subrayar que todos ellos son géneros musicalizados—, se hicieron necesarias algunas deliberaciones de orden musical. Desde la perspectiva literaria, tales géneros contrastan entre sí por sus estructuras formales y por el tratamiento que dan a sus contenidos. Ciertamente, entre la canción, el romance y la décima se advierten diferencias en el empleo de distintos modelos estróficos, como el mismo nombre de los géneros lo hace evidente; y otro tanto podría decirse de la manera en que en cada uno de esos géneros son tratados los asuntos a lo humano, en oposición a los asuntos a lo divino, por dar una instancia tocante al contenido.

Sin detenernos por ahora en las múltiples cuestiones de los discursos literarios propios de las canciones, los romances y las décimas, veamos someramente algunas de sus diferencias formales más notables, partiendo del concepto de estrofa. Luego, reservo el nombre de estrofa para las composiciones predominantemente de cuatro a seis versos, concebidas necesariamente en una serie de al menos dos de ellas, temáticamente relacionadas e interpretadas en un orden fijo. En contraste, aquellas estrofas, también predominantemente de cuatro a seis versos, concebidas en absoluta independencia unas de otras, sueltas, y susceptibles de emplearse en más de una obra, reciben aquí el nombre de copla; esta definición destaca el carácter independiente de la composición y no la caracteriza como una estrofa con determinado tipo de rima. Por último, las estrofas de diez versos reciben el nombre de décima, ya sean las sueltas o las compuestas en series; a pesar de su circularidad, esta definición gravita en torno al modelo estrófico, lo que no ocurre en los dos casos anteriores, respecto de los cuales los géneros no portan los nombres de cuarteta, quintilla o sextina, por decir.

Así las cosas y situados aún en el plano literario, la canción como género puede ser descrita como una obra en que es posible emplear coplas, o series relativamente breves de estrofas (en com-

paración con la extensión de las series encontradas en los otros géneros), y en la que no se emplean décimas; es importante advertir que las canciones con estrofas contrastan en varios sentidos con las canciones en que se emplean coplas.[3] Luego, el romance es un género caracterizado por el empleo de series tendencialmente extensas de estrofas, que no recurre a la copla y tampoco echa mano de la décima. Y, por su parte, el género décima se describe como una obra concebida en una estrofa de diez versos, trátese de una sola décima o de una serie cerrada o abierta de ellas, y que además la serie cerrada en particular puede ser generada a partir de una copla, la que se glosa en décimas, precisamente, mas no recurre a las series de estrofas.[4]

El cuadro 1 presenta los rasgos formales que definen, desde el ámbito de la literatura, a los tres géneros de la poesía popular cantada de la profunda tradición hispánica. Advierto, sí, que el cuadro muestra esquemáticamente las tendencias más pronunciadas, sin descartar la existencia de múltiples entrecruzamientos entre géneros, formas, etc.; como acaba de ser dicho para la

---

[3] Los contrastes que en distintos planos se observan entre las canciones elaboradas con estrofas y las desarrolladas con coplas (en general, sones) ameritan proponer la existencia de dos grandes subgéneros. La importancia de este asunto se hace patente al estudiar el origen y la composición de sus respectivas melodías, por ejemplo, así como al observar que la improvisación literaria en dichos subgéneros tiene comportamientos claramente diferenciados. A pesar de ello, por ahora sigo tratando ambos casos bajo la misma etiqueta de canción, limitándome a señalar aquí tan sólo algunas de sus diferencias, según su relevancia con respecto a los intereses de este artículo. Recomiendo a los interesados en la diferencia entre canciones con estrofas y canciones con coplas consultar los iluminadores trabajos de Rosa Virginia Sánchez (2005 y 2014), en el más reciente de los cuales, aunque abordando someramente el tema, incluye dos cuadros que ilustran con claridad las diferencias entre la canción y el son (2014: 224-225).

[4] En nuestro país, la décima cantada guarda una estrecha relación, principalmente, con el género valona, que en su componente literario refiere una copla de cuatro versos glosada en décimas, tradicional en la Tierra Caliente de Michoacán y en la Sierra Gorda de San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro. Por su parte, en la región del Sotavento, en Veracruz, también se cantan décimas, empleando el mismo recurso de la glosa de las dos regiones antedichas; sin embargo, esta manifestación es ahí conocida mediante la frase 'decimas de cuarteta obligada'.

décima, es plausible que una pieza en décimas se origine a partir de una copla (y hasta podría originarse de una estrofa, de entre las que conformen alguna serie), de la que serán aprovechados sus versos para el desarrollo de las glosas correspondientes.

**Cuadro 1**
**Rasgos formales literarios de los tres géneros de la poesía popular hispánica cantada**

| | *Copla* | *Estrofa* | *Décima* |
|---|---|---|---|
| Canción | Se emplea | Se emplea, en series relativamente breves | No se emplea |
| Romance | No se emplea | Se emplea, en series tendencialmente extensas | No se emplea |
| Décima | Sólo empleada para glosar | No se emplea | Empleo exclusivo, tanto sueltas, como en series |

Por su parte, desde la perspectiva musical, la canción, el romance y la décima, como géneros, también presentan contrastes formales que los diferencian entre sí. Cierto es que son empleados en cada uno de ellos los mismos recursos rítmico-melódicos, con sus concomitantes plantillas armónico-modales, pero, tales recursos se emplean de manera ostensiblemente diferenciada, según el caso. Para caracterizar los rasgos más sobresalientes que soportan los contrastes musicales de estos tres géneros, esta vez partamos de dos conceptos: melodía y ritmo. Con el primero de ellos, en el contexto de las tradiciones cantadas, me refiero a dos aspectos, el primero: a la colocación deliberada de las sílabas, de un texto preconcebido, en los registros bajo, medio y/o alto propios de la voz; y el segundo: a la longitud de tiempo otorgada —también deliberadamente— a la emisión de cada una de esas mismas sílabas. Ambos componentes, la altura y la duración, operan de manera simultánea e indisoluble. Del manejo deliberado de ellos resulta para cada conjunto de sílabas su permanencia

en un registro, o su tránsito de un registro a otro, en sentido ascendente o descendente y viceversa, sea de manera gradual o abrupta; a la vez, cada sílaba del conjunto tendrá una realización larga, breve, u otra, según los valores intermedios relativos. Es posible decir que un texto estetizado con los parámetros musicales de la melodía conforma, en cierto modo, un conjunto de sílabas melodizadas. Con el concepto del ritmo, me refiero simplemente a la secuencia lineal, primordialmente en un plano acústico (difícil o inútilmente separable de un plano kinésico), en que se distribuyen "golpes" fuertes y "golpes" débiles, en secuencias regulares o irregulares; dichos "golpes" pueden corresponder a emisiones de la voz humana (para nuestro caso hablamos de sílabas acentuadas en oposición a sílabas no acentuadas) o a emisiones de otras fuentes sonoras (mecánicas o electrónicas). A su vez, en relación con el plano acústico (y kinésico), pueden ser pertinentes las operaciones simultáneas producidas en un plano visual; y la caracterización de los "golpes" no es necesariamente bipolar; junto a los considerados primigenios, los "golpes" pueden ser también semi-fuertes y semi-débiles. Pasemos a describir, abreviadamente, los tres géneros en cuestión a partir de los rasgos melódicos y/o rítmicos que éstos proyectan.

Desde la perspectiva musical, la canción es una obra que puede ser explicada a partir de un uso amplio de la melodía; el romance, como una obra en la que se hace un uso moderado de ella; y la décima es una obra que se explica por el uso dominante del ritmo, a la vez que por un uso restringido de la melodía. Valga complementar que el sentido del uso amplio de la melodía para el caso de la canción se refiere, por lo general, a la intención del compositor de generar un discurso musical lo más cercano posible en carácter al discurso literario; tal estrategia es particularmente válida para la canción con estrofas, no así para la canción en que se emplean coplas. Por su parte, el sentido del uso moderado de la melodía para el romance se refiere a que la intención de la cercanía entre los discursos musical y literario es menos declarada. Por lo que a la décima corresponde, al hablar de uso restringido de la melodía me refiero tanto a la supremacía

del ritmo en este tercer género, como al hecho de que en él la expresión se aproxima ya sea a la salmodia, en razón de la presencia de los rasgos melódicos propios a dicho sistema musical, precisamente; o bien, se expresa como un recitado, debido a la ausencia de elementos melódicos.

Vistos los tres géneros en conjunto y evaluando los respectivos rasgos melódicos y rítmicos presentes en ellos, es posible proponer algunas funciones musicales. Dichas funciones no son absolutas, desde luego; éstas se ubican dentro de un continuo respecto del cual, por un lado, se encuentra la función musical de aportar significado a la obra, sumándose al significado que le proporciona el texto; mientras que en el lado opuesto se encuentra la función musical de servir de apoyo expresivo, a manera de un templete sobre el cual se manifiesta campante el significado del texto. Así, la función de la música que consiste en aportar significado se encuentra en mayor grado de relación con la canción formada con estrofas; la función de la música como apoyo expresivo lo está con la décima; y, en sentido gradual, la canción elaborada con coplas y el romance son géneros en que la música se aproximan a cumplir su función de aportar algún significado a la obra, pero también son géneros en que la música ejerce de manera relevante su función de servir de apoyo a la expresión. El cuadro puesto a continuación es una representación esquemática de tales relaciones.[5]

**Cuadro 2**
**Los tres géneros de la poesía popular hispánica cantada y su relación gradual con las funciones de la música (adaptado de Nava L., 2014: 132)**

| Géneros: | Canción | Romance | Décima |
|---|---|---|---|
| Función de la música: | aporte de significado ←……→ apoyo expresivo | | |

[5] Para el caso de México, así como posiblemente sea para otros países latinoamericanos, como Guatemala, el género corrido, en términos generales, hace las veces de todo lo dicho aquí sobre el romance.

A partir del ejercicio anterior y aun sin perder de vista que sólo fueron tomados en consideración tres géneros, me permito presentar en seguida una tipología absolutamente general del tipo de expresiones cantadas, con una propuesta de la función musical que corresponde a cada una de ellas.

Los rasgos musicales definitorios de la tipología de las expresiones cantadas son la melodía y el ritmo. Un tipo de pieza cantada es aquel que consiste en un texto, predominantemente aquel concebido en estrofas, musicalizado mediante la composición *ex profeso* de una melodía única y exclusiva para él; y otro tipo de pieza es aquel en que un texto es musicalizado mediante su acomodo a un ritmo preconcebido. Para efectos únicamente del presente escrito, llamo canción al primer tipo de expresión musical, y llamo canto al segundo.[6]

Por lo que toca a la función de la música y después de los elementos tratados hasta aquí, toda vez que para la canción, en particular aquella concebida con estrofas, se compone con plena premeditación un discurso musical adecuado al carácter del discurso literario, la función musical en la canción consiste en aportar un determinado significado al significado global de la pieza, la que contaba sólo con el significado del texto en la primera fase de su proceso creativo. Claro que es posible, y quizá hasta más frecuente de lo que uno pueda suponer, la gestación simultánea del texto y de la música, hecho que puede depender de las pautas de cada tradición musical en particular. Sin embargo, la composición de una melodía para un texto preconcebido o la composición de ella al mismo tiempo en que se crea el texto no son variables que modifiquen la función de la música en la canción:

---

[6] Desde cierta perspectiva general, en la canción elaborada con coplas, el texto no se musicaliza con una nueva composición musical, sino con una melodía preexistente, sobre la que pueden ocurrir tanto coplas memorizadas como improvisadas. Como fue dicho en la nota tres, por el momento sólo son señaladas algunas diferencias entre las canciones con estrofas y las canciones con coplas, aspecto que recuerda, además, la necesidad de interpretar con sentido gradual —no polar— las categorías propuestas en el presente escrito.

aportar un significado de naturaleza no literaria a la obra. Esta función musical es reconocida por igual en la canción desarrollada con coplas, en el sentido gradual con que fue advertido párrafos atrás.

A su vez, en el canto, la función musical es servir como medio de apoyo para la expresión de un texto. Es necesario subrayar que esas funciones no son absolutas, sino que tienen una correspondencia gradual con los dos tipos generales de expresión cantada. Luego entonces, la canción es el tipo de expresión que en mayor grado se corresponde con la función musical de aportar significado a una obra; en tanto que el canto es el tipo de expresión en mayor grado puesto en correspondencia con la función musical de ser un apoyo expresivo. El cuadro 3 representa esquemáticamente dichas relaciones.

**Cuadro 3**
**Los tipos musicales de las expresiones cantadas y su relación gradual con las funciones musicales**

| Tipos musicales: | Canción | Canto |
|---|---|---|
| Función de la música: | aporte de significado ←……→ | apoyo expresivo |

Antes de continuar, es preciso decir que, definidas y caracterizadas así, las expresiones tipo canción y tipo canto representan, cada una de ellas, un macro sistema musical; y que a cada uno de estos macro sistemas le corresponde un número relativamente abierto de sistemas musicales particulares. Para el caso de la canción formada con estrofas, se puede hablar de los sistemas musicales del bolero, la balada, o la canción ranchera, géneros para los cuales se compone una melodía en particular para cada una de las piezas. En tanto que la canción en que se usan coplas, los sistemas musicales corresponden al huapango o son huasteco, y a los sones arribeños, calentanos y jarochos, así como los jarabes, principalmente, géneros que cuentan con melodías pre elaboradas, a disposición de coplas antiguas, de reciente creación o improvisadas. Y por lo que toca al canto, además de la ya referida décima,

puede ser citado el rap, géneros en los que predomina el acomodo de un texto a un esquema rítmico elaborado con anticipación.

## II. Canciones y cantos

Las ocho piezas elegidas para ejemplificar los tópicos del presente artículo corresponden a algunas de las lenguas indígenas mexicanas que cuentan con más usuarios en la actualidad; la excepción a ello es la lengua seri, hablada por una cantidad mucho menor de personas que las otras, pero incluida aquí por el interés que reviste la relación entre los discursos literario y musical en ese caso. Vienen en primera instancia seis canciones y después dos cantos. En todos los casos, mediante cuadros con columnas paralelas, se presenta el texto en lengua indígena, a la izquierda, y su traducción al español, a la derecha (en general, coincide el número de versos de las estrofas en las dos lenguas; cuando no es así, sólo se hace alguna anotación en los casos en que esto se estimó pertinente); además, se proporcionan las fuentes de procedencia de los ejemplos. En algunos casos, se hacen comentarios sobre la transcripción del texto en lengua indígena, o sobre la traducción, consignadas en la fuente respectiva. En general se respeta la ortografía con que la fuente representa la lengua indígena respectiva, aunque en algunas de las piezas se hacen observaciones particulares; se normalizó la puntuación y el uso de mayúsculas en algunos casos. Todas las canciones están conformadas por más de una estrofa, con excepción de la seri. De acuerdo con las convenciones relativas a la publicación de textos literarios, la repetición de una estrofa se identifica mediante la transcripción únicamente de la primera línea, finalizada con puntos suspensivos; sólo en una de las canciones se indica la repetición total correspondiente. A pesar de la importancia del contenido literario de los ejemplos, no se hacen aquí mayores comentarios a ese respecto, puesto que la tipología de expresiones y las funciones musicales son el principal interés de este artículo.

El orden en que las canciones serán presentadas corresponde a su grado relativo de elaboración melódica, es decir, se comienza con aquellas que tienen menos sustancia o ideas musicales distintas y se termina con las que tienen más de ello. Las distintas ideas musicales han sido señaladas mediante la inserción de letras altas (A, B…), antes de la estrofa correspondiente, en la columna del texto en lengua indígena. Debido a su relevancia para la pieza, en algunos casos han sido diferenciadas partes específicas de alguna idea musical, para lo cual fueron empleadas letras bajas (a, b…) en los binomios (Aa), (Ab), etc., insertos en la estrofa. El que distintas estrofas, o partes de ella, aparezcan marcadas con las mismas letras significa que éstas se cantan con la misma música. La mayoría de las canciones cuenta con preludios, interludios o postludios —intervenciones musicales mayormente instrumentales—, y algunas finalizan con una cadencia —recurso particular empleado por lo general para concluir la pieza—, todo lo cual fue señalado por igual; sólo uno de los casos cuenta con un estribillo, que representa una idea musical adicional a las ideas de las estrofas de la canción. A continuación se presentan las canciones, organizadas a manera de cuadros, y enseguida se comenta cada una de ellas.

**Canción 1**

| *Jungua axu* | *Regresa acá* |
|---|---|
| (Preludio con la expresión *Jungua axu*) | |
| (A)<br>Eroka, eroka, tataka,<br>tataka xani no kurhandi.<br>¿Naniri ia? Jungua axu. | <br>Espérese, muchacho,<br>muchacho tan rebelde.<br>¿A dónde vas? Regrese acá. |
| (A)<br>Eroka, eroka, tataka… | <br>Espérese, muchacho… |
| (B)<br>Paparini puru xukani jarhasïndi jindenia,<br>no na jatini usïnga<br>uandontskuarheni imani jingoni. | <br>Mi papá se la pasa regañándome,<br>no puedo<br>platicar con él. |

**Canción 1.** *Continuación*

| *Jungua axu* | *Regresa acá* |
|---|---|
| (B)<br>Paparini puru xukani jarhasïndi jindenia… | Mi papá se la pasa regañándome… |
| (A)<br>Eroka, eroka, tataka… | Espérese, muchacho… |
| (Cadencia)<br><br>Tataka sïnhantsï,<br>jungua axu;<br><br>kuinakuarhia,<br>jungua axu,<br>jungua axu…. | <br><br>Muchacho greñudo,<br>regresa acá;<br>ponte camisa,córtate el pelo,<br>regresa acá,<br>regresa acá… |

En lengua p'urhepecha o purépecha (Cheranatzicurini, Mpio. de Paracho, Mich.), obra del grupo *Xamoneta*, integrantes: Lázaro Márquez e Ignacio Márquez (Herrera López s/f: 11; pieza 7 del fonograma).

Comentarios: la canción tiene influencia de blues. Consta de dos estrofas, a cada una de las cuales les corresponde una idea musical (A) y (B). Inicia con un preludio en que se repite el título de la pieza: *Jungua axu/ Regresa acá* (es la única de estas piezas aquí incluidas cuyo preludio es cantado); finaliza con una cadencia en que el título de la pieza es también repetido. Dejando de lado el preludio y la cadencia, esta canción representa una copiosa cantidad de piezas en que las distintas estrofas, cada una con características particulares (p. ej., en este caso, en la primera se le habla al sujeto y en la segunda es el sujeto el que habla), fueron musicalizadas con ideas melódicas plenamente diferenciadas.

Por lo que corresponde a la transcripción del texto en purépecha y a la traducción proporcionadas en la fuente, se hacen necesarias las siguientes observaciones. La traducción es aceptable, por supuesto, pero pueden advertirse de inmediato inconsistencias por la alternancia del habla formal (de Ud.: 'Espérese, muchacho') y del habla informal (de tú: '¿A dónde vas?'). La

traducción presenta las palabas 'regresa', 'acá' y 'rebelde', para *jungua*, *axu* y *no kurhandi*, respectivamente; aceptables, sí; así como la orden 'ponte camisa', sin que ésta tenga un imperativo correspondiente en el texto en purépecha (por ello aquí opté por dejar un espacio en blanco inexistente en la fuente). Sin embargo, con el propósito de contar con una traducción derivada de equivalencias purépecha-español más aproximadas, presento a continuación las nueve distintas líneas de texto de la canción, con las siguientes glosas para cada una de ellas: (a) la representación de la lengua en una de las ortografías más generalizadas hasta el presente (aquí se han separado palabras que en la transcripción de la fuente aparecen juntas); (b) la traducción de cada elemento, buscando la mayor correspondencia semántica posible entre las dos lenguas; y (c) una traducción sustentada en lo antedicho. Así mismo, hago dos observaciones relativas al título de la pieza. Primero, *junkua* es la forma imperativa de *junkuani* 'venir de regreso', verbo con matices de significado que contrastan con *jurhani* 'venir' y con *k'uanhatseni* 'regresar'; *axu* 'justo aquí' es un adverbio de significado más complejo, denota un mayor grado de especificidad locativa en comparación con *ixu* 'aquí', del que podría derivarse el significado de 'acá': *ixuani* 'acá (de este lado)'. Producto de tales observaciones resulta el impulso de traducir *Junkua axu* como 'Ven de regreso justo aquí', con todo lo que esta traducción implica frente a 'Regresa acá'.

1 a) **Eroka, eroka, tataka**,
   b) espera espera muchacho
   c) *Espera, espera, muchacho,*

2 a) **tataka xáni no kurhaanti.**
   b) muchacho mucho no escuchar/ entender
   c) *muchacho tan desentendido.*
3 a) **¿Naniri ia? Junkua axu**.
   b) dónde ya**?** ven de regreso justo aquí
   c) *¿A dónde (vas)? Ven de regreso justo aquí.*

4 a) **Paparini púru xukani jarhasïnti jínteni ia,**
b) papá a mí puro regañar está yo a mí ya
c) (*mi*) *papá sólo está regañándome,*

5 a) **no na jatini úsïnka**
b) no cómo momento puedo
c) *en ningún momento puedo*

6 a) **uantontskuarheni imani jinkoni.**
b) platicar él con
c) *platicar con él.*

7 a) **Tataka sïnhantsï,**
b) muchacho greñudo
c) *muchacho greñudo,*

8 a) **junkua axu;**
b) ven de regreso justo aquí
c) *ven de regreso justo aquí;*

9 a) **kuinakuarhi ia…**
b) córtate el cabello ya
c) *ya córtate el cabello…*

**Canción 2**

| *Ach jch'iel* | *Nueva generación* |
|---|---|
| (Preludio musical) | |
| (Aa) | |
| Staxa sk'ak'alil,<br>staxa yoraul, | Ha llegado el día,<br>ha llegado el momento |
| (Ab) | |
| kaktik ta ilel k'uyen jbats'i jk'optik,<br>Jkaktik ta ilel yutsilal jlumaltik. | de dar a conocer nuestro lenguaje /verdadero,<br>dar a conocer lo importante de nuestro /pueblo. |

**Canción 2.** *Continuación*

| *Ach jch'iel* | *Nueva generación* |
|---|---|
| (Aa) | |
| Ayavaik, kerem tsebetik,<br>ayavaik, ants viniketik, | Escuchen, jóvenes,<br>escuchen, hombres y mujeres, |
| (Ab) | |
| xjelxa ech'el li jkuxlejaltik,<br>ep xa k'usi jelanuktal. | nuestra cultura va evolucionando,<br>han cambiado muchas cosas. |
| (B) | |
| Vo'otike batsi ants vinikotik,<br>vo'otike jna'tik jbats'i jk'optik. | Somos hombres y mujeres verdaderos,<br>nos comunicamos en nuestro lenguaje /verdadero. |
| (Ab) | |
| Ach jch'iel kerem tsebetik,<br>mu jch'aytik kuyelal stalelal jkuxlejaltik | Jóvenes, no nos olvidemos de nuestra /cultura. |
| (Interludio musical) | |
| (A) | |
| Staxa sk'ak'alil… | Ha llegado el día… |
| (A) | |
| Ayavaik kerem tsebetik… | Escuchen jóvenes… |
| (Cadencia) | |
| Huuu… | Huuu… |

En lengua tsotsil (Chamula y Zinacantán, Chis.), letra: Valeriano Gómez, música: Delfino Díaz y Valeriano Gómez (Yibel, 2015:8; pieza 10 del fonograma).

Comentarios: la canción es un típico rock. Está conformada por tres estrofas. A la primera y a la segunda estrofas corresponde la idea musical (A); es necesario segmentar esta idea en (Aa) y en (Ab) porque a la tercera estrofa, que le corresponde la idea musical (B), se suma el segmento (Ab) de la primera idea (la traducción de este segmento ha quedado en un solo renglón). Es de notar que la idea musical (B) se realiza en un tiempo sensiblemente más pausado que aquel con el que se realizan todas

las partes de la idea (A), lo cual armoniza con el carácter del discurso de las dos primeras líneas de la tercera estrofa. Esta canción inicia con un preludio e inserta un interludio en los cuales se esboza la idea musical (A) de la pieza; la cadencia se hace con una vocalización (único ejemplo de los aquí incluidos con dicho recurso).

**Canción 3**

| *Xandu'* | *Todos Santos (Santos Difuntos)* |
|---|---|
| (Preludio musical no melódico) | |
| (A) | |
| Beedandá dxi gapanu' biuuza', | Ha llegado el día de visitas, |
| xti' ca ni qui guinni yanna. | de los que ya no están ahora. |
| La guzichaahui' ndaani' yoo, | Adornen al interior de la casa, |
| la cua'qui' cuaana'naxhi dxiña, | pongan frutas dulces, |
| guendaró', guendaré' lu bidó', | comida, bebida en el altar, |
| /guendaró', guendaré' lu bidó'. | /comida, bebida en el altar. |
| (A') | |
| Tí ca ni zeeda si tu, | Porque los que vienen |
| zeesa gapa ca saa | a "cuidar la fiesta" |
| ndaani' lidxica', neca' binni xtica', | en el hogar, vienen con sus amigos, |
| /ndaani' lidxica', neca' binni xtica'. | /en el hogar, vienen con sus amigos. |
| (A'') | |
| Yanna nga naquiiñe' chu' guirá' | Ahora es cuando entren todos |
| n yeche' tí guiruti' riadxa'; | contentos porque nadie falta; |
| yanna nga rácanu tobi si, | ahora somos uno solo nada más, |
| ca ni nabani ne (ca ni) ma' guti. | los que viven y los ya muertos. |
| (B) | |
| Ne ca ni qui guini, | Y los que ya no están, |
| neca cadi cayú'yanu laaca', | aunque no los veamos, |
| laaca nuuca' ca dxi dí' | también están en estos días |
| tí raca saa xti' guiraca'. | porque se hace la fiesta de todos. |
| Ruxuí' lú tobi ca gueetu' ca | Uno se imagina a esos muertos |
| ne ca ni nabani ruuyaca', | junto a los vivos bailando |
| ne rui'ca' diidxa'. | y platican. |
| Ti dxi lu ti bacaanda' | Un día en un sueño |
| ridxela xquendaca', | se encuentran con su tótem, |
| /ridxela xquendaca'. | /se encuentran con su tótem. |

**Canción 3.** *Continuación*

| *Xandu'* | *Todos Santos (Santos Difuntos)* |
|---|---|
| (A') | |
| Yanna la ma' chaa tíi chuganda,<br>qui biguié' xtini gueeda nda yanna.<br>Beeda nda Xandu',<br>/beeda nda Xandu'. | Ahora ya me iré,<br>porque se hará su altar que llegue ahora.<br>Ha llegado Todos Santos,<br>/ha llegado Todos Santos. |
| (Interludio musical no melódico) | |
| (A') | |
| Yanna la ma' chaa tíi chuganda… | Ahora ya me iré… |

En lengua diidxazá o zapoteco del Istmo (Juchitán, Oax.), letra y música: Feliciano Carrasco, traducción al español: Macario Matus (Carrasco s/f: 9-10; pieza 9 del fonograma).

Comentarios: la canción corresponde al género trova. Consta de cinco estrofas entre las que corresponden dos ideas musicales. La idea musical (A) sólo se presenta completa en las seis líneas de la primera estrofa; en las estrofas segunda, tercera y quinta, esta idea se presenta fragmentada (A') y (A'') en razón de la menor extensión literaria de éstas. La idea musical (B) corresponde a exclusivamente a la cuarta estrofa, la más extensa de toda la pieza; esta segunda idea es marcadamente diferente a la primera, lo que acentúa el contraste entre el contenido literario de la cuarta estrofa frente al de las otras. La canción tiene un preludio y un interludio no melódicos, lo que significa que se trata de dos partes instrumentales (en este caso interpretado por una guitarra), en las que no se emula ninguna de las ideas musicales de la obra.

De los ejemplos del presente artículo, esta canción es la que merece las observaciones mayores en relación con la transcripción y la traducción proporcionadas en la fuente. Para decirlo con pocas palabras: aquí se presenta otra transcripción, apegada al *Alfabeto Popular del Zapoteco del Istmo*, establecido en 1956, y otra traducción; debo ambos trabajos a Vicente Marcial Cerqueda, quien también señaló lo siguiente: la expresión

*guzichaahui'* corresponde a *guzuchaahui* 'adornar, arreglar'; y *gapa* (*ca*) *saa* literalmente 'cuidar la fiesta', se debe interpretar como 'ir a disfrutar de la fiesta'.

**Canción 4**

| *Ma' u to'okol to'on* | *Que no nos lo quiten* |
|---|---|
| (Preludio musical no melódico) | |
| (Aa) | |
| Nadzaba'ex nukuch máake'ex,<br>míin nuka'ajo'on j-k'aajs le /tzikbalo',<br><br>Nadzaba'ex nukuch máake'ex,<br>míin nuka'ajo'on j-k'aajs le /tzikbalo'. | Acérquense, señores mayores,<br>creo que comenzaremos a divulgar /el mensaje.<br><br>Acérquense, señores mayores<br>creo que comenzaremos a divulgar /el mensaje. |
| (Ab) | |
| Jump'éel chíikulaj<br>dzo'ok u dza'abal ti' teen.<br>Jump'éel chíikulaj<br>dzo'ok u dza'abal ti' teen; | Una señal<br>me fue entregada ya.<br>Una señal<br>me fue entregada ya; |
| (Ac) | |
| k'a'ana'an u yojéelta'al te'<br>tuláakal..mejen nikte'ob,<br>k'a'ana'an u tzolt'aanta'al ti'<br>tuláakal mejen paalalo'ob. | es importante<br>que las pequeñas flores se /enteren,<br>es necesario<br>que se transmita a todos los niños. |
| (Aa) | |
| Ti' bin óoxp'éel k'iin wáa /kamp'eel k'iin<br>tu winaalil le nikte'o',<br>ti' bin óoxp'éel k'iin wáa /kamp'eel<br>k'iin<br>tu winaalil le nikte'o', | Que en tres o cuatro días<br>en el mes de las flores,<br>que en tres o cuatro días<br>en el mes de las flores, |

**Canción 4.** *Continuación*

| *Ma' u to'okol to'on* | *Que no nos lo quiten* |
|---|---|
| (Ab) | |
| jach ku chíikpajal bin tu'ux<br>muka'an taak'in,<br>jach ku chokotaj ten u muuk'<br>kili'ichi k'iin, | dicen que se observa en dónde está<br>enterrado el tesoro,<br>la fuerza del santo sol me eleva la<br>/temperatura, |
| (Ac) | |
| k'a'ana'an u bin jáalbil,<br>táan u yok'ol bin le máax mukmil,<br>k'a'ana'an u láaj páana'al bey ma'<br>xu'uluk k'iin tu yóok'ol kaab. | es necesario que se escarbe,<br>quien lo enterró solloza,<br>es necesario que todo sea escarbado<br>antes que sobre la faz de la tierra,<br>el sol sea exterminado. |
| (B) | |
| T'oxbil ti' to'on ak ti'alo'on,<br>ti'al k-ch'i'ibalo'on, u ti'al cruuzo'ob,<br>wáa ma' k-páanik túun to'okol to'on,<br>tak le lu'uma' ak ti'alo'on,<br>ma' u to'okol to'on. | Que nos lo repartan, nos pertenece,<br>es de nuestros antepasados, de los<br>/cruzo'ob,<br>si no lo escarbamos nos lo están quitando,<br>hasta estas tierras, son nuestras,<br>que no nos lo quiten. |
| (Interludio musical no melódico) | |
| [REPETICIÓN ÍNTEGRA<br>DE TODO LO ANTERIOR] | |
| (Cadencia) | |
| Taak u to'okol to'on,<br>ma' u to'okol to'on… | Quieren quitárnoslo,<br>que no nos lo quiten… |
| (Postludio musical no melódico) | |

En lengua maya (Yuc.), letra y música: Santiago Pat Santos (May May s/f: 3-4; pieza 1 del fonograma).

Comentarios: la canción tiene influencia de *new age*. La conforman tres estrofas; a la primera y la segunda corresponde la idea musical (A) y a la tercera la (B). Comienza con un preludio no melódico; el interludio es idéntico a éste, y el postludio es

una variante conclusiva del mismo. Tiene una cadencia con repeticiones de la idea del texto correspondiente al título de la pieza. La extensión de las dos primeras estrofas (doce líneas), en las que se repite, respectivamente, parte de su contenido literario, motiva la segmentación de la idea musical en (Aa), (Ab) y (Ac), y la sección central es abiertamente contrastante ante las otras dos (la traducción de la última parte de la segunda estrofa requirió más de un renglón). A su vez, en una apreciación global de esta canción, son evidentes los contrastes que corresponden a la tercera estrofa debido, por una parte, a que es de menor extensión (cinco líneas) que las dos primeras y, por otra, a su contenido literario, así como por la manera en que ello es destacado mediante la idea musical (B).

**Canción 5**

| *Kema Axtleno Kakisti* | *Cuando el silencio calla* |
|---|---|
| (Preludio musical) | |
| (Estribillo) (C) | |
| Ax kineki uetskas,<br>ax kineki sanilos,<br>ax kineki nejnemis,<br>ya kineki mikis… | No quiere reír,<br>no quiere hablar,<br>no quiere andar,<br>prefiere morir… |
| (A) | |
| Kema nikijlia ma nechtlapouili<br>nochi tlamantini tlen ya kiitak;<br>uan tla nikijlia nijneki nijkakis<br>tlen ya kipanotok, tlen kimachilia… | Cuando le digo que me empiece a contar<br>de aquellos momentos que le tocó mirar;<br>y si le digo que le quiero oír<br>hablar de la vida que le tocó vivir… |
| (B) | |
| amo molinia…<br>kiijtoua cochmiki pampa chene siajtok. | me dice que no…<br>que ya está cansado de tanto soñar. |
| (A) | |
| Eliaya telpokatl kema kiitak polijki<br>tlen kena kuali tlen ya kiijkuilijki;<br>uan nama ya teta kiijtoua kichia<br>ma asi tonali kema ya ixpoliuis. | Que él desde joven ha visto morir<br>aquellos valores que alcanzó a escribir;<br>y ahora ya viejo él prefiere esperar<br>que llegue el momento que le toque<br>/volar. |

**Canción 5.** *Continuación*

| *Kema Axtleno Kakisti* | *Cuando el silencio calla* |
|---|---|
| (Estribillo) (C) | |
| Ax kineki uetskas… | No quiere reír… |
| (Interludio musical) | |
| (A) | |
| Tijpolojki moixteyol, amo xijpolo /mokamak, | Ya perdiste la vista, no, no pierdas la voz, |
| tla timokamatsakuas kampa nimokauas. | pues si el silencio calla dónde quedaré yo. |
| Nieliyaya nikuekuetsi kena /tinechmachtijki, | Me enseñaste de niño la lengua /conservar, |
| tla timokamatsakuas na chene nipinauas. | pero si tú te callas vergüenza me dará. |
| (B) | |
| Ta kena tujmati… | Tú sabes muy bien… |
| na nikiijkuiloua nochi tlen tinechmachti. | Qua eres la inspiración para que cante yo |
| (Estribillo; dos veces) (C) | No quiere reír… |
| Ax kineki uetskas… | |
| (Postludio musical) | |

En lengua náhuatl (Pánuco, Ver.), letra y música: Crispín Martínez Rosas (Martínez Rosas, 2010:3-4; pieza 7 del fonograma).

Comentarios: la canción corresponde al género trova. Se encuentra conformada por un estribillo, con su propia idea musical (C), por cinco estrofas y dos ideas musicales. Las estrofas primera, tercera y cuarta (de cuatro líneas cada una) se musicalizaron con la idea (A); las estrofas segunda y quinta, breves en comparación con las otras (de dos líneas cada una) fueron musicalizadas con la idea (B). Como en la canción maya, la más pronunciada brevedad de las estrofas segunda y quinta, sumada a su contenido literario, destaca en una apreciación global de la pieza, lo cual queda enfatizado por el carácter de la idea musical (B), declaradamente diferente a la idea (A). Presenta preludio, interludio y postludio con esbozos de la idea musical (A) y es la única, del conjunto de los ejemplos aquí reunidos, que lleva un estribillo literario y musical, al que volveré más adelante.

Algo es necesario decir en relación con la transcripción del texto y la traducción que proporciona la fuente. Por un lado, sistematicé el tratamiento de los prefijos verbales; de acuerdo con la morfología de la palabra náhuatl, la fuente acertadamente representa, por ejemplo, *kineki* 'quiere', por lo que al encontrar *ki chia*, reescribí *kichia* 'espera' (unido, en una sola palabra, el prefijo a la raíz). Corregí, en la traducción del estribillo, el orden de los dos primeros versos: "No quiere reír, / no quiere hablar" (en la fuente están invertidos), así como el verbo *sanilos* 'hablar' (en la fuente escrito *tsanilos*).[7] También corregí el verbo *asi* 'llega' (en la fuente escrito *atsi*). Y, muy importante, es pertinente decir que la traducción es una versión cantable en español de la misma canción, la que puede escucharse en el mismo fonograma (Martínez Rosas, 2010: pieza 8). Absolutamente digno de ser destacado este múltiple trabajo del autor, quien procedió de la misma manera con otras cuatro canciones de la obra, algo muy raro de encontrar en esta clase de fonogramas.

**Canción 6**

| *Ha mat cmá tpa xi ma ya* | *La creación del mundo* |
|---|---|
| (A) | |
| Hant quij cmaa tpaxi ma | Cuando la Tierra fue recién |
| Zaah cap iti ipaxi | /creada |
| Hant quih ihiyáx com ano siinla xo, | el día en que fue creada |
| /siitom (aha). | aha Sonaría a los fines de la |
| | /Tierra, hablaría |

[7] Agradezco a Leopoldo Valiñas la identificación del verbo *saniloa*, al parecer, de uso relativamente limitado a algunas variantes orientales de la lengua náhuatl, como la de Pánuco, Veracruz. De acuerdo con su análisis, dicho verbo, derivado del sustantivo *sanil* 'cuento', se puede traducir como '(él) hace cuentos y juegos verbales'. De manera que en el sentido que tiene esa parte de la canción, "ax kineki sanilos", más que 'ya no quiere hablar', como lo presenta la fuente, bien puede traducirse como 'no quiere hablar en tono jocoso, no quiere emplear el idioma con sentido lúdico (no quiere cuentear o jugar con el lenguaje)'. Cualquiera de esas traducciones se complementa con las ideas de que, la persona aludida en la canción no quiere ni reír, ni andar y quiere morir, porque está triste. De igual manera, doy las gracias a Patrick Johansson por sus comentarios al respecto.

**Canción 6.** *Continuación*

| *Ha mat cmá tpa xi ma ya* | *La creación del mundo* |
|---|---|
| (B) | |
| Hant Caai | Cuando la Tierra fue recién creada |
| Hant Quizin | el día en que fue creada |
| Taa yazám | aha Sonaría a los fines de la Tierra, |
| Hant ixacaanoj, Hamiime com ixootni | /hablaría |
| (C) | |
| Hant Iiha Quimxoj oeenec (iha). | Creador del Mundo [estaba allí], |
| | secador de la Tierra [estaba allí] |
| | [La Tierra] tomó un paso |
| | [La Tierra] sonó con un ruido fuerte. [El |
| | /sonido] tocó la infinidad |
| | [La historia] es llevada por "Los que |
| | /Hablan acerca de las Cosas |
| | /Antiguas". |

En legua cmiique iitom o seri (Hermosillo y Pitiquito, Son.), anónima; se presenta la versión narrativa propuesta a partir de la versión cantada, con una traducción libre (Marlett, Montaño Herrera y Nava L., 2018:175-176).[8]

Comentarios: la canción es una muy antigua composición de la tradición cultural seri. De acuerdo con los patrones musicales de las canciones de este pueblo indígena, la pieza se puede describir como compuesta de una sola estrofa a la cual corresponden tres ideas musicales (A), (B) y (C). Lo que se desea destacar del caso es que la estrofa tiene dos partes literarias, la primera de ellas corresponde a la narración del mito sobre la Creación del mundo y la segunda trata, brevemente, de la difusión de él; en cuanto a la musicalización, las ideas (A) y (B) corresponden a las dos primeras partes literarias de la canción, mientras que la idea (C) a la tercera. De entre todos los ejemplos

[8] Esta pieza puede escucharse desde el sitio web de la revista *Tlalocan*, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, en apego a los datos editoriales correspondientes. En el artículo, o fuente correspondiente, puede encontrarse lo relativo a la puntuación de la canción, que aquí consigné sin retocar.

del presente artículo, sólo de esta canción se muestran esquemáticamente las referidas correspondencias; véase el cuadro 4:

**Cuadro 4**
**Correspondencias entre el texto y la música de la canción seri (adaptado de Marlett, Montaño Herrera y Nava L., 2018:179).**

| CONTENIDO | TEXTO | MÚSICA |
|---|---|---|
| | *Líneas* | *Frases* |
| El mito de la Creación del mundo | 1 a 7 | A y B |
| La difusión del mito | 8 | C |

Finalmente, se ofrecen aquí los dos cantos seleccionados, del género rap, cuyos comentarios se dan en la parte conclusiva del trabajo. Sólo advierto que son los únicos ejemplos con respecto de los cuales no fue posible trabajar directamente con la puntuación, ni con el uso de mayúsculas, ni la versificación —con la correspondiente alineación de la versión en lengua indígena con su traducción al español—, por lo que presento el texto de estas dos piezas, así como el título y la traducción de la primera, esencialmente como aparecen en la fuente.

**Canto 1**

| *Ya a tno'on sawi yita nda'yi* | *Tlapa, Guerrero*[9] |
|---|---|
| Ta kui'na ku'i kachina, ta un<br>Suv'i ta kui'na ku'i<br>Ta xita ñuu ki'un wasa sindawi<br>ku'i.<br>Ta xita ñuu ki'un wasa sindawi<br>ku'i. | Me dicen ratero pero no soy<br>un ratero.<br>Soy un rapero de la montaña<br>que no te engaña.<br>Quiero que sepan que me<br>acabo de activar. |

[9] Reescrito *Yaa tno'on sawi Yita nda'yi*, *Yaa tno'on sawi Ita nda'yi*, *Yaa tno'on sawi Tanda'yi*; el título de esta pieza es 'Canción en la lengua mixteca de Tlapa' (la etimología mixteca del topónimo es 'río lodoso'). Agradezco a mis amigos Donato García, Steve Marlett y Carlo Zylstra, la ayuda proporcionada para este caso.

**Canto 1.** *Continuación*

| *Ya a tno'on sawi yita nda'yi* | *Tlapa, Guerrero*[9] |
|---|---|
| Sakán kixa'ai xitai tno'on sawi,<br>ña kundaa ini | Y les voy a platicar de lo que<br>estoy haciendo. |
| Ndoo kunii, ta ndatu'uni xi'in<br>ndoo, yo ku'u ña<br>Kisa'i, ta xánini xaa kixa'a<br>xitani'no ni tno'on<br>Sawi ña kán kuu na un nda a<br>sanai ña xitai<br>Ya a tno'on sawi, ña kunis'o na savi<br>Ña kundaa ini nts'ii na sawi. | Estoy presintiendo que yo estoy<br>pagando,<br>y me estoy alocando de lo que<br>estoy haciendo,<br>esto está naciendo,<br>estoy aprendiendo del talento,<br>que me sale muy adentro. |
| Sikua'ra ntsi'i ña wa'a kundoo<br>na sawi<br>Un ndoo tna iyo ntsi'i na wa'a<br>waxi nima.<br>Ta kuu se'e sawi<br>Ta saa ndatno'oni i xi'i ntsi'i na<br>ñakitna'an<br>xi'in i tna kuu na ngoo, na waa<br>na saan<br>Na savi ta un nda na inka xiyo<br>(gringo) ñakan<br>Un ndaa tna'an ntsichi tsi'i na imi,<br>sáa<br>Ntsi'i no savi, ta koto ndoo vitni<br>Káchi<br>Kamani kua'no ntsi'i na savi<br>Kachi ka'an<br><br>Tsi owi nuu tno'on tno'on sawi<br>ta tno'on sa'an. | Este es el encuentro del<br>Mixteco, nahuatleco, tlapaneco.<br>Nunca me quedo seco, soy mixteco,<br>represento a mi gente mixteca,<br>porque somos como los<br>aztecas.<br>Pónganse alerta al mixteco va<br>para arriba,<br>porque mis palabras riman y la<br>voz de la montaña<br>es la que anima para cantar<br>esta canción<br>con gran ilusión.<br>Nunca voy a caer en la prisión<br>por cantar esta canción.<br>Hay que vivir la vida como en<br>esta ocasión,<br>sin depresión.<br>No discriminación a nuestra<br>propia región. |

En lengua ñuu savi o mixteco (Tlapa, Gro.), autor: Gonzalo Candia Moreno (Dirección General de Culturas Populares).[10]

[10] Este canto y el del ejemplo 8 también se pueden encontrar en los archivos del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.

**Canto 2**

| *Ni kamaxananti* | *No te avergüences* |
|---|---|
| Ka kgaxpatit wa tuku na kawaniyan akit axala Amixtlan<br>Y ni li maxanan wa tuku kit li chuwinan<br>Pi wa kin totonaco akit na kamatsiniyan<br>Chuna la kin tata chu ki nana ki matsinikgolh<br>Chuna la kin tlat chu kintse ki makgastakgolh<br>Ki matsinikgolh tsinu tsinu tsukulh ka tsini wa uma tachuwin | Oigan lo que les voy a decir yo soy del pueblo de Amixtlán.<br>No me avergüenzo de la lengua que yo hablo, la cual es mi totonaco y yo les voy a enseñar.<br>Así como mi abuelo y mi abuela me enseñaron, también como mi padre y mi mamá me hicieron crecer.<br>Me enseñaron y poco a poco fui aprendiendo esta lengua, la cual yo quiero que todos aprendan aquellos que quieran aprender. |
| Wa tu chu kit lakaskin kakatsinikgolh wa tiku katsiputunkgow<br>Chuna na kgalhpawasaw<br>wa tuku na kgalhpawasaw<br>na takgalhchuwinanaw kinta cristianokan. | Para que así traspasemos las fronteras a las que queremos pasar y platicaremos con nuestros hermanos indígenas. |
| Lu paxkat katsini wa tuku kgatliyaw lu tlan tachuwin<br>wa kina maxkin kin puchinikan ni ka la talatlawaw y<br>maxtun kalaw na la makgtayayaw. | Estoy muy agradecido por todo lo que tengo, es muy buena lengua que nos dio nuestro Dios, no hay que pelear, hay que unirnos para ayudarnos. |

En lengua tutunakú o totonaco (localidad de procedencia no especificada), obra del grupo "Eco expresivo de la B6", traductores: "El Rolas" y "El Chairo", traductor técnico: Noé Gómez Salazar (Dirección General de Culturas Populares).

## III. La estetización de un discurso literario mediante canciones o cantos

Regresemos a la pregunta planteada al principio del presente artículo, ¿qué ocurre con el significado global de una obra que, dentro de su proceso creativo, comenzó siendo una expresión literaria

(cuyo significado, digamos, pre-global correspondía en exclusiva al significado del discurso literario), y que después de ser estetizada musicalmente termina siendo una expresión cantada?

La respuesta a esta pregunta es que el significado global de una expresión cantada se conforma mediante sus componentes literario y musical, en consideración, al menos, a la serie de aspectos referidos a continuación.

En principio, debe tomarse en cuenta el tipo de expresión cantada mediante el cual se estetiza musicalmente un discurso literario; esto es importante porque a cada tipo de expresión cantada le corresponde una función musical preponderante. Como ha sido expuesto en las páginas precedentes, han sido tipificadas dos grandes opciones en relación con la estetización de un discurso literario, estas son:

(1) Si se estetiza como canción, el autor del discurso literario, en particular el concebido en estrofas, u otra persona, compone un discurso musical específico, único y pretendidamente acorde en carácter con el discurso literario, con lo cual la obra adquiere un significado global conformado por los respectivos significados del discurso literario y del discurso musical (en otras palabras: en una canción, la música no sólo es acompañamiento).
(2) Si se estetiza como canto, el autor del discurso literario busca el apoyo expresivo de una obra cuyo significado global lo conforma, esencialmente, el significado del discurso literario (en otras palabras: en un canto, la música es básicamente un acompañamiento).

Como ha sido advertido, esta categorización no debe entenderse en términos absolutos, sino en forma gradual. Debemos admitir que no es tarea fácil fijar una frontera rígida entre canción y canto —asunto que tampoco pretendemos aquí—, como tampoco lo es establecerla entre las funciones musicales del aporte de significado y el apoyo expresivo a una obra. Hemos hablado de grados de correspondencia, proponiendo que el género canción

es el que en mayor grado corresponde a la función musical de aportar un significado no literario a la obra; y que el género canto es el que en mayor grado corresponde a la función del apoyo expresivo, como puede apreciarse de manera esquemática en el cuadro 3. Y es posible, desde luego, referir aquí un gradiente más fino en relación con el significado del discurso musical y el significado global de una obra. Para la canción, se puede hablar de un aporte de significado musical en grado máximo, intermedio o mínimo; el punto intermedio es el que quizá corresponda a las canciones en que se emplean coplas. Más aun, se puede cuestionar, para el canto, la nulidad de aporte del significado musical de la función aquí categorizada como apoyo expresivo. Lo anterior puede ser esquemáticamente representado en el cuadro 5, en el cual la división entre canción y canto ha sido deliberadamente trazada ahora con una línea discontinua:

**Cuadro 5**
**Gradientes del significado del discurso musical, entre las funciones musicales de la canción y del canto**

| Tipos musicales: | Canción | Canto |
|---|---|---|
| Función de la música: | aporte de significado ←……→ apoyo expresivo | |
| Aporte de significado del discurso musical al significado global de la obra: | Máximo ↔ intermedio ↔ mínimo ←…→ ¿nulo? | |

Pongamos ahora en diálogo las ocho piezas seleccionadas para este escrito con los elementos vertidos en el cuadro anterior, siguiendo para ello una ruta que va de lo general a lo particular. En sentido amplio, es posible decir que en el género canción, como las seis reunidas aquí, el significado musical de la obra es de carácter estructural; ello es así porque dicho significado procede de uno de sus componentes fijos, definitorios de ella: su propia melodía. A su vez, en el género canto, al que pertenecen las dos piezas aquí citadas, el significado musical de la obra es de

orden performático, en tanto que éste gravitará fundamentalmente en su instanciación particular sobre un ritmo preestablecido, de conformidad con lo que el momento le demande a su autor o intérprete. Al parecer, la realización de un canto exige al intérprete mayor número de elementos creativos que los requeridos, digámoslo así, para la interpretación de una canción. Si bien los aspectos performáticos no están ausentes en la manifestación de una canción, estimo pertinente mantener, al menos metodológicamente, la diferencia entre un significado musical estructural (mayormente relacionado con la canción) y otro de tipo performático (mayormente relacionado con el canto), de acuerdo con los términos en que acaba de ser expuesto.

En otro nivel de análisis, es pertinente poner en relación el significado musical con el tipo de estructura musical, identificando en ésta el grado relativo de elaboración o complejidad melódica. Para iniciar con ello, debe advertirse que, al menos en las tradiciones artísticas a las que pertenecen, tanto los tres géneros de la poesía popular hispánica cantada —la canción, el romance/corrido y la décima—, como las ocho piezas aquí reunidas, cada composición ostenta un discurso literario más amplio que el musical. Se trata de obras en las que encontramos la repetición de una idea musical y la enunciación de distintas ideas literarias, correspondientes a unidades literarias formalmente diferenciadas.[11] Es abundante la cantidad de ejemplos en los que una idea musical (A), grado de menor complejidad melódica, se emplea en canciones con series más o menos abiertas en número de coplas, así como para las series de estrofas tendencialmente extensas, características de romances y corridos. Es del todo plausible que una idea musical como esa se pueda segmentar en (Aa, Ab…). Empero, de una estructura musical así, es posible decir que el significado musical, por sencillo que pueda calificarse su discurso, representa un aporte

[11] Excepciones notables, a mi parecer, con respecto de las cuales es posible afirmar que la obra está conformada por un mayor número de ideas musicales que literarias lo representan los sones *Las copetonas* y *El México lucido*, de la tradición del mariachi, con las correspondientes interpretaciones del significado del discurso musical a que haya lugar.

al significado global de la obra; al mismo tiempo que, en estos casos, la música también cumple evidentemente la función de apoyar la expresión de la pieza. Ninguno de los ejemplos citados en este trabajo corresponde a una estructura musical de forma (A).

Esquemáticamente hablando sigue, en grado de complejidad melódica, una estructura musical elaborada mediante un par de ideas musicales (A) (B). A partir de esta clase de estructura, abrazo la hipótesis de que, precisamente por contar con dos ideas —hecho ligado, con toda probabilidad, al acomodo de las ideas en el discurso literario—, el discurso musical ha sido compuesto con la intención explícita de contener y manifestar un significado musical, el cual alimenta el significado global de la obra; por todo, en este tipo de obra, la música difícilmente podrá ser calificada como "acompañamiento". Cuatro de las canciones aquí referidas se corresponden con tal estructura, como procede comentarlo de manera conjunta a continuación.

La canción 1, en purépecha, tiene dos estrofas, prácticamente de igual extensión, a cada una de las cuales le corresponde una idea musical, claramente diferenciada la una de la otra, en consonancia con los contrastes literarios, y discursivos, de las respectivas estrofas. La canción 2, en tsotsil, está conformada por tres estrofas, de extensión semejante pero cuya estrofa tercera destaca por presentar una segunda idea musical altamente contrastante con la primera; de nueva cuenta, se aprecia el manejo deliberado de los recursos melódicos en paralelo al discurso literario. La canción 3, en zapoteco, consiste en cinco estrofas, cuatro de ellas musicalizadas con variantes de la primera idea musical (en modo menor), en función de la distinta extensión de las respectivas estrofas; en tanto que la estrofa más extensa se musicalizó con la segunda idea, cuya una melodía es en todo contrastante ante la otra, tanto por sus modos (mayor-menor) y carácter, como por su extensión; está por demás hacer patente la relación buscada —y, en mi opinión, encontrada— entre ambos discursos. A su vez, la canción 4, en maya, la conforman tres estrofas, dos de las cuales son de longitud visiblemente extensa, lo que contrasta con la relativa brevedad de la restante. La extensión de las estrofas

formalmente iguales permite advertir contrastes melódicos importantes al interior de la primera idea musical, de carácter atenuante, mientras que la fuerza que de manera creciente fue plasmada en la segunda idea, casa adecuadamente con el discurso literario correspondiente.

Por su parte, el siguiente grado de complejidad melódica, de los relacionados con las piezas seleccionadas aquí, consiste en el añadido de un estribillo musical y literario a la estructura musical (A) (B). Es posible decir, con toda razón, que, desde el punto de vista musical, a éste corresponde una idea musical (C), pero sigamos conduciéndonos sobre el entendido de analizar esa tercera idea como una que se añade a las ideas (A) (B), las principales de la canción. La canción 5, en náhuatl, de cinco estrofas más el estribillo, ejemplifica este otro caso en el cual, de entrada, se advierte un verdadero contraste en la extensión de las estrofas musicalizadas con la primera idea y la extensión de las musicalizadas con la segunda, la respectiva idea musical en cada caso es consecuentemente diferente también. Este contraste, en mi opinión, debe ponerse en oposición con el estribillo, que en términos literarios y musicales aporta otros elementos a la pieza; en suma: el significado global de esta canción debe mucho a sus tres ideas musicales, así como a la repetición de la idea literaria del estribillo.

En relación con los preludios, interludios, posludios y cadencias, al menos uno de los cuales está presente en alguna de las cinco piezas antes comentadas, éstos pueden considerarse añadidos de la estructura central, mismos que, por cierto, generalmente se adaptan a la situación performática de las canciones, alargándose, acortándose o, incluso, omitiéndose.

Y por lo que toca a la última de las canciones, la 6, en seri, no obstante estar conformada por una sola estrofa, ejemplifica el grado de complejidad melódica más alto de los aquí atendidos, correspondiente a una estructura musical (A) (B) (C). Debo admitir que acepto un análisis musical alternativo que establezca, por ejemplo, que a la estrofa de esta canción corresponde una idea musical (A), y que las diferencias que yo destaco pueden

tratarse como sus secciones (Aa), (Ab) y (Ac), respectivamente. Sin embargo, lo particular de esta canción, desde mi punto de vista y de conformidad con los objetivos del presente artículo, es que en el significado global de la pieza resalta el significado literario de su última línea, tanto como el significado musical de la idea (C) o el fragmento (Ac), según el análisis adoptado (véase el cuadro 4).

Complementariamente, he dicho que para el género canto, representado en estas páginas mediante dos piezas, el significado musical es de orden performático. Esto significa que, debido a la falta de una melodía propia, el tipo de relaciones existente entre los discursos literario y musical vistas en las canciones no son identificables en los cantos. Sin embargo, en el canto se echa mano de otros mecanismos expresivos, como es el volumen, por decir, rasgo meramente performático, de naturaleza no estructural, distinta al de una melodía. Las ideas musicales de una canción le dan unidad global a la pieza, así como identidad particular a las distintas estrofas, y en especial a su estribillo o coro; en el canto, el discurso literario, de entrada, bien puede no estar estructurado en estrofas, por lo que la unidad/ integración de las partes de la pieza reposa en otros aspectos.

Por otra parte, párrafos atrás fue referida la noción de macro sistema musical, uno correspondiente a la canción y otro al canto. Este aspecto también debe ser abordado en sentido gradual, a partir de la alta probabilidad de que en cada uno de los géneros se presenten en distinta proporción las funciones musicales de aportar significado a la obra y de apoyar la expresión de la pieza. Una investigación interesada en identificar cuál es la función musical preponderante en un género literario-musical en específico se beneficia de la existencia de estudios previos sobre sus estructuras musicales. Es el caso de un trabajo realizado sobre la *pirekua*, nombre nativo de la canción tradicional del pueblo purépecha (Reynoso Riqué, 2015), representado aquí con la canción 1, de corte no tradicional. Precisamente, por lo que toca a un alto número de composiciones recientes, elaboradas bajo la influencia de la música popular del ciberespacio, a la luz de identificar y

reflexionar sobre las funciones y significados musicales, se hace necesario conocer las estructuras musicales —o los recursos de acompañamiento— de un creciente número de géneros, tales como los identificados hace unos cuantos años en España, que alfabéticamente van del *aquacrunk* al *wonky*, pasando por el *breakstep*, la cumbia digital, el *nerdcore hip hop* y el *post-punk revival*, hasta sumar 68 de ellos (Márquez, 2014).

Investigadores de la poesía popular hispánica, incluida su música, como Margit Frenk, estudiaron la "Vida y supervivencia de la canción popular", como reza el apartado de una de sus obras, y en específico su opúsculo "Permanencia folclórica de una arcaica forma poética" (Frenk, 2006: 147-155). Al respecto, cabe destacar que trabajos como ese, aparte de su amplia dimensión temporal, se ocupan en términos comparativos de la continuidad del comportamiento artístico de dos momentos, comportamiento circunscrito a una comunidad relativamente homogénea en términos histórico-geográficos, incluso lingüísticos. Hoy en día, el comportamiento artístico es otro: los agentes-productores culturales y sus (ubicuos) seguidores-consumidores deambulan en otras realidades histórico-sociales, geográfico-políticas y lingüístico-identitarias; todo parece indicar que los discursos estetizados ya no sólo se enuncian para el propio mundo o la comunidad de origen, sino que van dirigidos al mundo exterior, que parece recibir mayor atención que el primero. Por ejemplo, la práctica de los cantos tradicionales en las lenguas de los pueblos yumanos de Baja California se adscribirse a lo que, en términos de Lynn Stephen, se puede llamar identidad de consumo externo, en oposición a todo aquello que pueda corresponder a la identidad de consumo interno (Garduño y Valenzuela, 2015: 23). Estos y otros cambios de perspectiva en la música, —aspectos que deben tenerse presentes—, están identificados, desde luego, y han sido analizados desde hace varias décadas; baste citar el artículo de Flores Mercado (2015) dedicado a la música "moderna" de la banda de una localidad del centro de México.

No obstante, el hecho de recurrir a la canción o al canto para estetizar un discurso literario, de factura reciente, aún requiere

la alusión a algunos aspectos, en particular si dicho discurso está en una lengua indígena. Uno de tales aspectos es la elección del autor para musicalizar su discurso mediante uno u otro tipo de expresión cantada. En el caso de las canciones aquí presentadas en purépecha, tsotsil, zapoteco, maya y náhuatl (la canción seri es anónima), los datos consignados en las fuentes permiten ver que los autores de la letra son por igual los compositores de la música (para las canciones purépecha y tsotsil se anota la coautoría musical). Lo anterior concuerda con una apreciación de Carlos Montemayor, quien escribió: "Gran parte de los poetas que he conocido en varias lenguas de México son también compositores" (2001:133). Complementariamente, para los dos cantos aquí incluidos, las respectivas fuentes proporcionan el nombre del autor del rap mixteco, así como los traductores del rap totonaco; no hay ninguna atribución autoral relativa a la música (como en algún sentido, este tipo de canto así lo presupone). Con todos los riesgos que puede implicar la siguiente generalización, quizá una variable de peso para decidirse por el tipo de musicalización por aplicar a un discurso literario sea el grado de vena compositiva musical que poseen sus mismos autores.

Otra de las variables que pueden estar detrás de la elección de musicalizar un texto mediante una canción o un canto se relaciona con otro aspecto a considerar: las diferencias lingüísticas entre el autor de la obra y sus receptores. Es posible que por la cabeza de algún autor pasen pensamientos como este: "A ver, escribo la letra en mi lengua materna (indígena) y compongo la música de una canción, pero no sé quiénes se puedan interesar en escucharla. En cambio, si hago una letra, también en mi lengua materna, y la canto a ritmo de rap, seguro es que me aplauden, aunque no sepan lo que estoy diciendo". Este pensamiento especulativo tiene algo de verdad, al menos en relación con el hecho de que he atestiguado presentaciones de raperos indígenas que se expresan en su propia lengua, en las cuales, apenas se activa la caja de ritmos, muchos de los espectadores —nacionales y extranjeros, por cierto—, emiten interjecciones de júbilo y al final ofrecen comentarios positivos de la obra, aun en los casos en que no fue

dada ninguna traducción al español. Cierto es que por medio del rap se puede expresar toda clase de discurso en cualquier lengua indígena, así como ofrecer inmediatamente después la traducción correspondiente, al español, digamos, incluso "raepeando" por igual; lo anterior es una gran posibilidad del canto, difícil de explotar con la canción.

Pero, ¿qué se puede decir de los espectadores que no comprenden la lengua indígena en que se expresan los raps, trátese de los que asisten a los performances o de los que acceden a ellos mediante los recursos electrónicos? Es posible, además de absolutamente legítimo, que su inclinación por tales expresiones esté motivada por su solidaridad con el sentido de resistencia que soportan los géneros de música popular alternativa, como son los aludidos por Jorge Velasco García (2009). Por otra parte, existen estudios, aunque pocos todavía, que abordan los asuntos de la recepción, el consumo, la apropiación, la diferenciación, la opinión y la percepción de canciones en lengua indígena musicalmente correspondientes a un género de canción particular; me refiero a un muy recomendable escrito en relación con el rock en tsotsil (Tipa, 2014).

Finalmente, sin considerar agotados todos los aspectos, me refiero a uno que considera en términos generales a las expresiones cantadas en lengua indígena, independientemente de sus tipos particulares, y es el de la actual preferencia de éstas por encima de la producción literaria escrita en esos mismos idiomas. Cierto es que ha quedado atrás aquel escenario en que las manifestaciones artísticas en lenguas indígenas arrasadoramente predominantes que fueron lanzadas para todo público eran poesías y narraciones (publicadas, por cierto, de acuerdo con una lógica que las situaba no para ser leídas en las regiones correspondientes, sino que las ponía en manos de un público ajeno a ellas que las iba conociendo mediante su traducción al español). Tal escenario fue especialmente palpable a partir de la década de los años ochenta del siglo pasado, y estuvo en boga por aproximadamente un cuarto de siglo. Desde hace unos quince años a la fecha, sin que se haya truncado la producción escrita,

por fortuna, las manifestaciones artísticas más abundantes en lenguas indígenas puestas al público corresponden a expresiones cantadas, las que han alcanzado mucho mayor impacto y audiencia que las publicaciones impresas, en distintos espacios, incluidas sus regiones de origen. Los medios electrónicos han dado lugar a formas, hoy en día ya no tan novedosas, de visibilizar y audibilizar las expresiones cantadas en lenguas indígenas que han dejado a la zaga a la simple lectura; los canales visual-auditivo se han sobrepuesto al canal visual, reservado en exclusiva para el acto de leer.

En este otro escenario, se aprecia un cierto predominio del canto frente a la canción, de acuerdo con las definiciones dadas a tales términos en este mismo artículo. La generación de discursos literarios enunciados con ritmos que apoyan o acompañan su expresión es más frecuente que la elaboración de discursos literarios para los que se compone su respectivo discurso musical. De continuar esa tendencia, ¿llegará el día en que la estetización musical de los discursos literarios se haga únicamente mediante los recursos del canto? En lo personal no lo deseo, porque estoy seguro de que los compositores indígenas tendrán por siempre mucho que aportar con sus melodías al significado musical de sus creaciones.

## Bibliografía citada

CARRASCO, Feliciano, s/f. *Si la vida me permite*. México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (disco compacto y folleto).

Dirección General de Culturas Populares, s/f. *De tradición y nuevas rolas*. México: Dirección General de Culturas Populares; proyecto institucional.

FLORES MERCADO, Georgina, 2015. "¡Y llegó el nuevo ritmo echando abajo todo! Los ritmos de la modernidad en las bandas de viento de Totolapan, Morelos". En *Bandas de viento en México*, coord. Georgina Flores Mercado. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 273-302.

FRENK, Margit. 2006. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica.

GARDUÑO, Everardo y Luis A. VALENZUELA, 2015. "La música yumana de Baja California como tradición inventada". En *Sonidos ancestrales de América Latina. Nuevas interpretaciones*, María Lina Picconi y Everardo Garduño, comp. Córdoba (Argentina): Babel Editorial y Grupo de Investigación en Etnomusicología del Círcolo Amerindiano, 21-67.

HERRERA LÓPEZ, Julio (realización), s/f. *Encuentro de música indígena. Las nuevas creaciones. De "El Costumbre al Rock"*. México: Instituto Nacional Indigenista (disco compacto y folleto).

MARLETT, Stephen A., René MONTAÑO HERRERA y E. Fernando NAVA L., 2018. "La Creación del mundo: análisis de un antiguo canto seri". En *Tlalocan* XXIII: 163-184.

MÁRQUEZ, Israel V., 2014. *La música popular en el siglo XXI. Otras voces, otros ámbitos*. Lleida: Editorial Milenio.

MARTÍNEZ ROSAS, Crispín, 2010. *Crismar. Cuando El Silencio Calla. Trova en Náhuatl*. [México]: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes [Estado de Hidalgo] y La Suite Estudio (disco compacto y folleto).

MAY MAY, Miguel, coord., s/f. *Yáax ketlaam ti'al u beeta'al Maaya k'aayo'ob. 1er. Concurso de la Canción en Lengua Maya*, 2002. Mérida: Instituto para el Desarrollo de la Cultura Maya del Estado de Yucatán/Instituto de Cultura de Yucatán (disco compacto y folleto).

MONTEMAYOR, Carlos, 2001. *La literatura actual en las lenguas indígenas de México*. México: Universidad Iberoamericana.

NAVA L., E. Fernando, 2014. "La décima en México y en la región del Caribe". En *Yo soy la tal espinela… La décima y la improvisación poética en el mundo hispano*, coord. Maximiano Trapero. Madrid: Mercurio Editorial, 121-142.

_____ 2018. "Tradición e innovación en los cantos en lenguas indígenas mexicanas". En *La música y los pueblos indígenas*, coord. Coriún Aharonián, y ed. Fabrice Lengronne. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 291-367.

Reynoso Riqué, Cecilia, 2015. *Una propuesta de caracterización musical de la PIREKUA*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Tesina de Maestría en Música-Etnomusicología que acompaña al fonograma *Pirekua: poesía cantada en lengua p'urhépecha*, de la serie Categorías Nativas Musicales, núm. 4 (México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas).

Sánchez García, Rosa Virginia, 2005. "Hacia una tipología del son en México". *Acta Poética* 26, 1-2: 399-424.

_____ 2014. "Los sones: contexto de significación en el discurso poético. Un caso de la Huasteca". En *Verso y redoble*, ed. Raúl Eduardo González. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 223-235.

Tipa, Juris, 2014. "Rock en tu idioma, rock en mi idioma: etnicidad y geografías culturales en el consumo del rock en tsotsil". En *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*, coord. Martín de la Cruz López Moya, Efraín Ascencio Cedillo y Juan Pablo Zebadúa Carbonell. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores e México y Centroamérica y Juan Pablos Editor, 95-109.

Trapero, Maximiano, 2014. "La décima, el tercer género de la poesía popular hispánica". En *Yo soy la tal espinela… La décima y la improvisación poética en el mundo hispano*, coord. Maximiano Trapero. Madrid: Mercurio Editorial, 35-50.

Velasco García, Jorge Héctor, 2009. "El movimiento alternativo de música popular. Patrimonio cultural en resistencia". En *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, coord. Fernando Híjar Sánchez. México: Dirección General de Culturas Populares, 217-235.

Yibel [conjunto musical], 2015. *Kibeltik*. s/l: Programa para el Desarrollo Integral de las Culturas de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas (disco compacto y folleto).

# Literatura tradicional indígena de Panamá: narraciones de Nedri y Kädri, Comarca Ngäbe-Buglé*

Nedri y Kädri son dos regiones de las tres que hoy conforman el mundo particular de los indígenas panameños de las etnias ngäbe y buglé (la tercera región es Nö Kribo): la Comarca Ngäbe-Buglé. Esta comarca es un territorio panameño de 6,968 km$^2$, adjudicado, mediante Ley 10 del 7 de marzo de 1997 de la República de Panamá, a ambas comunidades indígenas (De León Kantule, 2016: 8), estrechamente vinculadas entre sí por lazos familiares y culturales.

Los ngäbes conforman la etnia mayoritaria, pues constituyen, según la Contraloría General de la República (informe elaborado por el Instituto Nacional de Estadística y Censo de Panamá y el Fondo de Población de las naciones Unidas con base en el censo de 2010), el 62.3% del total de la población indígena en el país, esto es, 260,058 habitantes, mientras que los buglés sólo representan el 6.0%, o sea, 24,912; de ellos, 156,747 habitantes viven en la Comarca (De León Kantule, 2016: 40).

Ambos grupos de ascendencia milenaria y de linaje chibchense, asentados antes de la llegada de los españoles en una parte considerable del territorio que hoy ocupa la República de Panamá, pese a su recio espíritu de resistencia, al paso de los siglos y de las circunstancias adversas compartidas con tantos pueblos indígenas (despojos, explotación y marginación, entre otros, tanto en la colonia como en la república), fueron perdiendo su hábitat, el cual más que un lugar donde encarar la vida, ha sido parte de su existir.

No obstante, los ngäbes, quienes acuñaron una frase que compendia su carácter y resistencia ancestrales: "El pueblo ngäbe vivirá por siempre", lograron con los buglé, hace apenas 23

* El presente trabajo se publica *in memoriam* de uno de sus autores, Óliver Serrano, quien falleció antes de su publicación.

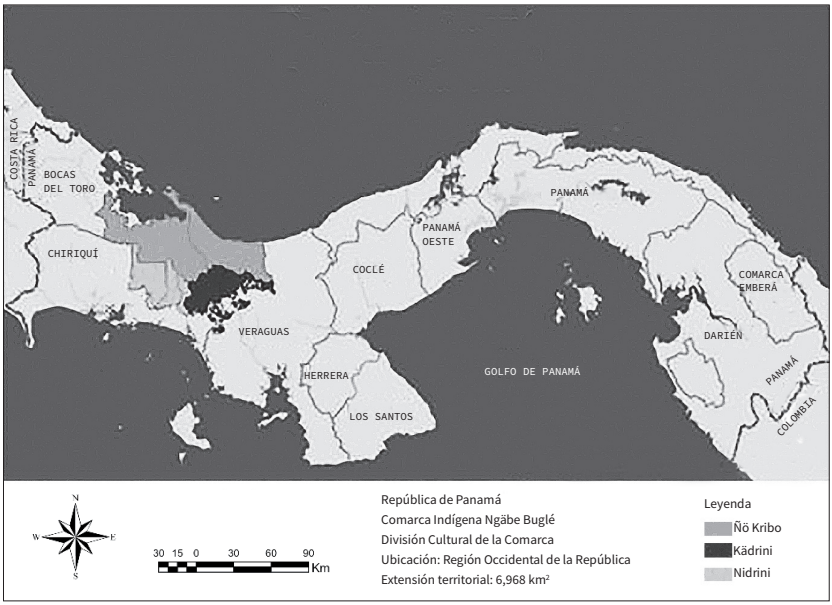
años, luego de luchas y negociaciones, que se les reconociera al menos su derecho de contar con esa parte de Panamá donde habían sido relegados. Nace así la Comarca Ngäbe-Buglé, donde han podido organizarse a través de un gobierno propio, pero acatando la autoridad del Estado panameño, y donde han podido conservar más fácilmente su cultura.

La Comarca está conformada con parte de territorios que pertenecían a las provincias de Chiriquí, Veraguas y Bocas del Toro, políticamente dividida en las tres regiones mencionadas: Ño Kribo, dispuesta más hacia Bocas del Toro y el Caribe; Nedri y Kädri, en colindancia con Chiriquí y Veraguas, respectivamente (véase mapa 1), más bien mirando desde lo alto de la serranía hacia el Pacífico, aunque a Nedri le corresponde un territorio anexo, pequeñísima parte de la costa pacífica, y es ahí donde se concentran la mayor parte de los ngäbes y los buglés panameños.

En esas tierras comarcales de carácter comunal, administradas por autoridades indígenas, subsisten estos dos pueblos del occidente panameño, arrancando a la tierra los productos que siembran, criando muy limitadamente gallinas, cerdos y algún ganado vacuno y caballar, porque les hace falta recursos para alimentar a los animales. Cazan en los montes, que ya no les proporcionan muchas presas, y pescan artesanalmente en el mar y en los ríos, que ya no poseen abundancia de peces. Trabajan duro, porque una agricultura en regiones esencialmente montañosas, con rudimentarios instrumentos de labranza, obliga no sólo a doblegar las espaldas de los hombres, sino también de las mujeres y niños. Y seguramente son ellas, las mujeres ngäbes, las de mayor dedicación y vocación a la labor agrícola en la Comarca.

Aun así, trabajando arduamente, como lo hemos visto en las comunidades visitadas en las regiones de Nedri y Kädri, moran estos indígenas, precariamente, en casas de piso de tierra, por lo general, construidas con madera, cemento, caña blanca, con techos de zinc o de paja, según lo permita la condición económica. En esas casas conviven familias enteras: abuelos, padres, tíos, nietos, sobrinos, primos, cuando no en la misma vivienda, en un mismo terreno donde se disponen varias casas. Dado el grado de cohesión en el

**Mapa 1**
**República de Panamá. Comarca Ngäbe Buglé**
**(Regiones culturales)**




grupo familiar, no es extraño advertir que se cocine para todos; hay altos índices de desnutrición, el poder adquisitivo es muy bajo. Tampoco tienen el acceso necesario a los servicios de salud, pues los escasos centros mayormente están cerrados por falta de personal, medicinas y equipo. Aunque hay carreteras de asfalto que llegan a algunos caseríos, para arribar a la mayoría de ellos es preciso realizar el trayecto a pie por senderos tradicionales o en carros de doble tracción por carreteras de terracería, a través de las montañas.

Los gobiernos han construido escuelas (algunas son escuelas "ranchos"), pero la educación se imparte en español. Aunque existe la Ley 88 del 22 de noviembre de 2010 (Gaceta Oficial Digital del 26 de noviembre de 2010), que obliga a contar con una educación intercultural bilingüe, en los niveles de educación primaria, pre media y media, lo cierto es que prácticamente no hay, sino por excepción, maestros y profesores que sepan ngäbere y mucho menos buglere, las lenguas correspondientes a cada etnia, de modo que la enseñanza pública que entró a las poblaciones de

la Comarca a partir de las tres últimas décadas del siglo XX sigue dándose mayormente en español.

La educación en lengua española que reciben los indígenas ha propiciado, junto con las migraciones, el bilingüismo, y ha contribuido también a cierta disminución del empleo de la lengua materna entre los más jóvenes. Jorge Sarsaneda del Cid, al referirse al ngäbere, señala que: "La mayoría de los jóvenes y niños sólo lo hablan coloquialmente en casa. Lo hablan poco fuera de la casa y casi ninguno lo lee ni lo escribe" (2012: 112). En lo que respecta a la lectura y escritura de esta lengua, el fenómeno no se circunscribe a los más jóvenes, sino también a los adultos, pues en ningún caso ha existido una enseñanza de lectoescritura en esta lengua. Apenas en los últimos años se ha hecho el esfuerzo por elaborar instrumentos lingüísticos del ngäbere que permitan su aprendizaje oral y escrito.

Es importante considerar que no todos los ngäbes viven en la Comarca Ngäbe Buglé. La necesidad de una mejor condición de vida impone a familias enteras migrar hacia zonas cafetaleras como Volcán, Boquete y hasta Costa Rica; también, a zonas donde se producen banano, caña, cacao, caña de azúcar y a fincas privadas, donde laboran como jornaleros. Por otra parte, en los últimos años han procurado tener acceso a la educación, de modo que los jóvenes salen, con muchos esfuerzos familiares, a cursar estudios secundarios y universitarios a las capitales de provincia o a la capital panameña, incluso, al extranjero como becarios.

El incesante migrar de indígenas de la comarca se convierte, tantas veces, en retorno, aunque sea por corto tiempo o sólo para visitar a la familia, pues el vínculo con la familia y con la tierra es muy fuerte. Sin embargo, las migraciones, temporales en la mayoría de los casos, implican la adopción de algunos patrones culturales foráneos y, sobre todo, también facilita, como ya lo hemos señalado, el conocimiento de la lengua española por la mayoría de ellos. Quizá en menor proporción sucede este fenómeno con los buglés, porque son más conservadores y con menos tendencia a salir de su hábitat. Con todo, el ngäbere y el buglere, dos lenguas chibchenses (Constenla, 2011: 95) constituyen elementos de identificación y cohesión entre la mayor parte de los integrantes

de estas etnias, aunque como bien señala Sarsaneda: "De los más de 260,000 indígenas ngäbe que hay en el país (según censo de 2010), probablemente sólo dos tercios hablan el ngäbere" (2012: 112).

Los indígenas de Nedri y Kädri, ngäbes y buglés, pese a las condiciones de vida que soportan, poseen una riqueza de expresiones de una tradición cultural que han logrado mantener, aunque presenta el peligro creciente de desaparecer ante los vaivenes de la vida actual y los procesos de aculturación cada vez más acelerados. De esas tradiciones, resaltan las artesanías que incluyen la elaboración de las chaquiras,[1] de las chácaras,[2] de los sombreros, de las naguas.[3] También, destacan los "eventos" o rituales como la balsería,[4] la chichería,[5] la toma del cacao[6] y las danzas.

---

[1] *chaquira* (*ngunkwä kradere*, en lengua ngäbere): collar tradicional masculino que realza la jerarquía o renombre de quien lo usa. Se utiliza, normalmente, en eventos especiales, festivos o rituales. Originalmente se confeccionaba de semillas de árboles como el Corotú (*Enterolobium cyclocarpum*), Pito (*Astronium graveolems*) o plantas y arbustos que crecen a orilla de las quebradas.

[2] *chácara* (*kra*, en lengua ngäbere): bolso tradicional de la cultura ngäbe. De diferentes tamaños, se utiliza para llevar carga pesada, para guardar accesorios personales y como cargador de bebé y/o cuna. Tradicionalmente se elaboraba de un material obtenido de la planta denominada Pita. Actualmente, se confecciona, también, de chaquira, de nylon y de algodón.

[3] *nagua*: vestido o atuendo que más identifica a la mujer ngäbe en Panamá. De colores vistosos, lo más llamativo son los diseños tradicionales en triángulos unidos que se le agregan a la tela. Este diseño tradicional fue heredado, según las leyendas, de la gran serpiente Makäta.

[4] *balsería*: evento festivo tradicional más importante de los ngäbes. Se realiza entre los meses de febrero a abril. Consiste en un juego en el que los participantes se lanzan un balso (balso en lengua ngäbere es *krün*) a las piernas para intentar derribar al oponente. En las balserías también se da la toma de chicha de maíz fermentado, practican sus danzas tradicionales, se dan los retos para un tipo de boxeo y el muy conocido canto Kä.

[5] La chichería es un ritual en el que una familia invita o hace de anfitrión, se bebe chicha de maíz fermentado, se canta el kä, se danza y se brinda parte de la comida tradicional de los ngäbes. Esta actividad, usualmente, se realiza cuando la familia desea festejar algo importante.

[6] La toma de cacao es un ritual muy especial y, a diferencia de los otros, privado. Se realiza cuando una familia tiene problemas y desea, a través de la toma del cacao y de la participación de un sukia, resolverlos. El cacao se hierve y se ofrece como un té durante cuatro noches seguidas.

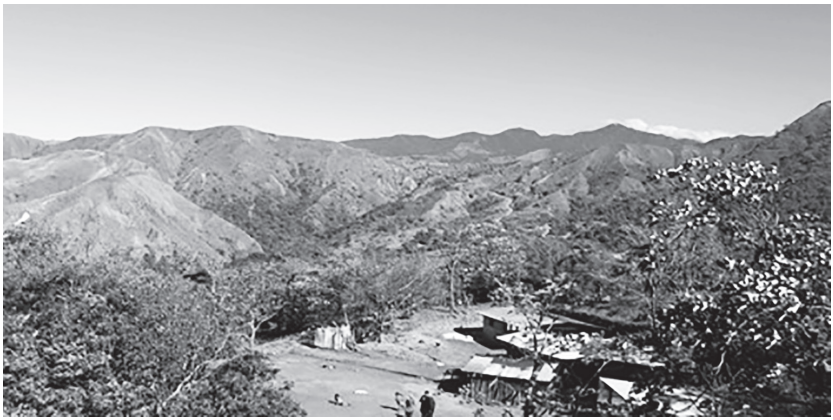
De igual manera, discurre la literatura de boca a oído, fundamentalmente, en cantos rituales y en narraciones.

No obstante, esta literatura ha sido escasamente documentada y es desconocida para la mayoría de los panameños. Lo poco que hay recopilado reposa, sobre todo, en trabajos de lingüistas y antropólogos o de organizaciones religiosas, bien animadas y guiadas por especialistas de las áreas mencionadas. Así, pues, las contadas recopilaciones no fueron motivadas por un interés meramente literario. Por ello, decidimos este año plantearnos el proyecto de conformar un "corpus" de literatura oral tradicional de las dos etnias de esta comarca, de modo que se pueda considerar el estudio de esta literatura como lo que es: parte de la literatura panameña.

De los primeros pasos de este proyecto, que inició el 29 de febrero del 2020 con un trabajo de campo realizado en el corregimiento de Hato Rincón (*Jädeberi* en la lengua de los ngäbes), región Nedri, donde llegamos en una camioneta 4 × 4, por lo difícil del acceso al caserío, con un equipo de trabajo, conformado por Óliver Serrano, investigador; Ana Quiroz y Wilmer Javilla, colaboradores y estudiantes universitarios, el último de la etnia ngäbe, entregamos al lector de la *Revista de Literaturas Populares* los primeros textos recopilados de habitantes de las regiones de Nedri y Kädri, de las que nos ocupamos en primera instancia, por su mayor proximidad a la provincia de Chiriquí, donde vivimos.

Nuestros informantes son los señores Lucho Castillo de Hato Rincón, comunidad que pertenecen a la Región de Nedri; la señora Mercedes Zurdo, de Quebrada de Cacao, Región de Kädri y los jóvenes estudiantes universitarios Wilmer Javilla, de Llano Ñopo, e Ismael Santos, de La Primavera. Las últimas tres comunidades son de la región Kädri. Todos son ngäbes, sin embargo, Ismael lleva sangre buglé, pues su abuela paterna era de esa etnia y muchos de los relatos que sabe los escuchó de sus labios; además, él habla buglere, aunque, como es natural, su lengua materna es el ngäbere.

Los cuatro informantes hablan español: don Lucho tuvo que aprenderlo de oídas desde niño, cuando su padre lo dejó en casa de un *sulia* (gente no indígena) en David, para que sirviera como mozo, y la señora Mercedes, en las fincas bananeras, donde fue



Hato Rincón, en la Cordillera Central, propiedad familiar de Lucho Castillo.

a trabajar su padre cuando era niña, y en el primer grado que cursó en una escuelita primaria en Volcán, pues su familia se trasladó a esta comunidad para emplearse en la recolección de café. En cambio, Wilmer lo aprendió en la escuela primaria de su comunidad, e Ismael, en una escuela de Costa Rica, país donde emigraron sus padres para trabajar en labores de recolección de café, y, obviamente, con maestros que desconocían el ngäbere. Ninguno escribe en su lengua materna, porque como ya se dijo, son escasos los indígenas de estas etnias que tienen ese conocimiento, aunque tengan estudios universitarios.

Que estos informantes hablen, además de su lengua, el español, supone una ventaja para la documentación de la literatura oral tradicional indígena. Al realizar la recopilación en español, el texto transcrito fielmente, como en nuestro caso, contempla la fuerza expresiva de la comunicación literaria popular, la impronta del informante y la autenticidad que alienta su relato. Sin duda, aunque el texto se haya narrado en español, sigue siendo literatura popular tradicional indígena. Claramente lo señala Juan Adolfo Vásquez cuando afirma que: "Un número creciente de indios contemporáneos han podido expresarse en su segunda lengua y de este modo ayudar a los estudiosos a comprender los antecedentes indígenas de las culturas nativas. Registros de estos

textos orales españoles o portugueses pueden considerarse como una parte no despreciable de las literaturas indígenas contemporáneas" (1978: 322). Aún más, cuando se trata de traducciones y recreaciones de los textos, se llega a expresar cómo se mantiene la autenticidad. Así parece indicarlo el antropólogo colombiano Hugo Niño, con la siguiente afirmación: "Los relatos del Gran Cumbral, en Nariño, son narrados, 'performados', en español sin que por ello pierdan autenticidad" (1998: 26).

El informante indígena ngäbe, su cosmovisión, su propia manera de narrar, sus tiempos y ritmos están presentes, pues, en estas muestras transmitidas en español que aquí transcribimos. Es necesario llamar la atención sobre la especial manera de hablar español de los ngäbes, como se advertirá al leer los textos. Sin duda, se trata de un habla influida por su lengua materna, pero, además, marcada por los efectos naturales del bilingüismo. Por ejemplo, en su habla, entre otros fenómenos lingüísticos, ocurre la pérdida de la *s* en posición final de palabra; la falta de concordancia en cuanto a género y número, quizá, porque, entre otras cosas, en el ngäbere no hay artículos, tampoco una diferencia de género determinada por desinencias; igualmente su habla en español evidencia dificultad en el uso de preposiciones, ya que muchas veces las confunden o simplemente las obvian. Todo ello se puede advertir al leer los relatos aquí plasmados.

Los textos narrativos indígenas tradicionales documentados hasta aquí son de distintos géneros. Los hay de carácter legendario, los de carácter animístico —sobre entes sobrenaturales—; hay cuentos también, como los de carácter maravilloso y los de animales, sin que falten los del universal tío Conejo, de procedencia africana, llegados a muchas partes de América con los esclavos en el periodo colonial. El conejo de los cuentos ngäbes no es el que conocemos en nuestros pueblos, sino un roedor que se le parece, llamado ñeque,[7] o sea, *kinko*, en ngäbere, por lo cual

[7] ñeque*:* 'agutí centroamericano'. El guaqueque centroamericano, también conocido como agutí centroamericano, guaqueque alazán (Chiapas, México), sereque (Península de Yucatán), cotuza, guatusa, ñeque, guatín (Colombia), jochi colorado, cherenga, car-

el personaje pasa a ser tío Kinko. Y aunque en los cuentos de estos indígenas el tío Kinko realiza las "proezas" de gran embaucador, que es el tío Conejo de tantas partes de América, en la vida diaria, acá resaltan más bien su condición de mentiroso, de modo que el término *kinko* entre los ngäbes es sinónimo de mentiroso.

En el caso de los cuentos del conejo, narrados por Ismael Santos, se trata de relatos, según él, muy antiguos, pues se los contaba su abuela buglé, quien le decía que ella los había aprendido de sus abuelos. Lo cierto es que Ismael afirma que la señora tenía el cabello algo "ensortijado", lo que remite al mestizaje de negros costeños con indígenas, y en la posibilidad de que la vía de acceso de buena parte de estos cuentos a estas tierras fuese directa del africano al indígena.

En cuanto a los demás relatos que se incluyen aquí, destaca la leyenda de Mesi Kuira. Advertimos en las palabras de Ismael Santos, al narrarla, la especial consideración que los ngäbes tienen a este personaje; porque según la tradición, "gracias a ella" cuentan con un diseño en forma de triángulo que los distingue. Este diseño lo emplean en el traje tradicional de las mujeres (la nagua) y en todo lo que trabajan con sus manos: chaquiras, camisas del varón, chácaras. Pero ella, además de ser la benefactora, termina dándonos otra cara, la oscura que se apunta en el relato. Y esa cara negativa, adquirida por su infortunio y seguramente por su contacto con seres malignos, la hace protagonista de muchos relatos de miedo. En este relato se percibe, como en la mayoría, cómo en el universo concreto de los ngäbes y buglé tienen cabida, de manera tan natural, sin que deje de asomar la herencia religiosa colonial, entes y circunstancias del mundo espiritual ancestral, lo que da un toque especial a su literatura.

---

ma, picure o añuje (*Dasyprocta punctata*) es una especie de roedor de la familia *Dasyproctidae* (seretes o agutíes). Mide entre 42 y 62 cm y pesa de 2 a 3 k. Su pelo es castaño rojizo. Se encuentra al sur de México, en Centroamérica y más al sur del continente hasta el norte de la Argentina. En México se le encuentra en la mayor parte de los estados del sureste. Habita principalmente en bosques a menos de 2000 m de altitud (https://www.naturalista.mx/taxa/43712-Dasyprocta-punctata#cite_ref-3).

Finalmente, podemos destacar que las narraciones de Nedri y Kädri acusan la sencillez estructural, pero también el encanto del relato oral, que en estos casos es literatura aún vigente, pues cumple una gran función: dar a conocer la tradición a cada una de las generaciones, educarlas en valores y entretener a grandes y chicos en un mundo en que hay una gran comunión entre los seres y unas noches plagadas de estrellas que invitan a contar y a escuchar.

Leidys Estela Torres Samudio
Universidad Autónoma de Chiriquí
Sistema Nacional de Investigación, SENACYT

Óliver Serrano
Universidad Autónoma de Chiriquí
Centro de Investigación, Innovación
y Estudios Interdisciplinarios

Comarca Ngäbe Buglé. Comunidad en las faldas de la Cordillera Central.

## 1. [Mesi Kwira]

Bueno, en este caso le voy a contar, de, de una mujer poco conocida por el simple hecho del machismo dentro de nuestra cultura, que a la mujer no se le da tanto valor; no se le daba, pues ahora eso ha ido cambiando. Pero en este caso, le voy a contar (para mí, un ícono de nuestra cultura; porque, ehte, nuestra, nuestra manifestaciones tanto artística como artesanale, nuestra vestimenta, todo se lo debemos a ella), este, este, le voy a contar de la Mesi Kwira.

Se dice que en la Antigüedad, este, existó una mujer, este, muy trabajadora. Su nombre era Mesi Kwira. Ella era cantante de *kä*,[8] cantante de canto *kä*, este, muy conocida. Esto me lo contó mi bisabuela, mi bisabuela, que murió hace un año.

Se dice que hoy día no ha habido, no hay persona aún, una mujer o un varón que cante tan hermosos, que ejecute el canto *kä* muy hermosos y tan lindo como lo hacía Mesi Kwira. Además, [se dice] que Mesi Kwira tenía un, un contacto, con, con otro ser fuera de este mundo, que le daba ese don de poder de crear su propio canto *kä*. Era una mujer muy trabajadora. Ella tenía visiones. Además, este, dice que cuando Mesi Kwira se metía dentro de, de un barril de agua, o un tanque de agua, este, el tanque de agua se convertía en chicha fuerte,[9] se convertía en chicha fermentada para consumir. Entonce Mesi Kwira tenía ese poder. Ademáh, Mesi Kwira, este, en todos los trabajo cantaba; Mesi Kwira era una mujer muy alegre.

---

[8] *kä*: canto tradicional, de gozo o tristeza, de los pueblos ngäbe y buglé a la naturaleza y a los procesos de la vida diaria: nacimiento de un niño, bautizo, la cosecha, etc. Se entona en lengua buglere. El auténtico cantante kä puede llegar a crear sus composiciones y, según las creencias, algunos lo hacen por intervención de un espíritu, para muchos, diabólico. Sin embargo, algunos cantan por aprendizaje mecánico, pero a estos no se les considera verdaderos cantantes de kä.

[9] *chicha fuerte:* bebida de maíz, que ha sufrido un proceso de fermentación. Se elabora para ingerirla como sustituto de licor, tanto en la población campesina panameña, como en la indígena.

Mesi Kwira trabajaba, este, era inventora, le gustaba poner en práctica, ehte, ciertas cosas. Se dice que Mesi Kuira fue la primera mujer en adquirir, este, la vestimenta indígena.[10] Fue el que nos dio una identidad en lo que es la vestimenta. Se dice que a través de, del Makäta,[11] Mesi Kuira tuvo una visión: que, que ella vio a Makäta, y, y seguramente Makäta era la que le daba ese poder a ella [de verlo], y le daba, este, se le mostraba en visión, para poder ella hacer suyo todo lo que ella, este, nos dejó como algo muy importante de nuestra cultura.

Cuando Mesi Kwira tuvo la visión que a través de Makäta [ella experimentaba], miró a Makäta, que Makäta tenía los diseños de…, como si fuera en trenzas, como si fuese una culebra de esas equi, en trenza. Entonce Mesi Kwira, este, agarró esos diseño y lo hizo suyo. Y hoy día eso diseño están, están plasmado en la vestimenta de las naguas indígenas ngäbe y buglé.

Este, Mesi Kwira, además, este, se dice que Mesi Kwira fue la primera mujer en ejecutar el canto *kä*, dando como un sentido, al, al canto *kä*, ya sea en el trabajo, en reuniones, este, en fiestas; en todo lo que hacía Mesi Kwira, ella ejecutaba el canto *kä*. Por eso eh se dice que el canto *kä* se refiere a todo, y también se canta [a] otro ser también y a la convivencia que tenemos con la madre naturaleza. Entonce Mesi Kwira ejecutaba esa canción, el canto *kä*.

Luego Mesi Kwira, este, este, plasmó también la famosa "nun kuan kratere", "nun kuan kratere", que es, este, chaquira. Este, fue la que…, ella empezó a hacer el diseño de la famosa chaquira, a través de la visión que tuvo con Makäta, y Mesi Kwira empezó

---

[10] Mesi Kwira fue la primera de su etnia en vestir una nagua con los diseños robados a la serpiente, que se tornaron tradicionales en el vestuario de los indígenas ngäbes y buglés y en los objetos y artesanías que fabrican.

[11] *makäta*: demonio en forma de serpiente. La versión más difundida indica que fue encerrada en una laguna, en las montañas, por un "sukia" para evitar que engullera a más personas y que llegara al mar, donde su poder crecería considerablemente y con el que se iniciarían cataclismos. La leyenda señala que, de las formas en la piel del Makäta, surgen los diseños tradicionales que se cosen en los vestuarios y adornos de los ngäbes.

Parte del diario vivir de una mujer ngäbe en la Comarca.

a plasmarlo y hacerlo suyo, y le dio un sentido a nuestra cultura, a nuestra identidad, haciendo la chaquira. Se dice que Mesi Kwira hacía la chaquira hermosa.

Posteriormente a eso, Mesi Kwira también hizo suyo la famosa chácara o el *kra,* en ngäbere, a la cual, este, ella también lo sacaba de la corteza, este, ¡ah! que le dicen *kika*,[12] que es la chácara hecha de, de, de la corteza. Eeh, también ella hacía lo que era el *krün kwata krai*, que era chácara hecho de, de un palo,[13] no sé cómo

[12] *kika*: 'pita'. "Fibra extraída de la hoja de la pita o maguey después de un proceso de pudrición, que se emplea en la fabricación de cuerdas" (*Diccionario de americanismos*; en adelante *DA*).

[13] *palo:* 'árbol'. Aquí se habla de la corteza de un árbol que también sirve para la fabricación de chácaras, que en lengua ngábere es el *krün*.

le diría, que le decían *krün*.[14] Entonces ella lo agarró y ella también tejía la chácara.

Mesi Kwira, este, empezó a, a diseñar y hacer todo eso, a través de…, cada vece que ella tenía contacto con, con este ser, de, de, de otro [mundo], ser que era Makäta. Entonce Mesi Kwira lo hacía así [diseñaba y creaba todos esos objetos que forman parte del patrimonio cultural ngäbe]. Por eso es que Mesi Kwira un día, eeh, este, es el que nos ha dado como una identidad de, de nuestra vestimenta cultural, y es una ícono para nosotro.

No se conoce mucho, no se habla mucho de Mesi Kwira por el simple hecho del machismo que hay dentro, había; de repente hay todavía en nuestra cultura, de que los hombre eran, los hombre eran [ los que tenían valor] y las mujere, como que tenían poco razón [de] ser.

Se dice que un día también que Mesi Kwira también pasó un momento de dolor, en la cual, este, ella fue perdiendo, hubo un cierto momento que ella fue perdiendo toda su familia, toda su familia. Mesi Kwira era una mujer tan feliz; de la felicidad pasó a la tristeza. Este, Mesi Kwira, este, perdió a toda su familia, se quedó sin nadie. Entonce se, se le murieron su dos últimos hermano, se murió su último hermano que le quedó a, a Mesi Kwira. Así que Mesi Kwira, desconsolada, no sabía qué hacer. Ella tuvo que, este, empezar a, a, a ser. Miraba todas las persona felice y ella, pues, sufría.

Entonce, luego Mesi Kwira iba al cementerio donde estaba enterrado su hermano. Y de repente la persona veía que Mesi Kwira llevaba comida, este, guineo.[15] Como el guineo es muy famoso en nuestra cultura, y Mesi Kuira comía guineo. Entonce cada persona que moría, Mesi Kwira se iba allá a llorar los muerto, cada muerto. No importaba si Mesi Kwira no lo conocía. Lo que la persona no sabía es que Mesi Kwira dejaba que toda la

[14] *krün:* 'árbol conocido como balso, cuya madera es muy liviana'.

[15] *guineo:* 'banano'.

persona se durmieran, para que del guineo que ella llevaba cocinado, cocido, ella se lo comía con la sangre de los muerto.

Se dice que cada muerto que se dejaba allí, como aquel tiempo no había ataúd; había, solamente …lo ponía en un *tan kirió*, que *kirió* es hoja, pero no conozco qué hoja lo metía.[16] Entonce si la persona empezaba, se velaba la persona por mucho tiempo, se dejaba ahí ante de, de enterrarlo, entonce el muerto empezaba a votar el líquido, pues, del cuerpo. Entonce Mesi Kwira lo que hacía es que el guineo que se llevaba cocido de la casa, de su casa, ella lo ponía en ese líquido y ella se lo comía. Pero ella lo hacía, porque Mesi Kuira ya había perdido toda su familia y ella sentía como desesperación, y lloraba cada muerto.

Hubo un día, entonce, cada vez que ella cocinaba, recogía lo que era la cáscara de lo que… de guineo, de la yuca,[17] y ello lo llevaba al cementerio como pa tirarlo al cementerio. Y cuando la persona veía, no, no ya no había nada de la cáscara. Luego, cuando la persona vieron, este, o sea, vieron como dos ratoncito. Se veía como un hueco en el cementerio, y salían como si fuera dos ratoncito, dos animalito extraño. Pero la persona no le hacía caso. Pero qué pasa, [los ratoncitos] era los ojo del, del, del hermano de Mesi Kuira, que se había convertido en otro ser.

Entonce a través de lo que le había sucedido a Mesi Kwira (porque se dice que fue un *sukia* o algo muy feo, este, que le había sucedido), entonce ello como tenía otros poderes, ellos se convirtieron en ese, en esa cosa e iban creciendo, hasta cuando iba a crecer y se iba a comer a todo el mundo.[18] Así hasta que un día ya ese animal creció y salió a, eran los dos ojo del hermano de Mesi Kwira. Porque Mesi Kwira lo iba alimentar toa las vece; eran sus hermano. Y cada muerto Mesi Kwira se iba allá a llorarlo, a

---

[16] El informante se refiere a que desconoce el nombre de la planta de donde obtenían las hojas muy grandes para amortajar a los muertos.

[17] *yuca*: 'mandioca'. "Tubérculo de la yuca, comestible, tras ser cocido, asado o frito". (Asociación de Academias de la Lengua Española).

[18] La expresión indica que, ya crecidos, los dos animales se comerían a toda la población.

velarlo. Se la pasaba llorando en cada cementerio, cada muerto Mesi Kwira le ponía su, la, la, la guineo, la yuca, lo que llevaba cocido para comérselo con el líquido de los muertos.

Posteriormente a eso, los dos animalito extraño habían crecido. Cuando la persona se percataron, crecieron, ya no se podía hacer nada. Si bien es cierto la persona se decía: "Bueno, si eso animalito lo hubiésemo descubierto con anticipación, le hubiésemo echado agua caliente, para que se hubieran muerto; pero ya lo dejamo vivir, ahora qué hacemo".[19] Y entonce esos animales salieron hambriento de ahí, empezaron a… En venganza de lo que le pasaba, le había pasado a Mesi Kwira y a toda su familia, empezaron a comerse a cada… cada persona, casi toda la población. Dicen que cada animal era como un león, no sé, como algo terrible, un animal terrible. Empezó a comerse a toda la población.

Ismael Santos, 27 años,
La Primavera, región de Kädri,
12 de mayo de 2020.

## 2. [La herencia del espíritu gato]

En la Comarca existen mucha personas gatos. Eh, las personas gatos son aquellas personas que tienen un espíritu, y el cual, eh, su espíritu cuando esa persona descansa por las noches, su espíritu sale de sí y se va a, a, a, a diambular,[20] por decirlo así, en diferentes lugares, transformado en gato. Eh, esto es gracias a, a un ancestro que haya hecho, por decirlo así, un pacto con el diablo. Esta, estas personas tienen el, el poder de hacer muchas cosas, pero una de las cosas que no pueden hacer es restaurar normalmente su salud cuando están convaleciente ante una

[19] La frase *ahora qué hacemos* está dicha para señalar que 'ya no pueden hacer nada'.
[20] *diambular:* 'deambular'.

enfermedad. Eh, se ha escuchado muchas historias en la Comarca de diferentes lugares, en donde, las personas que tienden a tener este espíritu, cuando están enfermos, por decirlo así, terminales, eh, su salud se restaura así, inexplicablemente; pero al reestablecer su salud, uno de sus familiares fallece.

En muchos lugares, se escucha la historia de que cuando las personas con espíritus malos, con "espíritus gatos", están en este estado de salud, que mencionaba, eh, llega el diablo, llega el espíritu y le propone lo siguiente: "Que le dé uno de sus pollitos".[21] Esta persona es como el jefe o la jefa si es mujer, de toda la familia; por ello es como si la vida de todah las personas dependiera de esa persona mayor o de esa persona adulta. Entonces, esta persona por reestablecer su vida, le hace caso al diablo, entregándole uno de sus pollitos. Este pollito, se podría decir, algo inofensivo, eh, y se le entrega al diablo y al día siguiente, pueh, ya aparece un niño, un bebé, una persona muerta, y esta persona que entregó [el pollito] aparece con su salud reestablecida. Esto ocurre en muchos lugares de la Comarca.

Hoy día, en el 2020, aún se ve que hay personas que tienen espíritu y entregan vidas de otras personas, para poder mantener la suya. En este caso, podemos decir que se mantiene todavía, ese, eh, esos espíritus que tenían nuestros ancestros, eh, y esos pactos que tenían nuestros ancestros. Y se, se, esta, estas historias así se escuchan en muchos lugares, de personas con espíritus malignos, de personas con espíritus, eh, que no tienen temor, por decirlo así, de entregar a un familiar para reestablecer su vida.

Wilmer Javilla, 22 años,
Llano Ñopo, región de Kädri
12 de mayo de 2020.

---

[21] Pedir pollito por parte del demonio equivale a pedir la vida de una persona a cambio de la salud del poseedor del espíritu gato que está por morir. Y se le da la vida del más débil espiritualmente.

## 3. [El novillo *sukia*][22]

Bueno, en esta ocasión voy a relatar, contar algunos de los cuentos que yo escuchaba en mi infancia, cuentos que escuché, producto de visitas de familiares, que a lo largo de la noche, pues, se convertía en, en contar cuentos (*sic*).

Eh, en una ocasión pude escuchar sobre un novillo sukia. Eh, primero para entender el término *sukia*, *sukia* era, son aquellas personas que nacen con una deficiencia física[23] en el cuerpo, eeh ya sea con un dedo de más en la mano y en los pies o un dedo de menos, un dedo menos, pues, en la mano o en los pies o, bueno, básicamente, una deficiencia física. En esta ocasión, pues, era un novillo que había nacido con una pata corta. Eso quería decir que tenía tres patas del mismo tamaño y, pues, una pata corta.

En una familia situado en un lugar en el que se llama Sitio Prado, en la Comarca, eh, ellos tenían bastante ganado. Eh, dentro de todo estos ganados que tenían, nació uno con deficiencia física, y entonces ello lo continuaron y lo siguieron criando y criando y criando, hasta que llegó a su madurez. Pero en esa etapa de, de pasar de novillo, pues, ya, a, a su madurez, él, él bramaba. Cuando él bramaba, todo los otros de alre, de su alrededores, pues, eh, le respondían, le bramaban también y le respondían, como respondiendo a su llamado; pero en esta ocasión era como, básicamente, él empezaba a alertar a los demás, y ya los demás sabían.

Eh, todas las personas de aquel lugar, pues, lo veían normal; no veían nada inusual, por decirlo así, nada raro. Hasta que llegó el momento en una, en un aguacero, en un aguacero fuerte, pues, bajo tormenta y todo, eh, el mismo animal empezó a bramar. Él empezó a bramar y empezaron reunirse todos, todos los animales, todos; eh, las vacas de, de los lugares aledaños, podemos decir así, de esos como a tres, cuatro, cinco kilómetros de distancia, empezaron a reunirse en ese lugar.

---

[22] *sukia:* 'guía espiritual, curandero en la cultura ngäbe'. El carácter de guía espiritual se da también en los animales, como en este caso.

[23] *deficiencia física*: 'malformación congénita'.

Eh, cuando todos se reunieron, eh, el cacique, el sukia, el, el novillo sukia se lanzó a, a un charco de agua, en donde, básicamente, cuando él entra, todos los demás entran ahí, al ojo de agua, al charco y, eh, desaparecen. No queda rastro de cuerpo, no queda rastro de, eh, de ninguno, ninguno de los animales, pues, que entraron en el charco. Quedaron algunos novillo, algunas vacas, algunos toros, pero eran los que estaban amarrados en su momento. Todos los demás en ese lugar y en áreas aledañas, pues, desaparecieron.

Las personas, pues, sorprendidas, indignadas del, del suceso, eh, ellos acudieron a un sukia; pero, en esta ocasión, pues, un sukia hombre, un sukia hombre. Eh, cuando ellos acudieron allá, pues, el sukia les dijo (ellos querían respuestas, ellos querían respuestas y, pues, lo principal que les devolviera o querían saber dónde estaban estos animales, dónde se habían ido, dónde se habían trasladado para ir en su búsqueda), pero este sukia les dijo que ellos habían cometido un error grandísimo, y fue el de haber mantenido en crianza a ese animal, ya que él era el sukia, como el jefe. Resultó ser el jefe de todoh aquellos animales, de todas aquellas, de las vacas y de los toros, de todos, resultó ser el jefe. Y por ser el jefe durante mucho tiempo, desde su, su nacimiento, él empezó a bramar y empezó a alertar a los demás de que iba a llegar un momento, un día en el cual ellos se iban tener que ir de ese lugar, y ese día, pues, todos se iban a reunir y se iban a marchar, se iban ir a otro, a otro lugar. Eh, básicamente, pues, llegó el momento, llegó todo tal cual el, el, había pasado, ocurrido tal cual el sukia le había expuesto a aquellas personas que estaban ansioso de tener respuesta.

Entonces uno de ellos le preguntó y le, le dijo al sukia que cómo ellos podían hacer para recuperar a esoh animales que habían desaparecido, y el sukia les dijo que, que él no podía hacer nada, que ya el cacique se lo había llevado, y, pues, era como propiedad del cacique, del sukia, digo del sukia, perdón del sukia. Eh, entonces él dio un tiempo, un tiempo en el cual ellos iban a regresar, en el cual el cacique iba a traer de vuelta a todo esos, eh, animales que se llevó. Pero el tiempo en que él, el sukia estipuló, pues, sucedieron (sic). Aproximadamente, él dijo que dentro de diez años iba a

regresar, y, pues, dentro, dentro de esos, de esos diez años, pues, el sukia afirma que iban regresar. Y, pues, tal vez, eh, [esos] diez años son cien años o diez años son mil, no sabemos bien; pero de que, eh, esos animales algún día van [a] regresar, van [a] regresar.

Esta historia ocurrió similar en un lugar cercano a Soloy. También ocurrió en la parte Ño kriba, en la parte Nedri. La parte Ño Kriba, pues es la otra región de la Comarca que está de lado de Bocas del Toro. También ocurrió en el mismo lugar y acudieron [las personas del lugar] del mismo modo, pues, a, a los sukias, y los sukias dieron el, el mismo tiempo [para el regreso de los animales]. Entonces es, es algo como de mucho interés, de mucha interrogante, en que los tres sukias, sin tener conexión entre ellos, pues dieron, eh, como quien dice, la esperanza de que esos animales fueran a regresar algún día. Y, entonces, aún no han regresado; pero según aquellos sukias, están por venir, lo cual no sabemos en qué tiempo.

Wilmer Javilla, 22 años,
Llano Ñopo, región de Kädri,
12 de mayo de 2020.

## 4. [Una visita inesperada]

Este es el cuento de una madre y su hijo. Elloh vivían solo, en compañía de un perrito, en la montaña, cordillera de la Comarca, por decirlo así, límite entre la parte Ño Kriba y la parte de Kodri, en un lugar de esos, de la cordillera, de la montaña. Elloh vivían montaña adentro, eh, tenían que pasar, por decirlo así, bosques. Entonces, eh, elloh vivían allá por su trabajo, ya que, durante todo el año, el tiempo era muy favorable para la siembra. Entonces elloh sembraban maíz morocho.[24]

[24] *maíz morocho:* 'maíz amarillo'.

Eh, esta madre, eh, por decirlo así, tenía un gran hijo, porque el hijo era enfocado en su trabajo. El hijo salía muy temprano y regresaba demasiado tarde, nueve o diez de la noche, a su casa; estamoh hablando de en la montaña. Eh, cuando el hijo regresaba a casa siempre traía carne, siempre traía, eh, conejo, kinko, eh, eh, macho monte,[25] puerco monte, no sé, jejeje. Ellos traían, el hijo traía, a casa [el producto de su cacería], cosa que en casa nunca había falta de carne, siempre había carne. El hijo nunca le dio detalleh a la madre de cómo lograba, eh, cómo lograba cazar estoh animales; porque él era uno no, uno nada más, uno nada máh. Cómo él llegaba a cazar todo esto, el hijo nunca le preguntó[26] a la madre; la madre nunca, nunca se preguntó también cómo él llegaba a cazar eso solo.

Un día apareció una visita inesperada para la madre, una joven muy atractiva, muy hermosa. Aquella joven, eeeh… La madre, cuando llega la visita, la madre le pregunta [a la joven] cuál era su motivo de la visita. Entonces esta joven le dijo que iba era por su hijo. La madre no, no interviene más en el asunto, no le pregunta más, eeh.

El hijo llega más temprano de lo normal ese día. Cuando el hijo llega, la madre le da su cena, eh. Luego de haberse acabado la cena, el hijo sube a su, a donde dormía, que es el jorón (en la Comarca se hacían casah de paja; dentro de ellah, se hacía como un segundo nivel, un segundo piso y este segundo piso se le llama jorón). El hijo dormía en el jorón, eh. Cuando el hijo termina la cena, el hijo no le da explicacione a la madre de la visita de la muchacha. La madre sí se sorprende, ya que el hijo nunca había salido de ese lugar, porque era la madre que sale (sic) a comerciar lo que elloh producían; el hijo siempre estuvo viviendo allá en, en la montaña. La madre no pregunta, el hijo no le da detalles. El hijo sube al jorón. La mujer, la joven cuando ve que el hijo sube al

---

[25] *macho de monte:* 'danto'. "Mamífero de hasta 2 m de longitud, cabeza achatada, trompa y orejas cortas, tronco arqueado y compacto, pelaje liso, corto y de color café opaco, y cola corta" (*DA*).

[26] *nunca le preguntó:* 'nunca le dijo'.

jorón, eh, se va detrás. Pero hay algo aquí que quiero recalcar y es que el hijo no saluda a la visita, el hijo no cruza palabras con la visita. Cuando el hijo llega, simplemente, el hijo come y sube al jorón. Y la muchacha, cuando ve que el hijo terminó de comer y subió al jorón, la muchacha sube al jorón.

Eh, bueno, tarde de la noche ya, la madre se levanta y escucha sonidos deee, como siii alguien estuviere comiendo huesos, cuando hace: "crack, crack, crack". Eh, básicamente, el sonido que produce un perro al comer, por decirlo así. Eeeh, la madre se sorprende, pero en ese momento la madre ve que caen gotas del jorón. Cuando la madre ve a su alrededor, la madre ve sangre, entonceh esta madre agarra a su perrito y sale huyendo de ahí.

Cuando esta madre agarra su perrito y sale huyendo de ahí (eh, lah casas, la casa más cercana o, o básicamente las personah vivían a unoh 45 [minutos], una hora de distancia a [la] casa más cercana entre esa, pues). La madre agarra a ese perrito y sale huyendo dentro de todo ese, ese bosque. Ya la madre, dando lo último, va llegando a la primera casa cercana. La madre cae en suelo. Tirada, salen los perros de aquella casa al encuentro. ¿Por qué?, porque tras la madre venía un estruendo, venía, eh, como si fuera, eh, alguien molesto, por decirlo así, un estruendo. Entonces los perroh salen al encuentro de aquella mujer, cuando está tirada en el suelo. Cuando loh perroh salen aullando, el estruendo se detiene, y cuando el estruendo se detiene, va decayendo su, su, por decirlo así, el nivel, de, de, del sonido, por decirlo así, hasta que desaparece. La madre, asustada; la madre, indignada. La madre no sabía qué hacer.

Eeh, luego de, de aquel evento, pueh, la madre acude a un sukia. Y este sukia le dice que, por qué ella nunca se había preguntado cómo el hijo siendo uno nada más podía cazar todos los días, eh, carne, por decirlo así. Le traía carne, que ella siempre se descuidó en esa parte. Y era que, eh, la muchacha era un espíritu malo; el hi, el muchacho le había vendido su alma, por decirlo así, al diablo. Y entonces, eh, el diablo de darle tanto privilegio, darle tantas cosas, iba a llegar el momento en el cual iba a reclamar su espíritu, iba a reclamar su vida. Y como él iba a reclamar su vida aquel día,

el joven se percató de que ese era el día en que lo iba a reclamar. Y por ello llega la visita y, básicamente, el diablo se come al hijo de aquella señora. Ellos habían hecho un pacto y el hijo, eh, el diablo, pues, llegó y reclamó la vida de aquella persona.

Eh, en la Comarca sucedía mucho esto en el tiempo de ante, eh, cuando las personas iban a trabajar muy adentro de la montaña, donde se escuchaba toda clases de cosah, "busiones"[27] (hoy día le podemos llamar busiones), pero esto sucedió en un lugar entre el límite de la parte Ño kriba y la parte de Kodri, podemos decirlo así.

Wilmer Javilla, 22 años,
Llano Ñopo, región de Kädri.
12 de mayo de 2020.

## 5. [La venganza del sukia]

Bueno, hace muchos año, cuando mi papá estaba pequeño, sucedió algo. Este, a mi papá le decían Chiró en ngäbere; era su nombre conocido en la comunidá.

Un día él se hizo cargo de, de sus dos abuelitos, su abuela y su abuelo, que estaban muy enfermoh. Sufría de una enfermedad, que se dice que esa enfermedad el que lo sufría no [vivía], y [si] sobrevivía de eso no, no volvía a sufrirlo más, quedaba como imune a la enfermedá. Así que mi papá ya lo había sufrido y se salvó de la enfermedad. Entonceh en este caso, sus abuelos estaban sufriendo la enfermedad, así que él se hizo cargo de, de, de cuidar a sus abuelito. Le cocinaba, le, le buscaba agua, le daba de comer, todo. En un momento, este, su abuelo le dice:

—Este, Chiró, este, hágame un favor, vaya donde el sukia, Chuma —que es el primo, vendría a ser el primo de mi papá—, en lugar que le dicen Clute (en ngäbere), para que vaya y pida cacao para

[27] *busiones:* 'abusiones'; en Panamá, entes fantasmales.

tomar; porque, seguramente, me está haciendo un daño algún espíritu muy, muy superior y seguro este espíritu me va a llevar.

Mi papá, dice, como era muy obediente, mi papá se fue adonde el sukia Chuma, en Clute. Este, cuando mi papá iba por el camino, este, en un lugar, mi papá escuchó dos tigre, este, peliando, como si estuviera peliando una batalla. Cuando mi papá se acerca en un bajo, dice que, en un bajo muy, así como en un abismo, estaban los tigreh peliando. Cuando mi papá se asomó a ver, no vio nada y la bulla se fue, no vio a ningún tigre, no escuchó nada. Y mi papá estaba con un biombito;[28] sí, mi papá estaba con un biombito. Dice que mi papá agarró la piedrita y lo tiró con el biombito al lugar donde se escuchaba el tigre.

Cuando mi papá caminó máh adelante, volvió a escuchar el mismo ruido, el mismo, la misma pelea. Volvió y no vio nada. Fueron como [en] tres ocasiones que mi papá vio eso, y cuando mi papá vio que no veía nada, siguió caminando. Llegó [a experimentar]en [el camino]otra [cosa]. Caminó mucha distancia, como una hora más, más o menos, y escuchó persona llorando, como si fuera todo en una, una casa, alguien llorando, como de algo, llorando un familiar, y mi papá se acercó a ver. Se fue a una montañita a ver, a ver qué eh lo que sucedía. Tampoco vio a nadie. Siguió caminando y, lo mismo le sucedió. Hasta con, cuando llegó a la casa del sukia Chuma y le dijo, al, a Chuma:

—Este, ¡buenos días, este, eeh, primo! Este, mi abuelo fulano de tal me mandó a buscar cacao, ya que le está sucediendo esto, esto. Y ello están muy enfermo, así es que vine a buscarle cacao.

Y el sukia Chuma estaba muy enojado, porque él ya sabía lo que había sucedido y, y le dice:

—Siéntese, primito.

Y estaba molesto. Y le dice el, el Chuma, le dice a mi papá:

—Mira, primo, lo que me acaba de, de pasar.

---

[28] *biombito:* 'diminutivo del panameñismo biombo'. "Especie de honda compuesta por una horquilla con mango, usualmente de madera, a cuyos extremos se unen los de una goma con una pieza de cuero, que, al estirarla, sirve para disparar piedrecillas o perdigones" (DA). Es uno de los juguetes más preciados de los niños panameños del campo.

Y mi papá estaba muy pequeñito, dice, mi papá estaba muy niño (no, no sabía decir cuánto añoh tenía), entonceh, mi papá, eeh, eeh, le miró y vio una gallina, como cuando le quitan toas las plumas, las plumas, y no tenía, nada, nada, nada, y estaba como si lo fueran desplumao todo, pero estaba vivo. Según el sukia Chuma, que dice que algún espíritu malo fueron loh que, loh que le fueron a hacer esa trahtada [de desplumarle la gallinas], para luego ir físicamente allá a ver si verdá que el sukia Chuma era de verdá sukia.

Entonceh, le sirvieron, este, una tutuma[29] de, de cacao a mi papá, porque, eeh, eran cuatro tutumada de cacao que se tiene que tomá y muy, dice, que es grande; tiene que tomarse cuatro de eso. Y, eeh, son combinaciones de, de cacaoh especiales como: *örebä*, que no sé qué cacao es, örebä, *mündrümo, sambla* y el cacao *nüé*, que son, son los cuatro cacaoh. Cuando mi papá vio, mi papá estaba tomando y [el sukia] le empezó a contahle a mi papá lo que había sucedido con las dos gallina, y le dijo a mi papá:

—No, lo que pasa es que vienen dos señores. Un señor con su esposa viene a buscarme cacao; porque elloh mismoh se comieron al espíritu de su, de sus hijoh y quiere que yo le dé cacao; porque elloh de verdá quieren comprobar que si de verdá soy sukia. Pero elloh van a tener su recompensa, no se preocupe.

Cuando estaban allá, le dice:

—Ya viene en tal lugar.

Y mi papá miraba. El sukia estaba sentado en la hamaca, mirando hacia el camino. Cuando mi papá miraba, no veía nadie, no se veía nada. Decía el sukia:

—Viene en tal lugar, ya viene llegando a tal lugar.

El sukia miraba y nada. Hasta cuando de repente dice el sukia:

—Ya viene llegando aquí en la quebrá, ya van a subir.

Y cuando mi papá miró, no veía nada. Al rato vio que iban llegando dos, un señor y una señora. La señora iba con, con el

[29] *tutuma:* 'totuma, vasija fabricada con el fruto del totumo'.

vestido, en aquel entonceh, que, que era el *nokwata*,[30] que era, que se sacaba de un árbol, no sé de qué y se, se hacía el vestidito para las mujeres, y debajo del vestido no usaban nada. Al igual que los hombres, utilizaba el famoso *köto*, que en este caso sería el taparrabo, que se sacaba también del palo.

Bueno, cuando llegaron los señores y, y mi papá estaba sentado tomando cacao, el señor llegó: "Bueno días". Y, el, el sukia estaba callado, enojado por lo que le había sucedido. Y, y el señor llegó y le dijo a…, el sukia le dice a los señores:

—¡Siéntese, que vamoh a tomar primero cacao!

Cuando le empezó a contar, dice:

—Todavía no me cuente nada, vamoh a tomar primero el cacao; porque el cacao es el que sabe qué eh lo que sucedió.

Empezaron a tomar cacao y entonce el sukia le dice:

—Ahora sí, empiéceme a contar lo que aconteció.

—Dice:

—No, es que murió mi hijo, murió nuestro hijo, hace unoh días, y, y la verdad, estamos muy preocupados, estamos consternado y queremos que, que usted le dé solución a esto y, y pague el culpable que, que mató el espíritu de, de nuestros hijos.

Y, y el sukia le dice:

—¡Ah, está bien! si eso es lo que ustedes quieren, así va [a] ser.

Cuando iban por el segundo tutuma del cacao, este, eeh, mi papá miró a los dos señores, a la señora, y la señora estaba sudando, al igual que el esposo y, eeh, el, el, la señora decía:

—Puse el machete por acá, dice, niño, ¿usté no lo ha agarrado?

Y mi papá se asustó, porque no había visto algo así. Y el sukia le dice que:

—Si estamoh tomando este cacao para, para hacerle este, mal al, a los espírituh maloh que le hicieron daño a sus hijos, a su hijo, entonce por qué este, ustedes se están comportando de una manera extraña, muy raro.

---

[30] *nokwata:* falda corta tradicional, hecha de corteza de árbol, que usaban, décadas atrás, las mujeres para cubrir sus desnudeces.

Y entonce, el señor vino y sentó a la mujer otra vez. Cuando iban por el tercero, dice que el, el, la señora empezó a, a hablar locura, igual quel señor. Algo no, no, no, que no estaba normal. Mi papá miró que ya ellos estaban borracho, nada máh de tomar cacao. Iban apena por el, por el segundo, eeh, el tercer cacao ya.

Y ante de acabarse el cacao, el tercer cacao, la, la mujer se levantó y empezó a dar la vuelta, como si tuviera, no sé, loca, diría yo. Empezó a dar la vuelta, vuelta. Y de repente, como que se asustaba de la misma nokwata que tenía puesto, que, eeh, eeh, este, su vestidito. Y ella, de repente, votó eeh, una expresión, como *jesusu*, que jesusu es como miedo. Como que se asustó y agarró el, el vestido eeh, su nokwata, y ella se lo arrancó y quedó totalmente desnudo. Mi papá al verlo, mi papá, pues miró, agachó la cabeza, se tapó la cara, no sabía qué hacer; porque es, es una vergüenza para nosotros ver una mujer, este, desnuda, así de repente. Entonce, mi papá estaba niño y eso era algo, un pecado. Así que mi papá tuvo que taparse la cara…y bueno, y, el sukia le dice "que qué pasó si estamos tomando cacao, para, para, en contra de los malos y por qué ese comportamiento".

Y el sukia llamó a la nuera, que estaba en la casa, para que volviera a vestir a la mujer. Y, la mujer empezó a, a, a hablar locura. Y muy ciertamente en nuestra cultura existe lo que es la balsería, y empezaron. Entonce, el señor se volvió loco, también empezó a decir:

—¡Ah no! Cuando yo fui en tal balsería, yo pelié[31] así, yo tiré balsa así.

Y empezó a hablar como los momentos vividos anteriormente en la balsería. Y algo que no estaba normal para el sukia. El sukia estaba molesto, pero estaba callado.

Luego de eso, lo vistieron como dos veces a la mujer. Luego el sukia lo despidió y el sukia le dijo:

—Bueno, tómese el cacao al cuarto día; tómese loh cuatroh días del cacao que le voy a dar, este, pongan el *tunklan* —tunklan es

[31] *pelié:* 'peleé'.

como una trampita que se le pone a los espíritus malos, en, a, a, en el camino de donde se pasa, pasa la persona. En ambas partes se le pone, este, a los lados del camino, en las trampas que le dicen tunklan.

Así es que se fueron lo señore y, con, eeh, entonce, borrachos. Y dice el sukia:

—Ello quieren probar que de verdá yo soy sukia, pero ello van a saber que sí. Pero ante de eso, por el camino ellos se van a cagar. Ello se van a hacer de todo, se van a emborrachar, se van a, van a dormir por el camino desnudo, y cuando ello ven, se van a levantar, que van a recordar todo. Lo voy a dejar que lleguen la casa y ya, listo, voy a hacer mi trabajo y se van a morir.

Y mi papá, y le dice el sukia a mi papá:

—Eso, lo que te pasó por el camino este, primito, de que te asustaron, todo lo demá, es, su, sus abuelo, que ya está a punto de irse ya. Ello tan camino de irse, así es que ello no van a durar mucho. Y eso, lo que también quieren que usté también muera con ello, y por eso es que te estaba asustando. Si usté se hubiese asustao, seguro que usté también moría; pero como usté no se asustó, este, yo, yo voy a darle un secreto para que eso no te vuelva a suceder por el camino. Vaya, llévale el, este cacao a sus abuelo. Se, se van a tomar, al cuarto día, cuatro días, al quinto día sus abuelo van a morir. Y, por favor, no, no toque a su abuelo, no haga nada ni se te acerque al cadáver; porque es, sería malo para ti.

Y bueno, mi papá se despidió del sukia y le dio la recomendacione que tenía que hacer, hacer los tunklan, en todo, alrededor del camino, y todo de la casa y el cacao.

Bueno, mi papá así lo hizo. Cuando mi papá llegó a la casa y le dice el abuelo:

—Este, ¿Chiró qué te dijo, este, el sukia?

Y mi papá le contó lo que el sukia le dijo y too. Y cuando mi […]. Dice que mi papá, cuando iba por el camino, no le pasó máh nada, nunca escuchó bulla. Fue en paz y tranquilidad a la casa. Le contó lo sucedido al, al abuelo y todo. Y se tomó el cacao, y

mi papá hizo los tunklan y todo. Y se tomó [se tomaron los abuelos] el cacao por cuatro día. Al quinto día murió, el, los abuelo de mi papá.

Dice que el abuelo de mi papá se le viró la cabeza para atráh, así como que la cara quedó es para atráh. Y a la abuela de mi papá, este, se le salía sangre por todo el cuerpo. Como que se desfaratá,[32] porque su espíritu era de un sapo y al comer el otolagarto[33] en la trampa con botella, eso fue que lo mató. Y así fue lo que, así finalizó ese caso.

Ismael Santos, 27 años,
La Primavera, región de Kädri,
12 de mayo de 2020.

## 6. [Linda Bella y Luis Candados]

Había una niña que se llamaba Linda Bella. Vivía con su papá y su hermano. Y el papá trabajaba todo los día, todo los día. Y un día… fue pasando en cerca de un árbol. Había un gavilán en un árbol; le dijo:

—Niña linda, vámonos conmigo.

Y ella siguió caminando, no dijo nada. Cuando llegó a la casa, le dijo a… a su hermano y a su mamá que ahí había un gavilán, allá. "Siempre que yo paso, me habla, pero no le hago caso". Y la familia ni lo hizo caso. Un día se fue dejale almuerzo y se perdió. Y entonce lo hermano quedaron preocupao. Entonce los hermano quedaron preocupao. "Esto era lo que ella decía, ahora se perdió". El hermano máh mayor dijo:

—Yo voy a bucalo. Hágame batimento y voy a sembrá un flor, si ehte flor aparece vivo cuatro día, yo llego. Y me voy.

---

[32] *desfaratá:* 'desbaratá'.

[33] *otolagarto:* ´variedad de otoe de hojas alargadas, que crece en zonas pantanosas'.

Y le hicieron lonche, batimento, pue. Se fue. Entonce a [lo] largo [del] camino encontró, encontró una abuelita, en to camino y le dijo:

—Nieto, ¿carga bastimentos?, tengo mucha hambre.

Y él dijo:

—No, no cargo nada.

Bueno, siguió caminando. Segunda vez, la abuelita mismo le presentó otra vez y le preguntó:

—Nietos, carga batimento, que tengo mucha hambre.

Y él lo negó otra ve. Tercera ve, él negó otra ve. Bueno, cuarta vez, fue caminando, y estaba un toro [en] to el camino, lo mató a él; no regresó. Bueno, a lo cuatro día no regresó. Se fue el segundo hermano. Siguió la mihma cosa, se llevó batimento, y la abuelita le presenta y le negó, tre vece, cuatro vece le negó, y el tigre se lo comió también. Bueno, fue ese tercera veh, hermano también; tenía cinco hermano. Bueno, los cuatro fueron y no pudieron rescatalo. El último hermano máh menor se fue, sembró el flor y dijo:

—Hágame batimento y me voy.

Bueno, siguió, siguió, le presentó esa abuelita también, dice:

—Nieto, carga batimento, yo tengo hambre.

Y el nieto saca el lonche y se lo pone en el suelo. Bueno, y la abuelita se fue comiendo, comiendo. Comió la mitad, quedó la mitad; se lo dio. Bueno, él lo revolvió y el lonche estaba entero.

Bueno, segunda ve; la mihma abuelita le presenta otra ve.

—Nieto, ¿carga bastimento?

—Sí, dice.

Le dio y la abuelita fue comiendo. La mitá se lo regresó y estaba… Tercera ve, la mihma cosa. Y la abuelita le dijo:

—¿Qué anda haciendo?

Dice:

—Tengo una hermana que se llama Linda Bella, se me perdió. Decía eto, eto, así, y bueno, no, no hacía caso, nosotro no hacía caso, pueh, ahí. Se perdió mi hermana y entonce yo lo ando buscando.

—Ese ta entre medio del mar. Te voa consejar. Está entre medio del mar, y ahí usté te voa dar eh… vello de, de… pluma de paloma, para que vueles; para que cuando tú des vuelta, tú vuela,

llega en el mar. Entre medio deso que hay un cerro, allí hay el… que se llama Luis Candado, que se bía llevao ese niña. Allá está.

Bueno, siguió caminando eh… Esa otra abuelita [se] le presentó otra vez; le explicó lo mimo y le dio un vello de hormiga. Bueno, siguió camino. Tercera ve le dio un, un vello de tigre, pa que peleara con ese… Luis Candado se volvía puerco jabalí. Iba a tar en sandía,[34] y él iba a volar e iba llegar, y entre medio deso iba tar la hermana ahí.

Cuando Luis Candado llega, y él se ehconde en, en el pecho de la hermana. Bueno, llegó, voló, se jue. Ese no lo mataron. Llegó allá en el mar, voló como un paloma, llegó en el mar. Y allá, bueno, cuando Luis Candado venía llegando, entonce se volvió hormiguita, se fue el pecho dentro de ropa de la hermana. Y decía Luis Candado:

—Yo huelo carne, ¿qué [es] eso?, huelo carne.

—No, dice, aquí nosotro vivimo solo, dice, no hay nada,

Bueno, el Luis Candado se fue a trabajar. Entonce él [el hermano] dice a la hermana, dice:

—¿Qué hora viene llegando Luis Candado?

—No, Luis Candado se va llegar por la tarde. Luis Candado él vuelve, cuida sandía y [se] vuelve puerco jabalí.

—Bueno, si es así, yo me voy. ¿Y qué debo hacer?, le preguntó abuelita.

Abuelita le dijo que tenía que tener dos huevo de paloma para tirar enfrente. Y ahí tenía siete… Luis Candado tenía siete espíritu y salía cuando lo mataba y salía otro cosa, ahí mismo tenía que matar; sale como siete espíritu, lo tenía que matar todo. Entonce él vol, vol, vol, volvía en… como paloma, se traía la niña. Así mismo se fue, se fueron en… a ver dónde taba trabajando Luis Candado. Se fue, él se volvió en, tigre, se fue peliar con Luis Candado. Él peliba, hasta que Luis Candado se estaba fallando. Vino dice:

—¡Deme agua! —dice.

Nadie le daba agua. Y él decía… él taba cansado, na más decía:

---

[34] *tar sandía:* 'estar en la plantación de sandía'.

—¡Deme agua!

La, la, la hermana iba corriendo, le daba eh, agua; lo ponía en boca del tigre —tigre era él—. Bueno, con eso se recuperaba. Bueno, puerco jabalí se taba perdiendo. Cuando puerco jabalí se vino y él volvió, paloma llegó la casa, volvió. Cuando Luis Candado venía; ahí mismo lo tiró, lo mató, y siete espíritu, así como la abuelito le explicó. Y lo mató y se llevó la niña Linda Bella. Hata ahí termina.

Mercedes Zurdo, 60 años,
La Primavera, región Kädri,
14 de mayo de 2020.

## 7. [Las proezas de Tijereta y de la ardilla]

Dice que hicieron una reunión entre la sukia, entre lo sukia; hicieron una reunión entre cuatro sukia. Hicieron una reunión e hicieron reunión de cinco día. Comenzaron a comisionar una persona [para conseguir el agua].

—Bueno, fulano de tal va.

Entonce, decía el que señalaban:

—No, yo no, yo no puedo ir, porque yo, no…

Y, esto, había que ir bucar el agua allá donde Papa Dio, tenía que ir bucar el agua.

—¡No, no, yo no llego, entonce mejor mande otro!

—Bueno, vamo mandar fulano de tal.

—¡No, no no, no puedo!

El tigre, el platanero,[35] to eso bicho que arrastran la tierra, ¡no, qué va! Entonce ehtaba, dice que el primer momento que encontraron a, a… un pajarito que tiene el cuello blanco, así, ehto, golondrina, la golondrina negro que tiene el cuello blanco, dicen que ese se ofreció. Bueno, se jue:

---

[35] *platanero:* 'gato platanero'.

—¡Yo voy, voy buscar el agua!

Había otra comisión que tenía que ir y buscar semilla, y [en] el mihmo momento tenía que i y buscar agua también. Bueno, entonce comisionaron, primero fueron buscá agua, allá onde se fue la golondrina. Dicen que golondrina fue, llegó allá, pidió agua al Santo Crihto, no sé qué. Y, bueno, dice:

—Ta bien, vaya, vaya, pero cuando va a sonar una bulla detrá de usté, no vuelva a ve patrá. Usté va eh llegar allá con el destino de llevar esa, el mensaje allá. Y en eso entonce parece que vino la golondrina, vino volando, y en ese momento, detrá de él venía una bulla como a (sic) huracán, así grande, y él con gana de ve pa tra y con gana de ve patrá, y ya por acá delante, él volvió ve patrá ¿qué era? ¡Pa!, hahta ahí llegó la bulla. Él llegó a la casa.

—¿Qué pasó?

—No, dice, que yo venía por el camino y oí una bulla grande detrá de mí, yo voltié a ve y no la vi ahí.

Él le dijo al jefe de la casa.

—Bueno, este eh el agua que venía y que usté lo vio. Te dijeron que no viera patrás, tú viste patrás. Y por eso eh que se lo llevaron pa' tras. Otro comisión, bueno, otro comisión. Vamos a mandar a, al tío Gallote.[36]

Bueno, tío Gallote, amigo, se jue a buhcar allá agua. Tío Gallote llegó allá y, y había una mortandá,[37] allá, pues, en ese pueblo. Entonce llegó tío Gallote, amigo, a comer esa mortandá. Él no le importó si había agua o no había agua; pero él llegó allá en buena carne, comió, tranquilo. Y acá la gente, esperando; lo demá esperando el agua. ¡Nada de agua! Hahta que llegó tío Gallote.

—Tío Gallote, qué pasó, ¿por qué demoraste mucho?

—Nombe, eh que ¡ufa!, hay abundancia de comida, yo fui muy bien.

—¡Aaajó! ¿Y entonce?

Bueno, otra vez tonce decidieron de nuevo.

---

[36] *Tío Gallote:* 'Tío Zopilote'.

[37] *mortandá*: 'mortandad, cantidad de cuerpos en estado de descomposición'.

—Yo fui, yo fui buhcar el agua; pero como yo vi patrás, por eso eh que el agua no llegó. Me atrevo ir de nuevo, dijo el, la golondrina.

En eso entonce vino la tijereta.[38] (Por eso eh que usté, yo entiendo que por eso eh que cuando va a llover, usté ve la tijereta volando bajiito, aquí en la montaña, en la ciudad no sé; la tijereta vuela bajiiiito por allí cuando va a caer agua). Entonce, bueno, mandaron a la tijereta como jefe de, de la golondrina. Tonce la tijereta se fue con la golondrina de nuevo. Llegó la golondrina allá y le dijeron la misma operación:

—Ustedes se van, pero se van palante, no vean, no vean pa' tras; si la bulla va, no le haga caso.

Entonce así mihmo vino la tijereta y le dijo a, a golondrina:

—Usté no va a mirá patrás ahora, usté va a dehtino que yo voy. Yo voy a ir ver palante, venga bulla, venga trueno; pero nosotro no vamo a ve patrás. ¡Cuidaado, cuidaaado!, le dijo a, a tijereta a golondrina. Bueno, bueno, nos vamos.

Salió. A medio camino ya venía la bulla. ¡Esa bullaranga detrá de ello, allá! Y venía, venía, ehte, tijereta volando ahí parejo con, con golondrina, y decía golondrina:

—Oye, ¡yo quiero ve patrás!

Decía, decía tijereta:

—¡No veah patrás!

Y decía:

—¡No, yo quiero ve patrás!

—¡No veah patrás!

Bueno, y eso. Ya por acá adelante, ya la bulla venía cerquita, y la golondrina vio pa tras y era el manantial de agua que venía. Y como él, ello vieron que eso era un peligro, se tiraron para abajo, y por eso eh que la golondrina vive en el chorro. Cuando él vio que la cosa era serio, se tiró y cayó en el chorro. Allá abajo se quedó [la golondrina] ehcondio debajo del chorro. Y, y la tijereta se jue. Llegó, cuando llegó, se le vino el agua detrá. Llegó el

[38] *tijereta:* "Ave palmípeda de hasta 40 cm de longitud, de cola larga en forma de horquilla, cabeza negra, dorso gris, alas pardas y vientre blanco" (*DA*).

agua y bueno todo el mundo, aplaudiendo y alegre con tijereta, Tijereta eh, fue el que fue a buscar el agua.

Entonce dehpué quedó otra cosa que había que buhcá. Había que buhcá semilla. Y no había semilla. Mandaron gato platanero, mandaron al Tío Tigre, mandaron a Tiu Conejo, ninguno de loh tre pudo. Último vino, en comisión que vino, que trajo la semilla. Y mandaron a, a la ardilla. Entonce [a] la ardilla le dieron una jaba,[39] la ardilla pidió una jabita y se lo llevó. Y la ardilla jue y llegó allá. No pidió la semilla, sino él jue allá y se metió adonde ehtán lo basurero, donde ehtán botao, entonce él fue y fue que recogiendo que quineo, que maí, que arroh, que frijole, que todo. Comenzó […] Cuando cuerda, dice que se dieron de cuenta [sic] la familia que ehtaba en la casa del hijo, que ahí hay alguien robando. Y cuando comenzaron a corretear a la ardilla, amigo, la ardilla puso su jaba ahí, amigo, ¿ve?, sale huyendo, ¡pla, pla! El cuello del perro, detrá y él allá, se jue.

¡Y esa [la ardilla] eh la que jue a buscá la semilla! Y por eso, que nosotros dicen que acá entre nosotros no tenemo semilla especial, nosotros; sino la semilla especial lo ehcondió ese bicho que yo digo, eh un bichito casi como, como *Ibi*, como moracho;[40] pero se llama Ibi. Eh Ibi, no sé cómo le dicen por allá. Eh un bichito que tiene cabeza así grandecito, parecío a moracho, pero no eh moracho. Elloh ehconde maí. Cuando tú hace un potreral, ello agarran maí y lo van recogiendo en un solo lugar, aquí, allá. Ese eh el cuento.

Lucho Castillo, 70 años,
Hato Rincón, región de Nedri,
29 de febrero de 2020.

---

[39] *jaba:* "Especie de cesta, hecha de tejido de juco o yagua" (*DRAE*). El agricultor se la coloca a sus espaldas, para colocar allí los productos que va cosechando, generalmente arroz o maíz.

[40] *moracho:* 'basilisco'. "Lagarto de hasta 60 cm de longitud, con una gran excrecencia cutánea en forma de mitra en la región occipital, patas largas y afiladas garras, las posteriores están provistas de unos lóbulos dérmicos que funcionan como aletas y aumentan la superficie de apoyo sobre el agua" (*DA*).

## 8. [Una competencia entre los animalitos que vuelan]

Dicen que qué animal cantaba más bonito o qué animal podía servir que, que podía ganar premio.

Reunieron todos los ave, todo loh ave de diferente colore lo reunieron. El primerito que, que dijo que yo sé, que yo sé cantar mejor que to los animale, ¿qué animal jue? El animal zopilote, que dijo que él sabía cantar bastante bien, él cantaba mejor que todo. Entonce, de ahí entonce vino, vino el animal que, que eh el cahcá;[41] dehpué entonce vino el, el bimbín;[42] dehpué vino, ehte, hay uno pajarito que son de colore, que eh azul, uno medio grih, que eso pajarito tienen uno dientecito así, larguito. Por aquí hay pajarito de ese. Elloh hicieron competencia a ver quién, cuál que podía cantar mejor y quién podía ser rey, rey de la, de la, del de lo ave.

Bueno, entonce dice que se reunieron. Entonce taban lo zopilote ahí. El zopilote dijo:

—Yo sé cantar bahtante ¡uf, yo me gano todo ustede!

Él dijo:

—Ah, bueno, pueh, vamoh canta, a ver quién se gana el premio.

Bueno, entonce Tiu, Tiu Zopilote se puso a canta dizque; pero ese canto eh en ngäbere así. Dijo, dice que él se paró allá en la, en el palo y abrió lah ala. Comenzó a bailar. Tuuu, tuuu, utuliá, eee, fen, fennn, comenzó a cantá, ja, ja, ja. Eso es algo como ir acá; pero él cantó, pueh. Entonce, dice que él dehpué, entonce…

—No, ese no es el canto que necesitamos.

Dehpué vino el, el cahcá. El cahcá tonce comenzó a cantar como lo canta a vece cuando va entrando el invierno; el cacá comienza a cantar, verdá, bonito. Y bueno, dice que como que lo iban a premiar a él; pero tenía que ehperar último. Entonce hay uno pajari-

---

[41] *cahcá*: 'cascás', panameñismo por yigüirro, que es "Ave de plumaje pardo, pico amarillento e iris café rojizo" (*DA*).

[42] *bimbín*: panameñismo. "Pájaro cantor, caracterizado por el color brillante de su plumaje, de diferente tonalidades, donde predominan el azul y el amarillo; las flores amarillas en su cuello dan la impresión de ser un collar" (*DA*).

to por acá en la montaña, hay uno pajarito por acá, que dicen *niri, niri ñeta* en ngäbere. Bueno, hay uno pajarito por acá con la pata roja, ro, amarillo y el color eh gris, por acá canta bonito. Bueno, ese pajarito también lo metieron en el grupo. Bueno, había vario animal, ¿no?, pero entonce salieron cuatro: zopilote, cacá, el bimbín y el niri.

Ese pajarito loh tres cantaron casi que ahí. Tonce comenzó el primero, el cacá, cantare y cantare y, y comenzaron a ver si él podía quedar, Entonce depué llegó el otro, niri. Niri comenzó a cantar. Niri hace así: blin, bli. Hace así, bonito canta. Entonce, él se quedó como segundo lugar. Entonce, dice que vino el otro, el bimbín. El bimbín decía:

—Yo no sé cantar mucho, pero si, si ustede tan competiendo; pero yo no sé cantar mucho, pero yo voy a cantar, pue.

Y depué comenzó a tocar por acá, ¿no? Así como él canta, comenzó a tocá por acá: "bin, bin, bin". No sé qué, por ahí se fue, y una bulla muy lindo. Ah, entonce él eh el que va ganá. Pusieron al pajarito ese en primer lugar, segundo lugar quedó el cacá, el cacá quedó en segundo lugar; niri quedó en tercer lugar y el tío Zopilote quedó último lugar; pero hicieron una competencia entre loh animalito que vuelan.

Ese cuento me lo dijo mi abuelita, que se llamaba, en ngäbere, aquí siempre la gente ante todo decían en ngäbere loh nombre. Ese se llamaba, la abuelita llamaba Medilli, Medilli, sí, la abuelita que me enseñó eso.

Lucho Castillo, 70 años,
Hato Rincón, región de Nedri,
29 de febrero de 2020.

## 9. Tío sapito y tío cangrejo]

Bueno, dice que tío Sapito, estaba, en el camino. No, el tío Cangrejo estaba en el camino, y vino tío Sapo y le preguntó pa dónde iba el tío cangrejo.

El tío Cangrejo le dijo:

—Yo voy para una ciudad que se llama ojón, bocón, carrato,[43] cucurruñoco,[44] bocón, culiseco.[45]

Le dijo el, al sapo, el tío, el tío Cangrejo se lo dijo al sapo, y el sapo le preguntó de nuevo:

—¿Pa dónde jue que tú me dijiste que tú iba?

—Yo voy pa onde ojón, bocón, carrato, cucurruñoco, bocón, culiseco.

El cangrejo se quedó ahí y, y tío Sapo pasó. Tío Sapo llegó por allí máh adelante, y tío Sapo se quedó pensando: "¿Por qué ese tipo, tiu Cangrejo, me dijo eso?" Entonce él comenzó, el comenzó… agarró un espejo y miró su físico, y él abrió los ojo y tenía los ojoone, y él abrió la boca y qué bocón, y, y, y él miró por acá atrás así y él tenía la nalga seca, tenía la [piel], ruguñoso[46] ese que tiene por el cuerpo. Dice que, y el sapo se moletó.

—Yo creo que este tipo me habló mal, yo voy averiguarle de nuevo.

Se fue pa tra. Llegó allá de nuevo. Le dijo a Tío Cangrejo:

—Oye, Tiu Cangrejo, ¿pa dónde tú me dijiste que tú iba?

—Yo te dije que yo iba para el ojón, bocón, carrato, cuncurruñeto, bocón, culiseco, ¿por qué?

—¡Ah, que tú me ehtaba hablando a mí, ¿verdá?, que yo soy bocón, ojón, bocón, culiseco!

Y, ¡pas!, lo pegó al cangrejo, lo pegó; el sapo pegó al cangrejo, y el cangrejo comenzó bucar y bucar para agarrarlo y no podía. Y, bueno, comenzó bucar, y otra veh el sapo vino y lo pegó de nuevo. Entonce vino el cangrejo y ¡pa!, lo pescó por aquí. Y dice que dice Tío Sapo, dice:

—No, no, yo no peleo con hierro, yo peleo con mano y mano.

Y comenzaron a pelear, y ya el sapito estaba así; era que ya lo tenían agarrao aquí, amigo, y ahí le agarró la cola ahí, se la cortó.

---

[43] *carrato*: del panameñismo *carato*, "de color cenizo" (*DA*).

[44] *cucurruñoco*: del panameñismo *coscorroñoso,* 'rugoso'.

[45] *culiseco*: 'sin nalgas'.

[46] *ruguñoso*: 'rugoso'.

—No buhque una persona que ehté tranquilo, porque yo no peleo con hierro; ehte eh mi brazo para defenderme, le dijo el Tío Cangrejo al Tío Sapo.

Y bueno, total, por eso, entonces, el sapo no tiene rabo. Y el sapo se conoce que él eh ojón, bocón, culiseco. Ese es el cuento.

Lucho Castillo, 70 años
Hato Rincón, región de Nedri
29 de febrero de 2020.

## 10. [Tío Kinko y Tío Tigre]

Bueno, en este caso le voy contar del Tío Kinko. En nuestra cultura se le dice al, eeh, en nuestrah comunidades indígenas a todah lah personas, aquellas que son mentirosah, que le gustan decir mentiras, pueh. Se dice que elloh no engordan, además, y le, le dicen Kinko, porque el Kinko es muy mentiroso. Entonceh todah lah personah mentirosah en nuestro pueblo le dicen Kinko, Ah, fulano de tal es Kinko o *murasi* también se le dicen. Entonceh, son personah mentirosas.

Y en este caso, le voy a contar acerca del Tío Kinko. Eso me lo contó mi bisabuela. Así es que, se dice que un día el Tío Kinko, este, estaba con sed y, y, y no, no sabía, no, se había secado el agua en todo el territorio, no había agua por ningún lado, y el Tío Kinko tenía que, este, tomar agua. Se estaba muriendo de sed. Y el único que tenía, este, este, agua era el Tío Tigre. Así es que mi, así es que el Tío Kinko tuvo que acercarse al Tío Tigre y el Tío Tigre le, por tantah maldadeh que había hecho este, Tío, Tío Kinko este, el Tío Tigre se lo quería comer. Así es que tuvo, tuvo que acercarse y el Tío Tigre se lo iba a comer. Y él empezó agarrarse de una piedra y le, le dice el Tío Tigre:

—Usté, ¿por qué se agarra de esa piedra?

—No Tío Tigre, lo que pasa, dame agua, porque ya, ya el mundo se va a acabar. Se va a acabar el mundo y si usté no me va a

dar agua, el mundo se va a acabar y nos vamos a morir de todah manerah todoh.

Entonceh, le dice el Tío Tigre:

—¿Entonce, qué quiere que yo haga?

—No, lo que pasa es que, que me dé agua y que sostenga esta, esta, esta roca, porque este, esta es la manera que, este, estoy como sosteniendo al mundo para que no se pierda.

Y el Tío Tigre le dio agua y él dejó, a, el Tío Kinko dejó al final al Tío Tigre este, agarrando la piedra. Él tomó agua y se escapó.

Y el Tío Tigre se quedó allí, dice que buen rato, esperando y nada. Y el Tío Tigre este, de, decía: "lo suelto o no lo suelto, lo suelto o no lo suelto. Si lo suelto se va a perder el mundo, así es que no lo puedo soltar".

Y él se quedaba allí. De tanto, él soltó la piedra y vio que no se acabó el mundo y no pasó nada. Así es que el Tío Tigre dice, este Tío Kinko es mentiroso, ahora sí me lo voy a comer.

Lucho Castillo, 70 años
Hato Rincón, región de Nedri
29 de febrero de 2020.

## 11. [Tío Kinko y Tío Lagarto]

El Tío Kinko llega a la orilla de un río y vio al Tío Lagarto. Tío Lagarto estaba a la orilla del río asoleándose como de costumbre, y el Tío Kinko quería pasar del otro lado. Y le dice el Tío Kinko al Tío, al Tío Lagarto [que] se quería comer al Tío Kinko. Y el Tío Kinko estaba, se pasó de una piedra, y él con gana de pasar al otro lado y él no sabía, y él como el tío, el Tío Kinko es muy inteligente, además de ser mentiroso y astuto. Él dice: "cómo hago para pasar del otro lado. Mi única opción es el tío Lagarto". Y le dice al Tío Lagarto:

—Tío Lagarto, ¿usté me puede hacer el favor de pasarme al otro lado del río? Lo que pasa es que necesito ir a buscar algo allá y, y me están esperando. Así es que tengo que ir del otro lado. Y si usté me puede esperar, eeh puede pasar del otro lado.

Y le dice el Tío Lagarto, dice:

—¡No, lo que yo quiero es comerte!

Entonce le dice al tío Lagarto:

—No, dice, yo te puedo hacer un favor, yo, yo voy y allá yo tengo un toro bien grande, dice, preparado, dice, directo, nada máh que cuando usté me pasa del otro lado, usté abre esa boca tan grande y cierra los ojo y abre la boca tan, pero tan grande dice, porque es un toro tan grande que lo voy a tirá, lo voy a mandar, dice, directo a su boca y va a ir directo a su estómago, así es que usté abra la…

Dice:

—¿De verdá, Tío Kinko?

Dice:

—Claro que sí, nada máh que usté tiene que pasarme al otro lado para poderte comerse, este…este… el toro.

Y el Tío Lagarto así lo hizo. Dice que el Tío Lagarto se hizo en la orilla, él se subió encima del tío Lagarto. Cuando se subió encima del Tío Lagarto, él iba como conduciendo y el Tío Lagarto iba. Cada vez que el Tío Lagarto se sumergía en el río, en el agua y él botaba una frase tan vulgar; porque, porque él estaba, él era muy burleco, además y chistoso, y el Tío Lagarto se sumergía y él le decía:

—¡Oh, Tío Lagarto, ¡a usté sí le yede el culo!

Y entonce, el Tío Lagarto escuchaba, pero como estaba en el fondo del agua, no sabía lo que decía el Tío Kinko. Así es que levantaba la cabeza y le dice:

—¿Tío Kinko, ¿qué fue lo que usté me dijo?

Dice:

—Nada, que, que estoy muy feliz y agradecido de que usté me está dando un paseo en el, en el río.

Y el tío lagarto dice:

—¡Ah gracia, Tío Kinko!

Y volvía a, a, a sumergirse. Cada vez que se sumergía, le decía al tío Lagarto:

—¡Ay, Tío Lagarto, ¡a usté sí le yede el culo!

Cuando el Tío Lagarto levantaba la cabeza y le decía:

—¿Qué es lo que usté me está diciendo, Tío Kinko?

Dice:

—No, es que usté me está dando un, un paseo muy, muy rico sobre el río. A, a mí me encanta, dice, y por eso te estoy dando lah gracia.

Y bueno, y así hasta que llegó en la orilla, que el Tío Lagarto lo llevó a la orilla, dice. Cuando, él se, se salió de… al, al, pasó al otro lado, ya estaba el tío, le dijo al Tío Lagarto:

—¡A usté sí le yede el culo!

Y como el Tío Lagarto ya no lo podía alcanzar y él se fue huyendo y allá arriba. Le dice el Tío Lagarto:

—Me voy a comer a este Tío Kinko, dice. ¡Cómo [a] usté se le ocurre decirme una vulgaridá así!

Le dice:

—Tío Lagarto prepárese, dice, abra la boca lo más grande que usté pueda, para que el toro vaya directo a su estómago, dice, que si usté no lo hace y cierra lo ojo.

Entonces, él se fue y el tío Lagarto se quedó, dice, en el río y abrió la boca tan grande, grande. Y se dice que el Tío Lagarto tenía la dentadura así bien bonito todo, y él abrió la boca tan grande, dice, y él allá arriba agarró una piedra grande, dice, que lo tiró y eso venía haciendo sonido que el Tío Lagarto de verdad creía que venía el toro directo a su estómago, y era una piedra tan grande que le cayó en, en la boca al Tío Lagarto, dice. Entonce, por eso, en, en… se aturdió el pobre tío Lagarto. Entonce, se dice que por eso es que el Tío Lagarto tiene la dentadura así, todo que parece motosierra, los dientes de una sierra.

Luego, entonce, el Tío Lagarto le dice, cuando el tío Lagarto recuperó la conciencia, el Tío Lagarto dice:

—Ahora sí voy a comerme al Tío, Tío Kinko, porque mira lo que me hizo y él me lo va a pagar.

Y, entonce, él siguió y el Tío Kinko se fue huyendo. El Tío Lagarto andaba en busca del, del Tío Kinko. Hasta averiguó por dónde pasaba el Tío Kinko. Y el Tío Lagarto se hizo en el camino. Pero el Tío Kinko ya sabía lo que, lo que le iba a suceder, así es que [lo que] él agarró fue un conejo, un conejito y lo utilizó como

si fuera un caballo. Entonce, entonce, cuando iba, iba pasando él, él…venía de regreso; él ya sabía dónde estaba el Tío Lagarto dispuesto a comérselo entero. Y cuando vino y él venía haciendo ruido, venía haciendo ruido con su conejito y el conejito tenía su, su rabo largo. Y, entonce, cuando el Tío Lagarto lo vio y le dice el Tío, venía haciendo bulla, dice:

—¡Cuidao, cuidao, dice, cuidao con, con, dice, con "mula romo".

Eso era como decir que el caballo era *mädä romo*, es como decir [que] el caballo era, era muy peligroso y que podía aturdir o matar a cualquiera que estuviera en el camino. Así que el Tío Lagarto cuando escuchó, pensó que de verdad que el Tío Kinko venía a toda velocidá con caballo y se apartó del camino. Y el Tío Kinko pasó en un conejito. Cuando el Tío Lagarto miró eso, lo corretió como para atraparlo con todo el conejo. Entonce, solamente le mordió la cola al, al Tío Conejo. Por eso que el Tío Conejo tiene, no tiene la colita completa, sino que tiene un pedacito, porque el otro pedazo se lo comió el Tío Lagarto.

Y, entonce, Tío, Tío Kinko se escapó.

Ismael Santos, 27 años
La Primavera, región de Kädri
12 de mayo de 2020.

## 12. [Tío Kinko y los cinco hijos de Tío Tigre]

Cuando encontró al Tío Tigre, al Tío Tigre este, bueno, el Tío Tigre le, le, le, le dijo que, que, bueno, se hicieran cargo de, de sus hijos, que, eeh, el Tío Tigre tenía como cinco hijos. Entonce el Tío Kinko se iba a hacer cargo. Le tenía que llevar tomar la leche a cada uno, cada vez que el Tío Tigre iba a montear y regresaba, tenía que darle de, de tomar leche a, a los pinchocitos.[47] Entonces, el Tío Kinko estaba cuidándoloh.

[47] *pichoncitos:* 'cachorros'.

Al, al primer día leh llevó los cinco hijos a, a to, to, tomar la leche. Todos, llenecitos. Se fue. Y el Tío Tigre se fue otra vez a trabajar. Al segundo día, también. Al tercer día, también.

Hubo un día que él dice tenía ganas de comerse los pichoncitos del tigre porque tenía hambre. Tonce, llegó un momento que él se comió uno. Él dice: "Me voy a comerme uno, porque […], y así voy a llevar uno a comer dos veces, a, a tomar leche dos veces".

Cuando iba, este, se comió al primero y se quedaron cuatro tigres pequeño. Cuando llegó el Tío Tigre, y llevó a los hijos de nuevo a tomar leche, loh llevó uno por uno, uno por uno, y a uno de esoh lo puso a mamar dos veces, a tomar su leche dos veces. Así que uno de eso, que taba lleno, muy lleno.

En otro momento vino y se comió a otro, al segundo. Entonce, a dos de elloh se lo llevó a comer, a dos de ello se lo llevó a, a, lo llevó a tomar leche dos veces, así que, que estaba cada vez más lleno.

Otro momento vino y se comió a, al tercero. Y así, hasta cuando se comió al cuarto y solamente quedó un tigre, pichoncito el tigre. Y no sabía qué hacer y llega entonce el Tío Tigre y tenía que él llevarle a, a los cinco pichoncito a tomar este… a tomar leche. Y bueno, cuando se acercó el Tío Tigre, y le dice [Tío Conejo]: "No, ya le llevo sus hijitoh". Y le llevó al último tigre que quedó, al, al hijito; le llevó el último [a] tomar leche. Lo puso a tomar leche cinco veceh, y ya, dice, cuando la segunda, dice que ya el pobre pichoncito del tigre ya no quería ni siquiera tomar leche; pero lo obligó a tomárselo cinco vece ya. Y le decía, este, el Tío Tigre, dice:

—¿Y por qué ya no quiere tomar leche?

Dice:

—No, lo que pasa es que elloh ya están llenos, ya yo le di otra cosa de comer, por eso es que ello están llenos.

Y, bueno, hasta cuando llegó un momento, solamente quedó un tigre y él se lo comió, luego se escapó de, del Tío Tigre y se fue huyendo. Y dice, no sabía ni qué hacer. Cuando llegó el Tío Tigre y vio que no estaban sus hijos, ya él se dio cuenta de que el

Tío Kinko se había comido suh pichoncitos. Empezó a buscar al tío, Tío Kinko. ¡A ver dónde lo encontraba!

Ismael Santos, 27 años
La Primavera, región de Kädri
12 de mayo de 2020.

## Bibliografía citada


*DA*: Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010. *Diccionario de americanismos*. Perú: Santillana Ediciones Generales, S L.

Contraloría General de la República de Panamá (s/f). *Diagnóstico de la población indígena de Panamá con base en los Censos de Población y Vivienda de 2010.* Panamá: Publicaciones de la Contraloría General de la República.

Constenla Umaña, Adolfo. 2011. "La diversidad lingüística de Costa Rica: Las lenguas indígenas". *Revista de Filología y Lingüística*, 37 (2): 93-106.

De León Kantule, N. (comp.), 2016. *Legislación de los pueblos indígenas Ngäbe y Buglé, para la implementación del derecho de la libre determinación de los pueblos indígenas.* Panamá: Imprenta Asamblea Nacional.

Isaza Calderón, Baltazar. 1986. Panameñismos. Panamá: Manfer.

*DRAE:* Real Academia Española, 2001. *Diccionario de la lengua española* 21ª ed. Madrid: Espasa Calpe.

Niño, Hugo, 1998. "El etnotexto como concepto". *Oralidad. Lenguas, identidad e historia de América.* Anuario 9: 22-29.

Sarsaneda del Cid, Jorge. 2012. "Cultura y nación: Reflexiones en torno a la cultura Ngäbe". *Tareas* (42): 107-119.

Vásquez, Juan Adolfo, 1978. "El campo de las literaturas indígenas latinoamericanas". *Revista Iberoamericana 44* (104-105): 313-349. Recuperado de http//os.cribd.com/document/30

# La leyenda. Aproximaciones a un género "casi inasible"

Mercedes Zavala Gómez del Campo
El Colegio de San Luis

Decía Françoise Delpech que la leyenda es un género "*presque inaisissable*",[1] y no con poca razón. Por eso, el propósito de las siguientes páginas es tratar de "asir" al género; exponer, lo más claramente posible, qué es y cómo vive la leyenda tradicional en México, aunque lo que aquí se enuncie pueda servir, también, para otras regiones y culturas.[2] Las siguientes páginas se derivan de mi experiencia en la recolección y estudio del género; no pretendo un estudio completo y mucho menos total o definitivo. De hecho, he modificado algunas apreciaciones sobre el mismo

[1] La traducción literal del término *insaisissable* sería huidizo o esquivo, pero he optado por 'inasible' por su afinidad y precisión en nuestra lengua; otro vocablo adecuado podría ser 'inaprehensible'. Las palabras exactas del autor para referirse a la leyenda son: "*une entité générique presque insaisissable*" y señala que el estudio concreto de las leyendas como producciones o manifestaciones de una cultura "*est une contribution majeur à l'histoire des mentailtés ou de ce que certains aiment appeler «l'imaginaire»* (1989: 301).

[2] Al tratarse de una forma narrativa sumamente flexible y con características regionales, a menudo se dificulta aplicar los criterios de definición y clasificación elaborados a partir de un corpus de leyendas de una cultura determinada a otra; incluso entre regiones de una misma cultura hallamos diversidad de rasgos. Por esta razón me refiero a leyendas contadas en español pues no he estudiado las narradas en lenguas indígenas. Esto limita, pero no invalida el hablar de "la leyenda tradicional en México" en el sentido del país como un conjunto de culturas mestizas con mayor o menor predominio de lo indígena o de lo hispánico según la comunidad de que se trate. Además, por las versiones bilingües (lengua indígena/español) que conozco puedo asegurar que gran parte de las ideas aquí expuestas sirven para dichos acervos.

género publicadas en trabajos anteriores[3] y, seguramente, haré otras más a lo que aquí incluya, especialmente acerca del modo de vida de la leyenda.

Entiendo la leyenda como un género de la literatura tradicional, es decir, que forma parte de un acervo colectivo, vive en variantes —por lo tanto, tiene versiones— y cuya transmisión es básicamente oral u oral-mediatizada.[4] Considero cada versión como un discurso articulado como texto literario que, además, cumple una función social y lúdica en las comunidades que las albergan. Con la finalidad de abarcar diversos aspectos relacionados con la leyenda, divido el trabajo en los siguientes apartados: Sobre el término 'leyenda'; Ni mito ni cuento; Una definición como punto de partida; Memorata, anécdota y referencia; ¿De qué tratan las leyendas en México?; ¿Acervos comunitarios? o dónde vive una leyenda; y La recolección de leyendas tradicionales en México.

## Sobre el término 'leyenda'

Seguramente la leyenda es una de las manifestaciones literarias más antiguas del ser humano y, quizá, su origen pueda ubicarse a la par de las primeras civilizaciones o comunidades. Con respecto al vocablo, Díaz Viana apunta que "'Leyenda' es un término que, aunque documentado ya en época alto medieval, no queda fijado en el sentido moderno hasta el siglo XIX. Sólo en esa época cobra la acepción de 'narración tradicional que no se ajusta a la verdad histórica' (2008: 24). A su vez, José Manuel Pedrosa

[3] Entre ellos: tesis doctoral (2006); diversos capítulos de libro; las versiones publicadas en el primer número de la *Revista de Literaturas Populares* (2001) y un texto con fines de divulgación publicado en la página electrónica de la Enciclopedia Mexicana de Literatura, sección Literatura Oral, apartado Géneros (2015).

[4] Este modo de transmisión incluye las numerosas versiones que se transmiten por la red. Hablaré más adelante de ellas pues se trata de versiones orales pasadas a la escritura con el fin de transmitirlas en ese soporte electrónico.

señala que la aceptación amplia del término 'leyenda' se debió, en parte, a que varios escritores románticos como Walter Scott, Víctor Hugo y, más tarde en España, Gustavo Adolfo Bécquer, el Duque de Rivas y José Zorrilla entre otros, publicaron —utilizando como título este vocablo— relatos y poemas de sucesos extraordinarios pero protagonizados, supuestamente, por personajes de la vida real u obras inspiradas en épocas y sucesos históricos reales, pero añadiendo elementos fabulosos y sobrenaturales. Y apunta que, durante el siglo XVIII, el término 'historia' —antes casi sinónimo de leyenda— fue asignándose cada vez más al hecho real y, por consecuencia, 'leyenda' acabó designando "la narración oral o escrita que combina lo histórico con lo fabuloso" (Pedrosa, 2005: 2-3).[5] Más o menos en ese mismo sentido se entiende el término 'leyenda' en nuestro país.

---

[5] Desde mi punto de vista, debe tratarse aparte el caso de la leyenda escrita, "de autor", que obedece a una tradición literaria más bien culta, aunque en el fondo, el escritor se base en la tradición oral. La leyenda escrita suele tratar los mismos temas que la leyenda tradicional, pero su desarrollo es mucho más extenso y complejo; abunda en descripciones y no emplea un lenguaje de estilo tradicional. Las "leyendas" de estos autores nos sirven a los estudiosos como referencia a los acervos y motivos vigentes en su época, pero no como textos para análisis de literatura tradicional; no obstante, cumplieron y cumplen una función de divulgación que permite, en muchos casos, la "reoralización" de algunas versiones o ser detonantes de la memoria en el momento que el lector de la versión impresa u oyente de una leída en voz alta recuerda su propia versión y es capaz de retransmitirla. En el caso de nuestro país, desde la época virreinal, varios frailes, educadores y curiosos recogieron y tradujeron al castellano leyendas y creencias de distintos grupos étnicos de la Nueva España. Ya en el México independiente y hasta bien entrado el siglo XX no pocos escritores publicaron —muy al estilo de los románticos españoles y de los costumbristas— relatos, cuentos y leyendas inspirados en narraciones de la tradición oral empleando el nombre genérico de 'leyenda' para titularlas, por ejemplo: Ignacio Manuel Altamirano, Vicente Riva Palacio, Juan de Dios Peza, Heriberto Frías, Artemio del Valle Arizpe, Agustín Lanuza, Luis González Obregón, Everardo Gamiz Oliva, Miguel Álvarez Acosta, Rafael Montejano y Aguiñaga, entre otros. Además de los múltiples cuadernillos que con fines turísticos se imprimen con "leyendas de la localidad o región" que suelen ser reelaboraciones —a veces sumamente sofisticadas— de versiones de autor.

## Ni mito ni cuento

Antes de enunciar una posible definición de leyenda, conviene señalar ciertos rasgos que la diferencian o relacionan con otras formas narrativas en prosa, especialmente con el mito y el cuento. La leyenda podría relacionarse con el mito porque ésta tiene valor de verdad y el mito tiene un valor fehaciente; la gran diferencia es que los sucesos narrados en el mito se ubican en un pasado remoto, anterior no sólo a la civilización letrada sino al hombre mismo, a diferencia de la leyenda cuya narración se ubica en un pasado cercano que el narrador y sus oyentes pueden reconocer. Alfredo López Austin habla de "un género literario mítico" como una narración que "comunica sucesos que se desarrollan en una dimensión espacio-temporal diferente —el anecúmene— enlazados por relaciones lógicas de causa-efecto y por relaciones de consecutividad, un antes y un después". Señala que dichos acontecimientos o historias

> se presentan como aventuras en las que participan seres divinos, de los cuales algunos tienen el carácter de protocriaturas que, en la línea liminar, se convierten en creadores-criaturas por medio de una transformación que implica su muerte y su consecuente resurrección. El tema tiene naturaleza sagrada y se considera que fue comunicado por los primeros padres del grupo en el momento de su aparición sobre el mundo, como parte del saber donado por los dioses. Su finalidad es social, particularmente cohesiva y dirigida a los constructores-usuarios de la cosmovisión del grupo (López Austin, 2014: s/p).

En esa misma obra reconoce como característica del mito la pluralidad de versiones que puede haber sobre uno mismo, ya que cada emisor lo contará de manera diferente y "el creyente lo acepta y reconoce como sagrado en la diversidad de sus variantes, en tanto el sentido profundo del relato no sea alterado".[6]

---

[6] Señala también que el relato mítico "no es didáctico ni tiene propósitos moralizantes ni revela secretos ocultos; pero se refiere, sin mencionarlos, a los procesos y a las leyes

Si López Austin plantea sus ideas sobre lo que considera la "tradición mesoamericana", Thomas Barfield parece llegar a postulados similares desde una perspectiva más universal cuando dice que "después de perdida la confianza en su confiabilidad fáctica, el mito sigue vivo gracias al orgullo cultural. Para justificar su perpetuación se descubren nuevos significados en los viejos relatos, significados que en cierto sentido están realmente allí, debido a los aspectos universales que son resultado de su forma de evolución a partir de tradiciones preletradas orales". Y señala que los mitos "eran aceptados como fácticamente ciertos y tenían una profunda influencia en la forma en que la cultura estructuraba e interpretaba el entorno experiencial"; es decir, los mitos —ya verbalizados en forma de relatos míticos— se han preservado como una herencia sagrada de identidad cultural (Barfield, 2000: 358-359).

A partir de la experiencia de recolección y estudio de leyendas, podemos afirmar que la degradación de un mito por la pérdida de su valor fehaciente, en cuanto a explicación del mundo, puede originar un relato mítico —tal como lo caracterizan los autores mencionados— o una leyenda. Esto no quiere decir que toda leyenda se derive de un mito, ni que la leyenda sea un mito adaptado al pensamiento más moderno de una u otra cultura. El proceso es mucho más complejo: no hay una transformación directa sino un largo camino desde la pérdida del valor fehaciente del mito, la evolución de las mentalidades y la conservación de ciertos elementos míticos que subyacen en algunas creencias, ritos y costumbres de una comunidad hasta la configuración de una leyenda determinada. Por lo tanto, en una leyenda no puede "rastrearse" un mito, sólo se pueden hallar elementos (temas, motivos, por ejemplo) que, posiblemente, formaban parte de un mito. De ahí que resulte imposible hablar de recolección de mitos pues

---

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" (López Austin, 2014).

como tales dejaron de existir hace miles de años y sólo se preservan relatos míticos derivados de aquéllos, conservados como relatos de identidad cultural pero sin que se crea, ya, en ellos; por ejemplo, las distintas versiones que narran la causa de la mancha en forma de conejo que tiene la luna; o bien, las narraciones que dan cuenta del porqué de una figura determinada de un relieve natural (una montaña o una roca, por ejemplo). En este caso y, dependiendo de cómo es contada, podemos considerarlas relatos míticos o leyendas etiológicas.

El cuento es otra forma narrativa en prosa con la que resulta útil establecer similitudes y diferencias. La primera y que atañe a la esencia misma de sendos géneros es que el cuento es concebido como una ficción; así se narra y así se escucha, hay un pacto establecido entre narrador y oyente. Para ello, el narrador introduce fórmulas iniciales como "Había una vez…", "Éste era un día…", "Hace mucho tiempo, en un país muy lejano…", entre otras, cuyo mensaje inmediato es que lo que contará será ficción. El receptor reconoce esas fórmulas y acepta el pacto, de la misma manera en que lo acepta cuando se trata de una leyenda y, en este caso, asume que lo que se cuenta se relaciona con su pasado, con su entorno y con su presente. La cualidad de ficción o irrealidad del cuento no elimina la posibilidad de que, además del fin lúdico de la narración, conlleve alguna enseñanza o sirva de refuerzo de ciertas normas y valores que a la comunidad interesa conservar. Estas dos funciones —lúdica y pedagógica— operan en ambos géneros pero su importancia es a la inversa; al tener valor de verdad, la leyenda cumple una función más determinante —o por lo menos explícita— en el sistema comunitario de valores y de creencias.

Hay otras formas con las que se ha relacionado —incluso confundido— a la leyenda: la anécdota, el caso, la superstición y el rumor,[7] pero independientemente de las similitudes o conexiones

[7] En sus estudios sobre la leyenda anglosajona, Linda Dégh entiende la anécdota por sí misma como leyenda; Celso Lara Figueroa (1984) la asocia a lo que él denomina 'caso' que vendría a ser, también, una anécdota o memorata; y otros como Pedrosa (2004: 24) y Díaz Viana (2008: 25) señalan las analogías entre nuestro género y el rumor. Sin em-

que puedan advertirse entre las formas, hay que recordar que nos estamos refiriendo a un género literario, de ahí que si en la narración de una anécdota o un rumor el emisor emplea un motivo tradicional u otros recursos poéticos tradicionales no quiere decir que se trate de una leyenda; en todo caso, el relato mostrará que el emisor posee y maneja los recursos propios de una estética colectiva, pero no estará contando una leyenda. Además, no olvidemos que los géneros literarios —en este caso, tradicionales— son formas con ciertas características que sirven para tratar un tema, pero éste puede tratarse o desarrollarse en distintos "moldes" o pasar de uno a otro tras un proceso de transformación. Similar a lo que dice Díaz Viana: "un mismo asunto podrá circular en verso o en prosa, oralmente o por escrito, y —por supuesto— en cualquiera de las formas o géneros [romance, cuento, mito, leyenda]. De lo que se desprende que tales géneros son con frecuencia 'estados' en los que vive y se transmite una narración, más que un aspecto sustancial de la misma" (2008: 21). Por ejemplo, el asunto de la aparición del ánima de la amada se trata, hasta la fecha, en leyendas y en romances; el ánima que se traslada de un sitio a otro en un vehículo aparece en leyendas y en corridos. En cuanto a las transformaciones genéricas, me refiero al proceso en el que una leyenda puede perder su valor de verdad y, si a la comunidad le interesa conservar el tema tratado, gradualmente pasará a ser narrado y aceptado como ficción; adquirirá los rasgos característicos del cuento, tal como ha sucedido con los temas de algunos romances que coexisten en su forma poética y en forma de cuento[8] o de leyendas etiológicas que, con

---

bargo, como explicaré más adelante, estas formas si bien son narraciones, no son textos literarios en el sentido de un discurso articulado sino relatos de experiencias individuales por lo que su existencia aislada —no incluida dentro de otro discurso— no permite calificarlos como género literario y, menos aún, de texto tradicional en la medida en que no forman parte de una memoria colectiva sino individual.

[8] También hay varios ejemplos de esta metamorfosis genérica en la lírica infantil: romances o fragmentos de estos que ahora se entonan como juegos de palmas o cuentos, por ejemplo.

el paso de los años, se han transformado en cuentos porque la comunidad las entiende, ya, como ficción.

## Una definición como punto de partida

No obstante la flexibilidad del género y su condición de "inasibilidad" hay que enunciar una posible definición que nos permita analizar sus características para intentar aclarar el panorama y entender cómo vive en México. La definición propuesta es entender la leyenda tradicional como una forma narrativa en prosa con valor de verdad, en la que el suceso narrado se ubica en un tiempo pasado más o menos reconocible por los oyentes y en un espacio que la comunidad reconoce. Se refiere, casi siempre, a la relación del hombre con lo sobrenatural y se caracteriza por presentar una estructura que podríamos calificar de sencilla y abierta. A continuación, desarrollo los cuatro componentes: el valor de verdad, la ubicación, lo sobrenatural y la estructura.

### *El valor de verdad*

El valor de verdad es un rasgo esencial de la leyenda y así lo reconocen la comunidad y el narrador-transmisor; hay entre transmisor y oyente un pacto de verdad. Aunque la leyenda sea un género tan flexible como hemos dicho, sobre el valor de verdad como elemento esencial de la leyenda coinciden estudiosos de distintos ámbitos geográficos y culturales. Arnold van Gennep entiende por leyenda: una narración "localizada, individualizada, objeto de fe" (1914: 28), y que se refiere tanto al mundo natural como al sobrenatural. Admite que existe la posibilidad, especialmente en las comunidades más avanzadas, de que algunas personas no crean en determinadas leyendas ocasionando un proceso de transformación genérica hacia el cuento; que se convierta en una antileyenda (explicación racional del suceso narrado) o bien, que coexista en dos formas. Por su parte, William Bascom dice que "Leyends are prose narratives which, like myths,

as regarded as true by the narrator and his audience, but they are set in a period considered less remote, when the world was much as it is today" (1965: 4). Para Bascom, otras formas narrativas en prosa con cierto valor de verdad como el recuerdo (*reminiscences*) y la anécdota puedan adquirir el estilo literario a partir de su enunciación reiterada por lo que, también, una anécdota podría ser una proto-leyenda.[9]

Para Linda Dégh, "la creencia (*belief*) es la piedra angular del género" y señala que no se trata de dilucidar si una leyenda es verdadera o falsa sino que si se transmite es porque posee ese valor (1999: 44 y 57). El problema con los planteamientos folcloristas de Dégh y sus seguidores —como Ramos y Lara Figueroa— es que erróneamente considera como equivalentes creencia y valor de verdad. Además, Dégh señala que la leyenda carece de forma estructurada porque lo relevante es que el narrador logre convencer al receptor de lo que cuenta en primera persona. En ese sentido, la estudiosa deja a un lado todos los recursos literarios empleados en la narración de una leyenda y la homologa con la anécdota personal. Esta propuesta extremadamente abierta propicia que, prácticamente, cualquier narración personal sobre una creencia, una superstición o una visión sea considerada leyenda y no es así.

En oposición a los planteamientos de Dégh y otros folcloristas, Elliot Oring propone que la leyenda apela a una *rethoric of truth* mediante una serie de elementos que estructuran la narración y le otorgan su cualidad literaria con valor de verdad, muy distinta

---

[9] Myth, legend, an folktale are not necessarily the only major categories of prose narratives, under which all other kinds of prose narratives must be classified as subtypes. Reminiscences or anecdotes, humorous or otherwise, and jokes or jests may constitute the fourth and fifth such categories. Reminiscences or anecdotes concern human characters who are known to the narrator or his audience, but apparently they may be retold frecquently enough to acquire the style of verbal art and some may be retold after the character are no longer known at first hand. They are accepted as truth, and can be considered as a sub-type of legend, or a proto-legend (5). Si bien William Bascom basa sus propuestas en el estudio de formas narrativas de comunidades indígenas de Estados Unidos, su clasificación y propuestas son bastante útiles, por generales.

al *belief* de los folcloristas. El autor emplea como base las categorías aristotélicas de *ethos*, *logos* y *pathos* haciendo una equivalencia al emisor, el texto y el receptor (2008: 132-158).[10]

Por su parte, François Delpech dice que la leyenda viene a ser "un récit censé faire l'objet d'une forme quelconque d'adhésion, voire de croyance, et pourtant doté de critères d'authenticité, qui le font admettre au moins dans l'aire du probable" (1989: 294). Y subraya que, de una manera u otra, lo acontecido en una leyenda se vincula con una realidad histórica y social de quienes la escuchan.

En el ámbito de los estudios hispánicos, José Manuel Pedrosa y Luis Díaz Viana reconocen la relevancia del valor de verdad en el género. El primero anota que:

> la leyenda oral y tradicional es una narración por lo general breve, no compleja, y formada por uno o por unos pocos "motivos" o peripecias narrativas. Su contenido tiene elementos sorprendentes, sobrenaturales o difícilmente explicables desde puntos de vista empíricos, pero se percibe como posible (e incluso a veces como

[10] Oring precisa que su propuesta y los elementos de esa retórica surgen del estudio de acervos de leyendas vigentes en Europa occidental y Estados Unidos por lo que su validez puede no ser tal en otros acervos: "Although the number of techniques or tropes in legendry's rethoric of truth is undoubtedly finite, it should be presumed that the catalogue below is complete. Nor do I make claims for it beyond Western European and American legend repertories in modern times" (Oring, 2008: 130), aseveración que coincide con nuestra idea de que no siempre los estudios sobre leyendas de otras culturas pueden aplicarse a los acervos de la nuestra, tal como señalé al principio de este trabajo. Los elementos (*tropes*) que incluye Oring como parte de esa *rethoric of truth* de la leyenda son: para Ethos, Authority of the source, Risk to the narrator, Distancing, Judgment; en cuanto a Logos, identifica entre otros: Intonation, Countenance and Demeanor, Laughter and Humor, Framing, Narrativ positioning, assertions and Affirmations, Witnesses and Experts, Corroborative Invitations and Challenges, Discounting, Alternative explanations, Narrative strategy, Narrative detail, Story logic, Behavioral consequence, Emotional reaction, Evaluation, Physical evidence, Instance of class, Aesthetic effects; y respecto de Pathos: Cognitive, emotional and moral expectations, elementos relacionados con el contexto social y cultural donde se conserva la versión de una leyenda determinada (130-131). Como bien puede apreciarse, algunos de estos elementos o tropos los podemos identificar en nuestros acervos.

> real, auténtico y hasta experimentado en persona) por el narrador y por el oyente (2004: 9-10).

Y, el segundo, quizá menos convencido de la fuerza del elemento en cuestión, dice que la leyenda "busca casi siempre cierta verosimilitud, a pesar de lo extraños o extravagantes que puedan parecer los personajes o hechos que en ella se nos ofrecen" (2008: 25).

Como se puede advertir, la mayoría de los estudiosos —sean filólogos, antropólogos o folcloristas— coinciden en que la leyenda posee un valor de verdad y difieren entre sí sobre la importancia y fuerza que tiene en el género. Por mi parte, considero que se trata de un elemento definitorio, esencial; si no tiene valor de verdad, no es leyenda.[11]

La forma del relato y varios de los recursos empleados para su narración manifiestan y enfatizan dicho valor, por ejemplo: la frecuente alusión a fuentes fidedignas. Cuando el narrador alude a los orígenes de la información que va a contar mediante frases como "dicen que", "cuentan que", "dicen los viejos que", "todos dicen que" o formas análogas, se refiere a voces confiables; a miembros de la comunidad que forman parte de la cadena de transmisión oral y que poseen cierta autoridad, bien porque sean viejos[12] o porque sean transmisores privilegiados que guardan

---

[11] Es cierto que conforme las comunidades conviven con mayores adelantos tecnológicos, tienden a restarle credibilidad a determinados motivos. Por ejemplo, en una comunidad, lo que antes se consideraba como algo sobrenatural puede tener ahora explicaciones completamente racionales; la gente puede aceptarlas y dejar de creer en la primera explicación. Es el caso al que ya nos referimos de varias leyendas etiológicas; sin embargo, la comunidad suele conservarlas en su acervo porque las considera parte de sus orígenes o de lo que creían sus antepasados, y eso es razón suficiente para no tomarlas como ficción o cuento tradicional. La distinción es clara entre los informantes o transmisores; el cuento es concebido como una ficción total, lejana en el tiempo y en el espacio, sin vínculos concretos con su entorno; su fin es el entretenimiento y no relata nada que tenga relación concreta con el contexto cotidiano de la comunidad, se trata pues, de dos narraciones esencialmente distintas.

[12] No se necesita hacer trabajo de campo en una comunidad remota para afirmar que, en México, se mantiene una relación y reconocimiento de autoridad hacia las personas

en su memoria el acervo tradicional de toda la comunidad y, por lo tanto, su información es fiable.[13] No son, de manera alguna, fuentes ambiguas. Este tipo de referencia se convierte en una especie de fórmula o estructura formulaica que introduce la narración contada en tercera persona gramatical que no es otra que la Voz de la tradición.[14]

### *Ubicación espacio-temporal*

Hemos dicho que en la leyenda tradicional hay una ubicación más o menos precisa del tiempo y el lugar en que ocurrieron los hechos. El narrador alude a tiempos que pueden ser identificados por los oyentes; la referencia que proporciona el narrador no es una fecha exacta —como suele ocurrir en el corrido y en la leyenda escrita—, sino un tiempo menos preciso, más amplio que —a menudo— implica un cambio de ciclo; de ahí que emplee términos como "época" "en tiempos de…" o "cuando". Esto permite al auditorio reconocer la ubicación, aunque sea relativamente, ya que para una comunidad, los cambios de ciclo determinan —en

---

más longevas de las familias y las comunidades. Indiscutiblemente esta circunstancia o fenómeno social promueve la conservación de los acervos tradicionales y así continuará siempre y cuando la siguiente generación se interese en conservarlos. Paralelo a este proceso se halla el trabajo de recolección que podemos hacer los investigadores acudiendo a esa memoria de los viejos y conservando los acervos como patrimonio cultural de una región.

[13] Sin embargo, algunos estudiosos como Linda Dégh y Andrew Vázonyi (1974: 225-228) señalan que la narración en primera persona proporciona mayor credibilidad al relato. A pesar de que no comparto la observación, no descarto que ésta sea válida para el corpus de leyendas que la autora ha estudiado y en cuyo análisis basa sus observaciones.

[14] Así, con mayúscula, lo escribía Paul Zumthor, cuando se refería a la fuerza de la transmisión oral; a una "palabra-fuerza" capaz de transmitir durante siglos un mismo motivo y cuyo alcance no parecía tener límites geográficos. El estudioso también señalaba que, no obstante los adelantos tecnológicos, los viejos, los pueblos y las plazas conservan mucha similitud con los que había en la Edad Media (1989: 90). Asimismo, Cristina Lavinio reconoce una dimensión similar a esa voz contenida en la referencia a las fuentes: "si tratta della citazione di una 'voce social' e 'tradizionale', segnalata da un impersonale 'dice che', molto piui frequente nelle leggende che in altri generi di racconto popolare" (1997: 29).

gran medida— su historia y, así, las diferentes épocas pueden distinguirse por algún acontecimiento o situación que haya afectado a toda la comunidad: una epidemia, una modificación urbanística, un desastre natural, un conflicto social o político.[15]

Podemos decir que, aunque la leyenda alude al pasado, frecuentemente lo hace en relación con el presente; es decir, establece dentro de la narración una asociación entre los dos tiempos. Como describe Velasco: "las leyendas son un lenguaje de vinculación" en la medida que relaciona a los miembros de una comunidad con tiempos y lugares del pasado, pues "los contextos actuales de la narración se mezclan con elementos del supuesto contexto originario y de esa forma, la narración de la leyenda enlaza tiempos pasados y tiempos presentes" (1989: 119) estableciendo una relación inquebrantable para la comunidad. Esta vinculación atenúa la línea entre el referente temporal y el momento de la enunciación ya que se habla, por ejemplo, de cómo se formó un cerro o del tesoro enterrado en una cueva desde hace siglos y, para el oyente, son elementos reales: el cerro y la cueva que ve todos los días. O en el caso de muertes que provocaron el surgimiento de un ánima que continúa apareciéndose en las calles de la comunidad.

---

[15] A partir de la experiencia en recolección de leyendas en alejadas rancherías y pequeños poblados, me parece pertinente señalar que la idea de "guerra" a la que el narrador puede aludir para ubicar su relato temporalmente no podemos empatarla con el conocimiento y datación histórica académica-escolar que tenemos sobre los conflictos bélicos de nuestro país. Por ejemplo, es recurrente la mención a "en la época de la revolución…" sin que ésta se refiera forzosamente a la de 1910 sino a una guerra o conflicto anterior, incluso las guerras de Independencia o, al contrario, a luchas posteriores como la revuelta cristera o conflictos mucho más locales. Dada la imprecisión, si es que nos interesa, podemos preguntar después de finalizado el relato más detalles sobre el conflicto. Otro ejemplo curioso es uno que aludía a "la época de cuando estaban los españoles" de lo que deduje que la leyenda versaría sobre algo ubicado en tiempos de la Nueva España pero no fue así, el relato se ubicaba a inicios del siglo XX cuando varias familias de origen español establecieron una tienda de textiles y expendios de grano en el pueblo. De ahí que no debamos inferir una fecha o un hecho histórico preciso de las referencias temporales de las versiones que recojamos.

En cuanto a la ubicación espacial de la leyenda tradicional hay que decir que siempre será un lugar dentro o cercano al entorno de los habitantes del lugar y se caracteriza por su escueta o nula descripción, al contrario de lo que suele ocurrir en la leyenda de autor. La razón es obvia: ¿para qué describir al oyente algo que ahí está y es conocido? Sólo mencionar al molino, al ojo de agua, al cerro tal, la escuela o la iglesia es información suficiente para que el público sepa dónde ocurrieron los hechos. Es claro que el narrador cuenta con el factor de prenotoriedad de su público. Incluso, en comunidades pequeñas, la referencia puede ser tan concreta como "ahí, donde vive doña Lupe", por ejemplo, pues todos los habitantes de la ranchería sabrían la ubicación. El grado de determinación del lugar es muy variado, pues la mención puede ser tan vaga como "por aquí cerca" o tan precisa que indique el nombre de una calle; pero siempre se tratará de un sitio dentro o en los alrededores de la localidad y vinculado a la vida de la comunidad. En la mayoría de los casos, la especificidad del lugar funciona como estrategia del narrador para apoyar la veracidad del relato. De hecho, resulta frecuente que en el momento del trabajo de campo en que nos cuentan una leyenda, el transmisor, consciente de que somos "ajenos" a la comunidad suele darnos mayores detalles o indicaciones sobre el espacio referido.[16]

La apertura de la literatura tradicional permite la variación en el espacio, de tal manera que la narración se adapta al espacio real del momento de la enunciación; por ejemplo: en la mayoría de las versiones de "La Llorona" el agua es un elemento constante; suele decirse que una mujer perdió a sus hijos (por haberlos echado o por descuido) en un río y que, su ánima regresa a buscarlos, pero ¿qué ocurre si en la comunidad donde se narra ya no hay río —porque se secó, porque lo entubaron?—: el narrador alude a lugares relacionados con el agua: presa, pozo, acequia,

[16] Ésta —como otras tantas— son limitaciones propias del trabajo de recolección; es difícil grabar la transmisión de una leyenda —u otros géneros— de manera natural, como si no estuviéramos presentes.

entre otros con el fin de validar la aparición del ánima de aquella mujer y, así, mantener la vigencia de la leyenda. Esta variación no tiene un significado simbólico ni mucho menos, simplemente da cuenta de la habilidad de adaptación gracias al grado de apertura y de la relevancia que tiene esa leyenda para la comunidad.

### *Relación del hombre con lo sobrenatural*

La mayoría de las leyendas tratan asuntos sobre este aspecto. Podemos dar por supuesto que todos entendemos el significado del término *sobrenatural*; sin embargo, para el estudio de la leyenda no es tan sencillo pues si lo aceptamos como todo lo que está fuera del alcance humano y de la ley natural, se nos abre una inmensidad de posibilidades donde cabrían lo maravilloso del cuento tradicional, la ciencia ficción, lo fantástico y todo lo relacionado con los fenómenos llamados paranormales o parapsicológicos, que de manera intermitente se ponen de moda y son considerados, a veces, como sobrenaturales. Entendamos, mejor, el término en el contexto de los asuntos tratados en las leyendas: veremos que se trata de ámbitos desconocidos para el ser humano, pero que siempre ha buscado conocerlos y explicarlos o encontrar en ellos la razón y la causa de fenómenos, circunstancias y elementos que no alcanza a comprender. Seguramente, las primeras leyendas de las antiguas civilizaciones fueron etiológicas; es decir explicaciones no científicas o racionales de un fenómeno de la naturaleza: la vía láctea, la aurora boreal, los eclipses, las mareas, erupciones volcánicas, por ejemplo.

Las religiones presentan otras posibilidades de relacionar al hombre desde su imperfección con lo superior o sobrenatural, por lo que todo el conjunto de divinidades e intercesores forman parte de ese ámbito tratado en las leyendas. Desde los objetos de la naturaleza en las religiones animistas hasta Dios, la Virgen y los santos en la religión católica, así como sus antagonistas: las fuerzas del mal y el diablo. En el contexto de la leyenda tradicional en México, se suma a este terreno, el sincretismo cultural donde se mezclan atributos y características de deidades prehispánicas de las

distintas culturas a seres de la religión católica. Es en esta línea religiosa donde entrarían los llamados milagros que deben ser entendidos como hechos inexplicables por leyes naturales pero explicados por una intervención divina directa (Dios) o por sus intercesores (santos, ángeles, la virgen). Y sin la connotación religiosa estarían los seres humanos con cualidades sobrenaturales especialmente la capacidad de transformación como pueden ser las brujas y nahuales. Finalmente, estarían todos los seres que habitan el más allá, ese espacio que se convierte en el gran desconocido y que suele estar poblado por ánimas, espíritus y otros seres que pertenecen a un mundo paralelo, subterráneo o sobrepuesto, según las creencias de cada región, pero que pueden tener presencia en el mundo real. En sentido amplio, el más allá no es ni positivo ni negativo; puede identificarse con el cielo, el infierno, el purgatorio o sencillamente el mundo de los muertos.

Atendiendo a la limitación incluida en mi definición: "Se refiere, *casi* siempre, a la relación del hombre con lo sobrenatural", debo aceptar que las leyendas llamadas históricas pueden no presentar el elemento sobrenatural. Estas leyendas versan sobre personajes históricos reales a los que se les atribuyen acciones y anécdotas no verificables en registros históricos académicos, pero sí verosímiles y que "sucedieron" en una comunidad determinada. La función de estas leyendas es, sin duda, relacionar a la comunidad con el devenir histórico del país y darle relevancia ya que, generalmente, se trata de personajes que la historia oficial ha convertido en héroes o fundadores. Otras leyendas de este tipo no vinculan a la comunidad con la historia nacional, pero sí cumplen una función determinante para la historia local.[17]

---

[17] Un ejemplo reciente y claro es la variedad de leyendas y anécdotas sobre Miguel Hidalgo y Costilla, promocionadas con el proyecto "histórico-turístico-cultural" vinculado a la llamada Ruta de Hidalgo en el marco de los festejos del Bicentenario de la Independencia. En pueblos y rancherías por donde supuestamente pasó el caudillo, la gente cuenta que en tal lugar, o se bañó en el ojo de agua o lo emboscaron. No resulta difícil distinguir cuándo se trata de leyendas que realmente viven en la tradición oral desde hace tiempo y cuándo de relatos de reciente creación. También hay innumerables

## *Estructura sencilla y abierta*

De acuerdo con los aspectos que hemos revisado, la leyenda se estructura a partir de elementos que apelan a la verdad, tal como señala Oring (2008: 130) y que se hallan expresados a lo largo de la narración. Ésta consiste, básicamente, en el desarrollo de un suceso, que vendría a ser la explicación del núcleo-creencia de la leyenda,[18] sostenida sobre esos elementos dispuestos en un orden variable y que, de manera más o menos recurrente, forman una especie de marco: al principio, se alude a las fuentes fidedignas o a la ubicación espacio temporal; luego, se desarrolla el suceso a menudo incluyendo otros recursos para reforzar el valor de verdad —desde mínimas marcas textuales como "así fue" o "ahí mero" hasta la reiteración de las fuentes— en medio de la narración. Y, al final, el marco suele cerrar con una afirmación que constata, en el tiempo presente de la enunciación, la veracidad de lo narrado introduciendo un nexo causal, por ejemplo: "Por eso, siempre que lleva agua el río, se oye bien clarito su llorido" o construcciones similares para finalizar, en este caso, la leyenda de "La Llorona". A esa afirmación, se le suele añadir el relato de una memorata o anécdota personal que la constate, es decir, el narrador, no sólo apela a la voz de la tradición, sino que refuerza la verdad de lo contado mediante su testimonio: él también vio o escuchó a la Llorona, por ejemplo.

---

casos de leyendas en torno a figuras como Pancho Villa y Emiliano Zapata. Las leyendas históricas locales suelen elogiar o criticar el modo de actuar de antiguos habitantes de la localidad, generalmente hacendados, autoridades o caciques. El valor de verdad de la leyenda suele expresarse, además de la alusión a las fuentes fidedignas que ya señalamos, mediante la presencia de reminiscencias físicas de los hechos: alguna roca, un edificio, una casa en particular o una calle sin que haya referencia a entes sobrenaturales.

[18] El "núcleo-creencia" tal como lo llama Celso Lara Figueroa viene a ser la parte medular de la leyenda, "el tema" sobre el que se habla y que puede ser expresado, también, en otros géneros (1984: xxxiii). Sería "en lo que se cree", retomando el caso de "La Llorona": la presencia de un ánima que busca a sus hijos, por ejemplo. Sin embargo, hay que advertir que la enunciación de ese núcleo no constituye una leyenda; es necesario el desarrollo del motivo narrativo que, incluso, puede acompañarse de la mención de otros motivos secundarios.

Otra posibilidad es aquella estructura que conserva la primera parte del marco pero que, por la naturaleza del relato, la parte final se diluye. Se trata de leyendas en las que los sucesos contados no se pueden comprobar mediante una experiencia del transmisor porque no se repiten tal como sucede, a menudo, con ánimas y otros seres sobrenaturales que reiteradamente se presentan en la vida cotidiana de los habitantes de una comunidad. Independientemente del asunto tratado, en estas versiones, el narrador concluye su enunciación con el desenlace del suceso e inserta una frase que alude a las fuentes fidedignas de la tradición con el fin de reforzar el valor de verdad, tal como ocurre al final de una versión sobre los espíritus que resguardan un tesoro escondido en una cueva del Cerro El temeroso, en los límites entre Coahuila y Zacatecas: "Y todo esto es verdad porque lo cuentan desde nuestros abuelos o desde más antes". Sin embargo, también hallamos —quizá de manera más recurrente cada vez— versiones que si bien gozan de plena vigencia y mantienen un valor de verdad,[19] omiten por completo esa segunda parte del marco o alusión a la tradición y sólo enuncian el desenlace:

> El señor le dijo que ahí no vivía nadie, que antes vivía una señora con sus tres hijas, pero que la casa se había quedado sola y todas se habían muerto. El taxista no pudo con la noticia y ahí se murió.[20]

Veamos dos versiones de una misma leyenda de este tipo —con una estructura carente de la parte final del marco—; en ambos casos los transmisores son de la misma zona —Vanegas, San Luis Potosí— y tienen poco más de sesenta años:

---

[19] La vigencia de una leyenda queda probada en la pluralidad de versiones que se recogen actualmente.

[20] Así termina una versión de *El taxista de las ánimas* (o *La autoestopista fantasma* como otros le suelen llamar) recogida en El Picacho, Mexquitic, San Luis Potosí el 12 de junio de 2018. La versión completa puede consultarse en Álvarez Ávalos (2019: 225).

**La mujer de los velices (versión 1)**[21]

Allá en el ferrocarril, se oía, se oía decir que se bajaba una señora de un tren que le llamaban "El águila azteca tres" y de este tren se bajaba una señora con sus maletas y, como quiera, había cargadores en aquellos años, cargadores que hacían servicio de ser cargador. Y un señor:

—¿Le ayudo con las maletas?

—Sí

—¿Para dónde?

—Usted sígame, dijo la señora

Y se fue, se fue, se fue, y pasó el estadio, porque hay un estadio de béisbol, pasaron el estadio. Y se le hizo raro [al cargador] porque para aquel lado está el panteón y ya como a medio camino, se dio cuenta que iban para el panteón y dijo:

—¿Para dónde vamos, pues?

—Sígame.

—No, no y no. ¡Ahí están sus cosas!

Y ya dejó las maletas y se vino corriendo el hombre.

**La mujer de los velices (versión 2)**[22]

Decían que venía en el tren número dos y se bajó aquí, en estación Vanegas. Entonces ocupó a dos personas para que la llevaran a su casa y ahí van cargados con los velices, pero entonces agarró para aquel lado del panteón y…

—Oiga que para acá no

—Ustedes síganme al cabo les voy a pagar.

Y camine y camine y la señora iba adelante, y camine y camine; ya cuando iban a llegar a la puerta del panteón, les dijo:

—Yo aquí, hasta aquí me quedo.

---

[21] Informó: Juan Ramírez, 65 años, tendero, Vanegas, San Luis Potosí. Recogieron: Jonathan Rico Alonso, Juan José Rodríguez García, Teresa de Jesús Ramos Rivera y Claudia Carranza Vera, 22 de octubre de 2016.

[22] Informó: Sebastián Montante, 64 años, ex-ferrocarrilero, El Carnicero, Vanegas, San Luis Potosí. Recogieron: Jonathan Rico Alonso, Juan José Rodríguez García, Teresa de Jesús Ramos Rivera y Claudia Carranza Vera, 22 de octubre de 2016.

> Y dejaron los velices y les pagó, les pagó y se vinieron. Llegaron a la cantina muy gustosos pidiendo cerveza y a la hora de pagar metieron la mano a la bolsa y puros tepalcates, o sea les pagaron, agarraron monedas y a la hora de pagar sacaron puros tepalcates, ya no eran monedas. Hasta ahí sé, no sé más.

En ambas versiones la narración comienza apelando a la verdad: la referencia a la transmisión tradicional, a lugares concretos y a tiempos más o menos conocidos por los habitantes.[23] Asimismo, en las dos versiones, el suceso central es conocido por todos, prueba de ello es que no resulta necesaria la explicación de que se trata del espíritu de una viajera; espíritu o ánima cuya presencia es bastante física pues interactúa con los vivos. Sin embargo, el narrador también inserta recursos como el diálogo entre los personajes en estilo directo que es más propio del cuento (aunque, si es breve, suele insertarse en las leyendas para darle dinamismo a la narración). Además, en la segunda versión, se añade otro motivo: la transformación maravillosa del dinero en un objeto carente de valor (tepalcates). Este motivo, si bien no es raro en nuestro género, me parece que tal como está empleado en esta versión, debilita —más que reforzar— el valor de verdad. Es decir, la estructura general responde a lo que señalamos como propia de la leyenda, pero las dos versiones presentan elementos que propician una muy posible transformación genérica al cuento.

No cabe duda de que cualquier propuesta sobre la estructura de la leyenda puede tener objeciones y que, difícilmente se puede llegar a una caracterización total puesto que se trata de un género sumamente dinámico y cambiante.[24] Sin embargo,

---

[23] La marca temporal está referida por la época en que funcionaba el tren de pasajeros en la región; el transporte ferroviario dejó de funcionar en la región del Altiplano potosino hacia los primeros años de la década de 1990 lo que marcó, en definitiva, un cambio en las comunidades, pues sus habitantes usaban más este medio que el autobús y el pueblo de Vanegas era una estación de cierta relevancia en el estado.

[24] Esto se puede observar en versiones de una misma leyenda transmitidas por distintas generaciones; las personas mayores suelen dar mayor énfasis a los recursos que refuerzan el valor de verdad, en cambio, transmisores más jóvenes parecen optar por

hablar de una estructura abierta no significa una carencia de estructura: ciñéndonos al texto transcrito de una versión, hallamos marcas fácilmente perceptibles y, también, si atendemos a los momentos de la enunciación de cada versión donde apreciamos el convencimiento del transmisor sobre lo que cuenta. En las páginas anteriores he querido desarrollar los que considero componentes que definen a la leyenda; sin embargo, vale la pena exponer, de manera sucinta, tres conceptos que resultan útiles para la total comprensión de nuestro género, su estudio y su recolección:

## Memorata, anécdota y referencia

Memorata y anécdota son esencialmente lo mismo: la narración de una experiencia personal (o de alguien muy cercano como padres, abuelos, hijos) en primera o tercera persona; su función, además de entretener, es reforzar el valor de verdad de la leyenda contada al ser narrada en el marco estructural, y, cuando se narra de manera independiente, prima la función de entretenimiento, si bien es relatada y recibida con ese mismo valor. La diferencia estriba en la manera como se cuenta: la memorata emplea motivos, recursos y estilos tradicionales que la acercan al texto literario, mientras que la anécdota utiliza un lenguaje más cotidiano y suele ser mucho más breve, aunque su función sea la misma. Se trata de criterios de apreciación estilística fáciles de advertir. Ni una ni otra son, por sí mismas, la versión de una leyenda, error que a menudo podemos cometer ya que suele hacer referencia a un personaje o suceso sobrenatural.

Aunque algunos estudiosos consideran que tanto la memorata como la anécdota son tipos de leyenda,[25] no es así puesto que

---

disminuir el uso de esas estrategias dudando o disminuyendo el valor de verdad mediante la omisión de las referencias finales.

[25] Es la postura de la mayoría de los folcloristas, desde los años setenta y que, con algunas diferencias, pueden revisarse en una obra posterior de Linda Dégh (2001) en

una leyenda tradicional pertenece a un acervo comunitario y estas formas son, únicamente, expresiones de un acervo individual, razón por la que no hallamos versiones de una memorata ni de una anécdota, sino memoratas y anécdotas diferentes sobre un mismo personaje sobrenatural. Veamos unos ejemplos:

Retomando narraciones sobre la Llorona, tenemos una versión bien contada pero que se limita a la narración de los hechos sin añadir el refuerzo al valor de verdad mediante una anécdota o memorata, aunque sí introduciendo el nexo causal ("por eso"):

> Dicen que por aquí, cuando la acequia todavía era grande, vivía una señora que le gustaba mucho salir por las noches y andar fuera, pero a veces, no sabía qué hacer con sus hijos para poder irse. En una ocasión que ya estaba desesperada por salir, agarró a sus hijos y los echó al agua de la acequia y se ahogaron.
>
> Años después ella murió un poco arrepentida y, aunque Dios la recibió, le dijo que su alma no podía estar salvada hasta que encontrara a sus hijos. Por eso, cuando llueve y lleva mucha agua el río, se escuchan los lamentos de la Llorona que está buscando a sus hijos gritando: ¡aaaaaaaayyy, mis hijos![26]

En otra versión, se añade una brevísima anécdota que confirma los hechos narrados:

---

cuyas teorías se privilegia la ausencia de forma del género y la relevancia del transmisor en el momento de la performance quien debe usar las estrategias necesarias para convencer a su auditorio de que lo que cuenta, por muy personal e insólito que sea, es real. No obstante mis reticencias a las teorías de Dégh, es interesante cuando plantea que "It is a rule though, that each fabulate, as well as every other narrative that requires credence or the pretense or at least the possibility of belief as its ingredient, is based on either a truly existing or an assumed memorate […] each fabulate necessarily presupposes a memorate, a real one (as in so many cases) or an inferential one, which we named proto-memorate"(Dégh y Vázsonyi, 1974: 232) pues se refiere a que la memorata puede ser el origen de una leyenda tal como la hemos definido aquí y que los autores llaman "fabulate".

[26] Informó: Rosario Ruiz Elías, 23 años, ama de casa, San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas. Recogió: Mercedes Zavala Gómez del Campo, 11 de agosto de 1993.

> La Llorona era una muchacha soltera que andaba por ahí con los señores y cuando tenía sus muchachitos, los echaba en el agua o los tiraba en el campo, porque no quería que supieran que era una señora. Entonces, llegó el día en que se murió ella, y Dios no la quiso recibir hasta que no juntara a todos sus hijos que había tirado. Por eso, sale llorando: "mis hijos, mis hijos" y anda por todos lados buscándolos.
>
> Nosotros la vimos aquí, en El Saltito: es una muchacha vestida de blanco y guapa y trenzona y llora por las noches por todas las calles y el campo.[27]

En ocasiones nos hallamos con transmisores privilegiados que incluyen una memorata para comprobar la veracidad de la leyenda revelando su habilidad en el manejo de recursos tradicionales, y creando, prácticamente, un discurso literario, tal como sucede en la siguiente versión donde el transmisor inserta un motivo tradicional pero poco común en la leyenda de la Llorona (la transformación en mujer serpiente):

> Siempre, en los tiempos de agua, desde que éramos chiquillos nuevos, oímos a la Llorona. Apenas empieza a venir agua en la acequia, viene la mujer esta. Porque cuando ella vivía nunca quiso criar a sus hijos porque le iban a estorbar para su trabajo con los señores; entonces, ella los echaba al agua. Y, mucho tiempo después, quería a sus hijos, pero ya no pudo tenerlos. Y entonces se volvió una serpiente del agua y tiene la mitad de arriba de mujer y para abajo de víbora de agua. Ella aprovecha cuando el agua corre por la acequia y por el río para ir buscando a sus hijos y los va llorando todo el camino.
>
> Algunas personas creen que se aparece, pero no. Cuando el agua no corre, ella se recoge en la presa para luego salir. Y por eso, cuando es tiempo de aguas uno la puede oír llorando bien clarito. Una vez que yo fui a recoger unos caballos rumbo a la presa, apenas estaba amaneciendo y me arrimé bastante; casi hasta

[27] Informó: Conrada Sánchez, 75 años, San Francisco de los Blanco, Galeana, Nuevo León. Recogió: Mercedes Zavala Gómez del Campo, 8 de abril de 1994.

> la orilla de la compuerta y, de repente, oí su llorido y cuando volteé, la vi en la orilla del agua, hacia la compuerta. Yo creo que iba a salir porque cuando regresaba para acá con los caballos, empezó a llover.[28]

Con bastante frecuencia solemos recoger anécdotas, más que leyendas, sobre seres sobrenaturales. En parte se debe a cómo preguntamos y, en otros casos, como sucede con la Llorona, se debe a que se trata de un personaje o una leyenda que podríamos calificar como "del dominio público" es decir, que la persona a la que estamos interrogando da por supuesto que conocemos quién es el personaje en cuestión por lo que se limita a narrar una anécdota que aluda a su presencia y confirme su existencia:

> A la Llorona yo sí la he oído; un día veníamos de San Luis, y no fue la única vez. Yo vendía calzado y se me pasaron unas cajas a Vanegas y me fui rápido en una camioneta y, entonces, llegué con una señora; cuando estábamos afuera en la puerta, ya era como la una de la mañana y estábamos afuera parados en la puerta, ahí parados en la puerta, cuando un vientecito helado nos dejó el cuerpo frío completamente, pero frío, no vimos nada, ni nada nomás como una sombra escalofriante así que pasó y entonces ya de ratito se oía por allá gritar, así como grito pero no "¡ay mis hijos!" Nomás "¡aaaauu!" Sólo un aullido feo y los perros ladre y ladre y ladre; al parecer, le ladraban a algo y dijeron que era la Llorona, pero sí estaba muy escalofriante. La Llorona llora por sus hijos que echó al mar. Otra vez, cuando vivíamos por esa casa de Amada, eran unas tapias entonces nosotros estábamos sentadas así en el marquito de la puerta cuando aquel viento, así, frío y aullido de vuelta por allá y, eso, fue la Llorona.[29]

---

[28] Informó: José Guadalupe Lara Hernández, 68 años, campesino, San Francisco de los Blanco, Galeana, Nuevo León. Recogió: Mercedes Zavala Gómez del Campo, 8 de abril de 1994.

[29] Informó: María Victoria Martínez Beltrán, 65 años, ama de casa. Estación Catorce, Catorce, San Luis Potosí. Recogieron: Danira López Torres, Marisol Mandujano Salgado, Jonathan Rico Alonso y Juan José Rodríguez García, 20 de octubre del 2016.

Cuando una leyenda forma parte del acervo comunitario es fácil hallar que las personas sepan de ella, que la hayan oído contar, pero que, por desinterés, incredulidad o poca habilidad expresiva, únicamente proporcionen una referencia, por ejemplo:

> Yo lo único que sé: decía mi mamá que era mucho pecado hacer aborto y que esa señora, la Llorona, se hizo abortos y lloraba, decía mi mamá. Mi mamá no decía dónde los echaría, pero es lo que dicen.[30]

una alusión escasamente narrativa que revela la existencia de la leyenda en el lugar pero cuya vigencia habremos de comprobar sólo si hallamos, realmente, versiones o, por lo menos, memoratas.

El fenómeno anterior en cuanto a recolección de memoratas, anécdotas y referencias es aún más frecuente en leyendas sobre personajes como brujas y nahuales, ya que la creencia en estos seres está muy extendida en algunas regiones de nuestro país y la gente no considera necesario explicar —si es que es posible— su origen y, sencillamente, narra el momento en que los percibe tal como sucede con la presencia de las brujas como esferas luminosas:

> Cuando íbamos al Oro, ahí las vimos [a las brujas]: eran dos bolas de lumbre, y la grandota volaba así, bien alto. No dejaban pasar; los burros, se asustaban. Ahí estuvimos escondidos un rato viéndolas que andaban como entrenando: las dos chiquitas y la grandota. La volaba, la volaba, la volaba. Unas bolas de lumbre. Les echamos la lámpara así como una cruz. Y se esfumaron, se desaparecieron. Y los burros ya empezaron a caminar, antes no querían caminar, no querían caminar, se defendieron. Yo, cuando voy para

[30] Informó: Francisca Rodríguez, ama de casa, Estación Catorce, Catorce, San Luis Potosí. Recogieron: Danira López Torres, Marisol Mandujano Salgado, Jonathan Rico Alonso y Juan José Rodríguez García, 20 de octubre del 2016. Doña Francisca proporcionó a los investigadores esta referencia después de escuchar la anécdota enunciada por su amiga María Victoria Martínez que hemos citado antes.

> la casa está llueve, llueve y llueve y en los árboles está la lumbre… y que el agua no apague la lumbre es raro, ¿no?[31]

A lo anterior se suman las narraciones sobre las diversas maneras para evitar o contrarrestar su daño, especialmente cuando se atribuye a las brujas la capacidad de "chupar" la sangre a los niños pequeños o causar otro perjuicio a la población.

Julio Caro Baroja ya se refería a esta multiplicidad de narraciones posibles de las cuales, las menos, serían versiones de leyendas:

> A veces se confunden con simples creencias, como cuando, por ejemplo, se dice que "corre la leyenda" de que las brujas se congregan en los campos de Barahona o de Cernégula. La leyenda, en sí, es algo más complejo y con un desarrollo expresivo de cierta extensión, aun en el caso de leyendas cortas recogidas de la tradición oral […]. Esto no se puede definir *a priori*. Cada caso se define a sí mismo (1991: 142).

Ambigüedad narrativa que debemos intentar esclarecer con cada ejemplo que recojamos, ya que la clasificación que hagamos de las versiones, memoratas, anécdotas y referencias de un corpus nos darán, en gran medida, un "estado de la cuestión" de la forma de vida de una leyenda en una región o en una comunidad determinada.

## ¿De qué tratan las leyendas en México?

Ante la imposibilidad de incluir, aquí, suficientes ejemplos que ilustren un acervo pluricomunitario o nacional, menciono temas, motivos y personajes recurrentes que dan una idea del vasto

---

[31] Informó: José Abel Méndez Tobías, 36 años, Guadalcázar, San Luis Potosí. Recogieron: Salvador García Rodríguez, Martha Isabel Ramírez González, Miguel Domínguez Rohan, Claudia Carranza Vera y Mercedes Zavala Gómez del Campo, 8 de mayo de 2010.

caudal de versiones de leyendas que vive en la tradición oral de nuestro país.

Con un profundo valor identitario, a veces casi sagrado, se conserva un buen número de leyendas etiológicas sobre el origen de formaciones naturales: montañas, cerros y peñas; lagos, ríos y manantiales así como el porqué de determinadas características de un animal. A menudo, estas formaciones adquieren una configuración prosopopéyica convirtiéndose en personajes que sienten y actúan como humanos. Se trata de las leyendas con mayor sustrato mítico de nuestros acervos y viven, sobre todo, en comunidades rurales o suburbanas. Su valor de verdad ha disminuido o se ha anulado pero no se conciben como cuentos —en tanto ficción—, sino como narraciones en las que los antepasados de los habitantes de la comunidad creían en ellas, y tienen una clara función identitaria y un significado especial en la comunidad.

La ambición o sencillamente la posibilidad de enriquecerse de manera fortuita es el tema de innumerables leyendas sobre tesoros escondidos; se sabe de su existencia pero siempre son inaccesibles, generalmente porque lo vigilan seres sobrenaturales o ánimas que impiden sustraerlo utilizando fórmulas que dicen: "todo o nada" o porque no hallan el lugar exacto. Suele vincularse a estas leyendas la presencia de cuevas y de otros espacios subterráneos como lugares propicios para albergar durante siglos tesoros, y cuyo acceso está supeditado a determinados días del año. Tanto el tema como la fórmula "todo o nada" son comunes en el acervo panhispánico y en otras tradiciones, junto con una suerte de mensaje acerca de que el enriquecimiento fortuito sólo le ocurre a personas señaladas por el sino: "al que no le toca, no le toca (recibirlo)", dicen algunas versiones.

Entre los personajes que gozan de mayor difusión destacan las ánimas o espíritus que interactúan en la vida cotidiana del lugar: se hacen presentes de manera visual o auditiva ya sea para rememorar la fecha o la forma en que murieron, para advertir peligros, para castigar conductas erróneas, y, muchas menos veces de las que podemos suponer, para dañar a los habitantes a quienes atemorizan, por no ser seres tangibles o humanos. Dentro

de este mismo grupo estarían las llamadas 'ánimas en pena' que, de acuerdo con la creencia católica, son las almas que, por sentencia divina, aún no pueden descansar en paz y están condenadas a cumplir ciertos requisitos relacionados con su vida terrenal para alcanzar la paz eterna.[32]

Las brujas y los nahuales también gozan de profundo arraigo en los acervos de algunas regiones de nuestro país. Presentan características diferentes en cada lugar: hay zonas donde se considera que las brujas son una especie de ave con alas "de petate" y que suelen chupar a las personas, especialmente a los niños muy pequeños; en otras quedan representadas como bolas de fuego, y en otras más se trata de mujeres capaces de transformarse en brujas mediante rituales específicos. En la mayoría de los casos se incluyen como parte de la narración remedios y conjuros para contrarrestar su daño o para ahuyentarlas. Los nahuales son personajes que proceden de la tradición prehispánica y se considera que son personas con un don especial que les permite convertirse en animal para llevar a cabo algunas acciones, ya sea en beneficio propio o de la comunidad; en pocos casos se relatan agravios a terceros cometidos por nahuales. La mayoría de las narraciones que recogemos sobre esos personajes y sobre brujas dan cuenta, únicamente, de la anécdota o experiencia personal que refuerza la creencia, ya que ésta se considera del dominio público.

Con una configuración aún menos precisa están los seres denominados duendes, aluxes, chaneques o algún otro nombre. Se trata de personajes descritos como seres pequeños —casi como niños— con algún rasgo particular según la región y cuya principal actividad es molestar o incordiar a las personas; en algunas regiones se les atribuyen poderes mágicos, pero más que nocivos son traviesos. Como en el caso de las brujas y nahuales, la mayoría de las veces sólo recogemos memoratas y anécdotas sobre estos seres.

---

[32] En otras tradiciones hispánicas es común el uso del término 'fantasma' para denominar a estos personajes, pero me parece que en nuestro país el término puede delatar una fuente mediática (libros, radio, televisión internet) de la leyenda pues es mucho más usual 'ánima' o 'espíritu'.

Como herencia de la tradición hagiográfica, tenemos leyendas sobre personajes de la religión católica, especialmente sobre advocaciones de la Virgen María, representaciones de Cristo y sobre santos, particularmente de los santos patrones de los pueblos. En estos casos hay enorme similitud entre las versiones; unas explican el origen de por qué se venera una imagen determinada, otras relatan algunos hechos sorprendentes de las tallas, esculturas o imágenes considerados milagrosos por los creyentes o, bien, dan cuenta de una "intervención divina" en la vida cotidiana de alguno de los habitantes de una comunidad, lo que propicia que se le venere con mayor devoción o que la persona beneficiada realice un cambio en su forma de vida. La caracterización de estos personajes debe entenderse aparte o distinta de su configuración canónica; en algunas regiones con fuerte presencia de culturas indígenas se advierten, en estos personajes, rasgos antes atribuidos a divinidades precolombinas. En la mayoría de estas leyendas se incluye un reforzamiento de normas morales y de conducta válidas para la comunidad que las conserva.

Finalmente, el diablo es otro personaje que aparece reiteradamente en las leyendas mexicanas. Se concibe como una encarnación del mal, razón por la que es temido; se evita nombrarlo y se refieren a él como "la cosa mala", "el amigo", "el malo" entre otras formas puesto que nombrarlo equivale a invocarlo. Se presenta en múltiples figuras: desde el galán seductor, el charro negro, el vendedor generoso y el desconocido dispuesto a ayudar hasta en forma animal: un perro negro de dimensiones extraordinarias, un burro que se alarga, una mula negra, una serpiente, entre otros. Cuando el diablo tiene figura humana suele dejar rastros de azufre o presentar elementos zoomorfos: patas de gallina, chivo o toro en vez de pies, estos rasgos permiten a los habitantes del lugar identificar al personaje. Las leyendas en las que el diablo interactúa con las personas llevan implícita una moraleja o consejo acerca del respeto a las normas de conducta de la comunidad y de la fatalidad que conlleva establecer relación con este ser.

## ¿Acervos comunitarios? o dónde vive una leyenda

Hoy en día, resulta bastante complejo hablar de acervos comunitarios o tradicionales. Aun podemos afirmar que la literatura tradicional vive en comunidades, entendidas cada una de éstas como el conjunto de personas de un pueblo o región con una cultura, una historia y ciertos elementos que los distinguen de otros grupos cercanos, o distantes, con los que pueden, o no, compartir lengua, creencias, costumbres, entre otros rasgos; y se ubican en espacios más bien rurales. Tales características facilitan la vida comunitaria por las actividades de los integrantes, la interdependencia entre ellos, el sentido de pertenencia al mismo grupo, y el conocimiento y la comunicación entre unos y otros. Sin embargo, y no obstante que en México podemos hallar cientos de comunidades de este tipo debido al desigual desarrollo de nuestro país, es innegable que la transformación de pueblos en ciudades, el constante flujo entre los espacios rural y urbano, el acceso a medios de comunicación masiva, entre otros muchos factores, han producido una modificación en esa vida comunitaria y han propiciado el surgimiento de nuevos tipos de comunidades en las que las personas no comparten necesariamente un espacio físico ni siquiera una misma cultura o historia, pero sí ciertas características que las vinculan y que como grupo procuran conservar gustos e intereses. Este tipo de comunidades alberga, también, un acervo de leyendas de acuerdo con sus gustos e intereses; se intercambian versiones ya de manera oral en los grupos que conviven físicamente en un espacio ya de manera escrita o audiovisual, o ambas, en espacios electrónicos.

La complejidad se extiende a distintos aspectos: ¿se trata del mismo tipo de acervos? ¿Las personas sólo pertenecen a un tipo de comunidad? ¿hasta qué punto incide la globalización en la forma de vida de las leyendas? ¿Es válido, todavía, hablar de leyenda tradicional? Estas son sólo angunas interrogantes que podemos y nos debemos plantear. No se trata de dar respuesta ni exclusiva ni definitiva pero sí intentar resolver, por el momento,

algunas de ellas o, por lo menos, reflexionar sobre el asunto tal y como se presenta en nuestro país.

Un acervo tradicional está íntimamente relacionado con la memoria, entendiendo ésta en su sentido más profundo; una memoria fraguada durante siglos que contiene saberes no aprendidos ni memorizados sino aprehendidos —incluso de manera inconsciente—; una memoria en la que resultan indistinguibles periodos temporales porque opera como un caudal en flujo constante y dinámico. Este tipo de acervo forma parte esencial de las comunidades; los integrantes lo reconocen como propio aunque difícilmente puedan explicar por qué. Es el tipo de acervo que alberga, entre otras manifestaciones tradicionales, a la leyenda. Por otro lado, las 'nuevas' comunidades a las que aludimos también poseen un acervo; sin embargo, se trata de un acervo distinto, sin esa estrecha vinculación con la memoria porque ésta aun no existe como tal en el grupo. Se trata, más bien, de un repertorio compartido, formado por fragmentos individuales de memorias que, quizás algún día, logren amalgamarse o fundirse en una memoria profunda. Vale la pena apuntar que no intento dividir entre acervos rurales y urbanos, sino en acervos tradicionales y acervos que podríamos llamar no-tradicionales o en formación. Las leyendas que aquí hemos tratado forman parte de los primeros, independientemente de si los sucesos narrados se ubican en un espacio rural o urbano o de si acontecieron hace siglos o recientemente. De ahí que considere que lo que se ha llamado "leyenda urbana" o "leyenda contemporánea" no existe, pues los temas son los mismos que se transmiten desde siglos atrás pero, en este caso, desarrollados en espacios y contextos socioculturales actuales. Por ejemplo, en diversas antologías de leyendas hay versiones que narran la presencia de un ánima —espíritu o fantasma— de una joven en un medio de transporte. Hay versiones en que la joven sube a un coche de caballos conducido por un chofer; en otras, pide un taxi y en algunas más, se aparece dentro de la cabina de un tráiler que circula por las autopistas y lo mismo daría que fuera en un vagón del metro o del tren "bala" de una

gran urbe.[33] La presencia de versiones que incorporan contextos modernos o urbanos es prueba de la riqueza, apertura, conservación y variación de los géneros tradicionales y no muestra de dos tipos de leyenda según su contexto.

La existencia de los acervos en formación se relaciona con lo que se ha llamado la era de la globalización y con la internet como medio de acceso a la información; varios estudiosos han apuntado que lejos de debilitar los acervos tradicionales, de leyendas, por ejemplo, los medios electrónicos han revitalizado su transmisión. Hasta cierto punto estoy de acuerdo, sin embargo, se advierte en las versiones trasmitidas por estos medios una especie de desvinculación con el espacio de la comunidad y si bien se trata de un género muy abierto, la eliminación de la ubicación espacial concreta puede disminuir el valor de verdad y consecuentemente, a la larga, la narración dejaría de ser leyenda transformándose, posiblemente, en cuento donde el tiempo y el espacio del relato son irreconocibles y se considera ficción. Creo que en nuestro país coexisten, por ahora, ambos tipos de acervos y ambos tipos de comunidad, y la incidencia de los medios electrónicos es análoga a la que tuvieron —y tienen— la imprenta, la radio, la televisión y el cine. Una versión transmitida por estos medios o difundida en libros de divulgación y de texto puede ser detonadora de la memoria en el receptor cumpliendo, así, una función revitalizadora. Pero la persona que posea un acervo tradicional activo distinguirá entre una versión procedente de estos medios y la que considera como propia que, muy seguramente, será la que forme parte de un acervo tradicional de su comunidad.

---

[33] Es como si recogemos un corrido sobre la fuga de un reo en el que se narre que utilizó una aplicación del teléfono celular para tal o cual cosa y que su equipo de *hackers* alteró el sistema de cámaras del reclusorio de alta seguridad y que, tras esas acciones, logró la fuga. De ninguna manera diríamos que se trata de un corrido "urbano" o "cibernético"; seguiría siendo un corrido sobre la fuga de un prisionero y estaría al lado de las decenas de corridos sobre el mismo tema aunque otros hayan sucedido en la prisión de San Juan de Ulúa, en Lecumberri o en la penitenciaría de un pueblito de la sierra de Oaxaca.

## La recolección de leyendas tradicionales en México

Con todo lo que hasta aquí hemos visto acerca de lo que es y no es leyenda, de sus formas de vida y de los contextos que la albergan, resulta útil mencionar algunas dificultades que se pueden presentar en la recolección de leyendas de la tradición oral, así como ciertas estrategias que faciliten dicha tarea.

Independientemente de la perspectiva y objetivos que se tengan para la investigación, hay que tomar en cuenta varios factores. Como investigadores en campo solemos propiciar que el momento de la transmisión sea lo más natural posible; una peculiaridad de la narración de leyendas es que se da en un ambiente familiar o entre amigos y suele ocurrir que, apenas terminada la intervención del transmisor, los receptores se convierten en transmisores de otras versiones o anécdotas que sirven de ejemplo y confirman, o no, el valor de verdad de la leyenda inicial. Esta múltiple intervención dificulta enormemente el trabajo de transcripción y edición, pues tendremos una versión entera y varios fragmentos que ni siquiera incluyan la referencia explícita al personaje sobre el que se cuenta, sino detalles sueltos que, a veces, no forman ni una anécdota. De ahí que resulte práctico solicitar las intervenciones individuales aunque disminuya, notablemente, la naturalidad de la performance.

Un conocimiento básico sobre la región facilita el trabajo de campo, pero además habrá que tomar en cuenta que, en algunas comunidades de nuestro país, los acervos de leyendas son bastante exiguos especialmente en regiones donde se han incrementado los grupos evangélicos y cristianos cuyos principios religiosos promueven 'borrar' de la memoria los relatos en los que se crea en seres sobrenaturales —a veces con la amenaza de la condenación del alma—, por lo que hay que ser sumamente cuidadosos a la hora de preguntar por ciertos motivos y personajes. Saber un poco de la comunidad donde se realiza el trabajo de campo permite preguntar leyendas sobre personajes o motivos concretos y evita preguntas tan generales como "¿aquí hay aparecidos? que muchas veces generan narraciones

inventadas o completamente individuales cuando no un rechazo a nuestra presencia.

Hace unas cuantas décadas se inició una política pública de revaloración de tradiciones y costumbres mediante el programa llamado Pueblos Mágicos.[34] Este programa propició la divulgación de versiones facticias de algunas leyendas —algunas ni siquiera propias del acervo comunitario— que han incidido en las versiones tradicionales en cuanto a su fijeza, pues las versiones "oficiales" suelen tener mayor prestigio entre los habitantes del pueblo tal como sucede con versiones impresas tanto en folletos de divulgación como en antologías y libros de texto.

Otro elemento que habrá que tomar en cuenta es la diversidad de versiones de leyendas y otras narraciones sobre seres sobrenaturales transmitidas por la televisión —además de las existentes en plataformas de internet— pues a menudo, si no tenemos la fortuna de hallar a un transmisor privilegiado que nos enuncie una versión tradicional, recogeremos versiones procedentes de una película o de un capítulo de una serie. Ante la imposible tarea de tener en mente el repertorio televisivo o fílmico sobre estos temas, resulta útil preguntar al transmisor de dónde aprendió o quién le contó la versión enunciada. No está de más, si a esto nos dedicamos, saber que hay varias películas sobre los personajes recurrentes de nuestras leyendas como son la Llorona, las brujas, la nahuala, entre otros, y que muchos de nuestros informantes ya manejan términos como "fenómenos paranormales" en lugar de seres sobrenaturales, por lo que deberemos ser

[34] Pueblos Mágicos es un programa creado en 2001 y desarrollado por la Secretaría de Turismo en colaboración con otras instancias gubernamentales; se trata de un reconocimiento a los habitantes de un pueblo determinado que se han distinguido por proteger y guardar su riqueza cultural y su entorno. Se toman en cuenta varios aspectos como pueden ser: la fuerte influencia del pasado indígena, el legado virreinal, la preservación de tradiciones seculares y ancestrales, o que hayan sido lugares de acontecimientos históricos relevantes en la vida de México. El objetivo es promover un turismo cultural que le dé impulso económico y mejor desarrollo a la localidad.

especialmente cuidadosos al momento de la revisión de las versiones recogidas. Asimismo, para evitar versiones televisivas, es aconsejable recurrir a los habitantes más viejos de la comunidad o a los transmisores reconocidos por ellos.

Finalmente, hay que reconocer que realizar trabajo de campo nos permite advertir la forma de vida de nuestros géneros tradicionales; por eso, me parece que recoger escasas versiones es tan valioso como obtener una enorme cantidad de ellas pues revelará un estado de la cuestión.

Para concluir, retomo la cualidad inasible de la leyenda como género en el sentido que hemos explicado hasta aquí. Indudablemente se trata de uno de los géneros tradicionales más complejos por dinámico y abierto, pues queda estrechamente relacionado con el modo de pensar de quienes las enuncian y con sus contextos socioculturales. Sin embargo, mantiene una función social, especialmente en relación con valores y normas de conducta de las comunidades; enseña y entretiene, por eso se conserva. Su estructura abierta permite su actualización y variación a tal grado que da cabida a dos tipos de acervos: el tradicional y el acervo que hemos llamado 'en formación'. La difusión electrónica de versiones comienza a tener cierto auge en nuestro país, pero prevalece, aún, la transmisión oral o, en todo caso, mixta.

## Bibliografía citada

BARFIELD, Thomas, ed., 2000. *Diccionario de Antropología*, trad. de Victoria Schussheim, México: Siglo XXI.

BASCOM, William, 1965. "The Forms of Folklore: Prose Narratives". *Journal of American Folklore*, 78: 3-20.

CARO BAROJA, Julio, 1991. *De los arquetipos y leyendas*. Madrid: Istmo.

DÉGH, Linda y Andrew VÁZSONYI, 1974. "The Memorate and the Protomemorate". *Journal of American Folklore*, 87: 225-239.

DÉGH, Linda, 1999. "¿Qué es la leyenda después de todo?", trad. de Flora Losada, en Martha Blache, comp., *Folklore urbano. Vigencia de la leyenda y los relatos tradicionales*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

DÉGH, Linda, 2001. *Legend and Belief. Dialectics of a Folklore Genre.* Bloomington: Indiana University.

DÍAZ VIANA, Luis G. 2003. *El regreso de los lobos: la respuesta de las culturas populares a la Era de la Globalización*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

DÍAZ VIANA, Luis G., 2008. *Leyendas populares de España. Históricas, maravillosas y contemporáneas*. Madrid: Esfera de libros.

DELPECH, François, 1989. "La légende: réflexions sur un colloque et notes pour un discours de la méthode". En *La leyenda. Antropología, historia, literatura. Coloquio hispano-francés*, coord. Jean Pierre Etienvre. Madrid: Casa Velásquez-Universidad Complutense, 291-305.

GENNEP, Arnold van, 1982. *La formación de las leyendas*. Barcelona: Alta Fulla, Barcelona [ed. facs. de la 1ª ed. en español, Madrid, 1914].

LAVINIO, Cristina, 1997. "Le forme della leggenda". *La Ricerca Folklorica. Leggende. Riflessioni sull'immaginario*, 36: 25-32.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, 2014. "Mito y género literario mítico en la tradición mesoamericana", sin paginar, Sitio digital *Enciclopedia de la Literatura en México*, Literatura oral, Sección Géneros, http://www.elem.mx/genero/datos/12

ORING, Elliot, 2008. "Legendry and the Rhetoric of Truth". *Journal of American Folklore*, 480: 127-166.

PEDROSA, José Manuel, 2004. *La autoestopista fantasma y otras leyendas urbanas españolas*. Madrid: Páginas de Espuma.

PEDROSA, José Manuel, 2005. "La leyenda" https://www.liceus.com/producto/la-leyenda/ (consultado el 12 de noviembre de 2019).

LARA FIGUEROA, Celso, 1984. *Leyendas y casos de Guatemala*. Guatemala: Universidad de San Carlos.

VELASCO, Honorio M, 1989. "Leyendas y vinculaciones". En *La leyenda. Antropología, historia, literatura. Coloquio hispano-francés*, ed. Jean Pierre Etienbre. Madrid: Casa Velásquez-Universidad Complutense, 115-132.

ZUMTHOR, Paul, 1989. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.

# De repente hago mis versos… Entrevista al cantador y curandero Leoncio Tegoma Chagala

Alec Dempster
Artista multidisciplinario

Raúl Eduardo González
Facultad de Letras, Universidad Michoacana
de San Nicolás de Hidalgo, Michoacán

*A finales de julio, Santiago Tuxtla, Veracruz, se viste de gala para celebrar a su santo patrón con concurridos fandangos rodeados de juegos de feria, merolicos vendiendo enseres domésticos, e improvisadas cantinas callejeras. En 1997, durante unos calurosos días Alec Dempster pudo presenciar aquella euforia por primera vez, y se despertaría en él una curiosidad tenaz que no mermaría en los diez años siguientes. Regresó a vivir ahí en 1999, y así como se empieza a conocer paulatinamente un requinto jarocho, traste por traste hasta abarcar todo el diapasón, fue recorriendo los barrios y comunidades del municipio de Santiago Tuxtla y San Andrés Tuxtla en busca de sones e historias. A la par, con las grabaciones de campo empezó a recopilar entrevistas con músicos, bailadores y cantadores, para un proyecto que resultó en treinta historias de vida y treinta retratos hechos con la técnica de grabado en linóleo. Ahora, con apoyo de Raúl Eduardo González en la revisión de los textos, prepara la primera entrega del material en un libro titulado* Ni con pluma ni con letra. Testimonios del canto jarocho.

*Como primicia, se comparte aquí la entrevista con Leoncio Tegoma Chagala, quien nació el 20 de junio de 1924 en Tres Zapotes, municipio de Santiago Tuxtla, y fue un cantador y curandero; murió el 3 de julio*

*de 2018. Las andanzas de Alec lo llevaron a Tres Zapotes en el año 2005, en busca del cantador Félix Machucho, quien le recomendó hablar con Leoncio. Siendo una persona muy conocida en el pueblo, no le costó trabajo dar con él, y afortunadamente estaba con ánimos para platicar. Ya Dempster había leído algo acerca de su padre, Alfonso Tegoma, el último violinista del pueblo. Desafortunadamente, no hemos encontrado registros sonoros del violín del padre o el canto de su hijo. Sin embargo, en esta entrevista Leoncio comparte una buena cantidad de coplas. De manera entretenida, entrelaza versos con anécdotas de su vida, dando una muestra de sus habilidades como improvisador.*

*El cantador tenía ochenta años al momento de la entrevista, donde explica que había dejado el canto por dedicarse a su oficio de curandero; también narra cómo se fueron perdiendo las tradiciones musicales en Tres Zapotes, lo que probablemente sea otra razón para que no cantara con frecuencia. Dice: "Ya no hay música aquí en Tres Zapotes. Ahora en la Navidad, en las pascuas, ni una parranda". Ramón Gutiérrez Hernández, requintista del conjunto Son de Madera, cuenta que de niño acompañaba a Tegoma con la jarana, de manera que se puede suponer que al menos unos veinte años antes de la entrevista él cantaba aún y probablemente "salía a la parranda". Leoncio menciona, por cierto, a sus contemporáneos, Rodrigo y José Adauto, tíos de Ramón, quienes gustaban de cantar con él en los huapangos.*

*Don Leoncio refiere también la manera como se acercó a la música, describe su capacidad para cantar e improvisar coplas, y habla con mucho detalle y sinceridad sobre el oficio de curandero, que, tanto como el de cantar, fue un talento natural en él. Como lo señala, su madre tenía poderes adivinatorios, y cabe mencionar que su tío abuelo fue llamado el Cuate Chagala, uno de los brujos más renombrados de la región. Aunque Leoncio pudo aprender "lo malo" como curandero, él quiso ejercitar "lo bueno", y lo empleó para sanar a sus semejantes, con el talento natural que tuvo. Para curar, Leoncio pudo servirse tanto de su aptitud con los naipes como de la invocación al Señor de las alturas, e incluso, lo que resulta más perturbador, de la interlocución con el diablo, con quien narra sus encuentros. Lo cierto es que Leoncio fue tan buen cantador como curandero, y la gente lo reconoció por ambas facultades, pues así como pudo curar y conjurar maleficios,*

*pudo hacer sus versos "de repente". En la entrevista, que se transcribe a manera de relato, detalla pasajes en los que echó mano de sus talentos, por los que se ganó el aprecio y la gratitud de sus paisanos.*

Yo nací aquí, en Tres Zapotes. Era muy chiquito Tres Zapotes. No recuerdo en qué año nací. El año pasado,[1] el 20 de junio, cumplí ochenta años. Ya, en este junio que viene, voy a cumplir 81 años. Hay mucha gente que dice: "¿Cómo le haces?, ¿qué comes tú, Loncho? Estás en un ser cabrón, que no se te nota".

Yo era uno de los primeros versadores.[2] Llegaba a un huapango[3] y había versadores ahí hablando y diciendo, echando sus versos, pero ya poquito, y dicen:

—Allá viene Loncho. Hombre, ¿qué pasó? Vamos a versar.[4]

—¡No! Mis respetos pa ti.

Yo llegaba, rápido pa'dentro. A cada mujercita que me gustaba más, que le adaptaba yo sus versos. No puedo adaptar seguido, pero de repente sí puedo hacer un verso. Cuando tenía 18 años, los papás de antes no te dejaban salir a ninguna fiesta. No me dejaban salir, pero ya cumpliendo los 18 años me conseguí a esta mujer; me la robé. La invité, y me dijo:

—Sí, me voy contigo.

—¡Ah, bueno! Ni hablar.

Entonces, ya como que me chispé un poquito.[5] Ya teniendo mi mujer, me fui a un huapango a oír na'más; 'taba un señor ahí que versaba bastante, y me dice:

—Loncho, ¿tú no sabes versar?

—Yo me sé varios versos, pero, como no podemos adaptarnos a la música, no sabemos todavía.

---

[1] La entrevista fue realizada el 5 de febrero de 2005.

[2] *versador*: 'cantador de versos'; también, 'improvisador'.

[3] *huapango*: 'fandango, fiesta comunitaria con música de cuerdas y baile zapateado'.

[4] *versar*: 'cantar, argumentar con versos'.

[5] *me chispé*: 'me zafé, me escapaba de casa para cantar en los huapangos'.

—Yo traigo un material que es buenísimo pa la versada.

Sacó de acá una botella.

—Tiéntala: ¡'ta calientita! Esto es un té para poder versar. ¡Vente pa'cá a la oscurana!

Y ya nos fuimos, y le pegó él.

—¡Sáquele un trago!

Pero era como alcohol. Le saqué un trago y lo sentí bueno. Medio conversamos.

—¡Échate otro!

Seguimos conversando.

—¡Échate otro!

Cuando ya me eché tres tragos, ya me sentí en otro tema.

—Vámonos, a ver qué sale. Vamos a pedir. ¿Tú no sabes versos de "El carpintero"?[6]

—Sí. Sí sé.

—Voy a pedir "El carpintero", para que yo cante y tú me contestas.

Pidió "El carpintero", pero nada más a la primer contestación me dice:

—No. Tú vas a cantar "El carpintero".

Y lo comienzo.

—¿Pa qué te voy a dar la medicina? ¡Me rebasaste! ¡Ahí, me rebasaste con la voz tuya!

Y desde entonces, como todos los sábados hacían huapango, todos los sábados íbamos, y él se adaptó conmigo, pero ya él iba nomás para contestarme; pero para que cantara, ya no cantaba.

—¡Me acabaste!

La gente decía: "¡Lo rebasaste!".

Ahí se acabó de cantador. Nomás se arrimaba por contestar, así. Él se llamaba Victoriano Nato, y era mayor de edad: ya cuando yo lo conocí tendría como unos cuarenta años de edad y yo tenía 18 años. 'Tonces empecé a versar y a versar, y de ahí nació

---

[6] *El carpintero*: se refiere al son "El pájaro carpintero".

que de repente puedo hacer un verso. No muy seguro, pero sí lo puedo hacer. Yo hice un verso a mi favor, que dice:

> Leoncio en un tiempo hacía
> lo que le daba la gana:
> de dos viejas que él tenía,
> una me tendía la cama
> y la otra me vestía
> siete veces a la semana.

Ahí me fui, y de repente hago mis versos. Hace como unos ocho meses que yo traía una vieja que era de aquí, pero se fue a Isla, y fui yo a Isla a una chambita. Iba yo con otro cuate por la vía, cuando la veo que allá viene con el macho, y me dice el cuate ese:

—Ahí viene la chava esa. Viene con su macho.

—Te voy a decir un verso ahí tocante. Ya cerquita.

Nosotros vamos relajeando aparte, na'más pa' que ella oiga, y le dije:

> Caminando por la vía
> donde iba el tren pasajero,
> me encontré la vida mía
> que iba con un jornalero;
> le dije: "Deja ese gato,
> que yo sí traigo dinero".

Y ella na'más me hizo así por detrás.

Hace rato estaba ahí con el zapatero. Se trató de chistes diversos, pero llegó otro señor que dice que también le entiende a sus versitos. Echó como dos o tres, y dice: "¡No!, mis respetos pa Loncho. Este cuate estaba nuevo y yo era chamacón todavía. Llegaba a un huapango y hacía florecitas. Todo mundo lo quería; hasta el sol de hoy, todo el mundo lo quiere".

Yo de repente sí hago mis versos. Antier fui a Los Lirios, y por allá un señor que andaba medio entrado, pero se llevaba mucho conmigo, dice: "Yo te voy a hacer una pregunta en verso, a ver si me la contestas".

Me echó el verso, y se lo contesté:

En la medianía del mar,
en esa agua cristalina,
de paso escuché cantar
la sirena y la tonina
en verso de argumentar,
*¿cuál es la concha más fina?*

—Ni tú sabes.

Si cantando me adivinas,
en un peine lo has de ver:
yo en América Latina
a un sabio le hice saber.
*¿cuál es la concha más fina?*
La tortuga de carey.

—¡Jijo de la chingada! Me mataste, cabrón.

Hay cosas bonitas para convivir, que por suerte no todos pueden hacer eso. Entonces, llega uno a una reunión y que: "Ya échate un verso". Ya, por ahí, uno cosechando buenas personas y buenos amigos. ¿No sé si conociste [a] Moisés Mulato? Es un hombre de mucho dinero, nomás que se murió el hombre. Siempre andábamos con las versadas, pero un día estábamos sentados en el parque, y se pone una tempestad, una tribunada[7] grandísima, y ya me vio. Ya que me vio, me quedo filiando. Dije: "Algo va a querer". Me dice:

—Te voy a pagar siete medias arrebiatadas si me haces un verso de esa nube.

Yo me echaba mis cervezas primero, pero tiene diez años que no tomo.'Taban como cuatro o cinco ahí, y le digo:

—Hay que poner una autoridad.

—No. Nada de autoridad. Lo quiero ya, así.

---

[7] *tribunada*: *sic*, acaso por 'atribulada'.

—En eso que le busque de autoridad, o alguna palabra para poderte acomodar, pues tenemos que poner un testigo.

—No, yo soy el testigo, pero que suene.

> Subí al cielo, tomé asiento
> en el centro de una nube,
> y como no me detuve,
> que me sirva de escarmiento.
> Qué mala fortuna tuve,
> que pronto me llevó el viento.

—¡Hombre desgraciado, te ganaste la cerveza, a lo macho!

Y ahí seguimos, y a última paramos en la cantina a echar cervezas. Pero por lo menos cosecha uno amigos.

Yo me vi muy malo. Casi pa morir, y cuando me empecé a controlar, le busqué. Dice:

> Yo me pasee en un desierto
> vestido de militar;
> pero a pecho descubierto
> me ha gustado retozar.
> He peleado con la muerte,
> y no me pudo llevar.

Ya no hay música aquí en Tres Zapotes. Ahora, en la Navidad, en las pascuas, ni una parranda. Lo que se llama nada. Nosotros éramos de los primeros parranderos que juntábamos a veces hasta diez muchachas pa salir a la parranda, y bailadoras. Una parranda es una reunión que vas a cantar "Las pascuas" a una casa; ahí, "Las pascuas" y un son. Pides el aguinaldo y pa'lante, a otra y a otra; otra, y ahí se va uno. Hay que tocar un son. Hay personas que les gusta tanto: "¡No, échate otro son!". Y ahí está la lana. A veces, había casas que, cuatro o cinco sones, porque el dueño de la casa le gustaba: "Hora. Ahí está la lana, y, si quieren tomar algo, horita traigo".

Aquí pasaba muy bonito antes, pero ahora ya no. Yo me quedé con los deseos de oír una música aquí. No hubo parrandas de nada, ningún músico.

Yo hice la lucha a la jarana; nunca pude sacar un son. Con el violín también le luché y le luché; nada, no pude sacar nada. Yo creo que el que va a ser músico ya viene de allá; cada uno Dios le da su destino.

Yo soy pobre, y Dios lo sabe,
pero no soy orgulloso.
No me gustan novedades,
porque aquel que es cariñoso
goza de felicidades
de todos los campos frondosos.

Me voy hasta el Puerto Rico,
a ver si allá me enamoro.
Como tengo largo el pico,
te voy a hablar sin decoro:
si otro diente se te pica
te lo mando poner de oro.

Es que me gusta la versada, pero tiene años que ya no verso. Desde que agarré mi trabajo este, como que me fui desviando de la versada, sí, y con la edad que tengo la fuerza de la versada ya no me da, creo yo. Con los Gutiérrez, cómo me querían para la versada, con Rodrigo Gutiérrez y José Adauto Gutiérrez; era gente de mi edad, pero que tenían mucho dinero. Un día llegué al huapango y estaba José Adauto echando verso, pero llegó una hermana mía que yo tenía, y José Adauto también con su hermana; como eran canijos, me echó un verso donde me decía que le gustaba mucho mi hermana. Le contesté; yo le digo en verso:

Una noche de oscurana
me correteó una patrulla;
me subí por una rama,
me baje sin hacer bulla.

Si a ti te gusta mi hermana,
a mí me gusta la tuya.

—Vamos a dejarlo en la paz, cabrón. Ahí lo vamos a dejar.

La otra vez llegue ahí a'onde matan cochino; allá por la calle, y estaba un cuate. Me dice:

—Tú que eres muy chingón, no compres los chicharrones; pide un chicharrón en verso.

—Pues a ver qué sale.

En la cumbre de un encino
canta un pájaro gorrión.
Lo digo con voz ladina,
también con satisfacción:
si usted es dueño del cochino,
regáleme un chicharrón.

—¡Pa' su mecha!, ahorita busca un chicharrón, y no uno. ¡Pa' su mecha!, eres cabrón. Échate otro tocante al cochino.

Amigo de la colina,
mira lo que me pasó,
y como mi ciencia es fina,
por eso elevo mi voz:
quiero carne de cochino,
ya la de res me aburrió.

—Dale un kilo de carne a este cabrón. Dáselo, que yo te lo pago.

Me gané mis chicharrones y un kilo de carne.

Pa' ochenta años que yo tengo, y no conozco un enemigo. Nada, absolutamente; muchos amigos, muchas amigas, viejas y nuevas. Conmigo, donde me encuentran:

—¿Qué pasó, don Loncho? ¿Qué tal, cómo está usted?

Eso es muy bonito. Todo mundo me quiere, gracias al Señor. Le doy gracias a Dios, porque el contar con amigos es como si

contaras con mucho dinero. Si tú tienes muchos amigos, haz de cuenta que tienes dinero, pero si tienes enemigos, ya no.

Los huapangos se hacían cada sábado, en cualquier casa que se la pusiera; a veces, en la calle, la autoridad lo organizaba. Los músicos veían la autoridad: "Oye, 'ta bueno pa hacer un huapango. Hay que hacerlo. Vamos a hacerlo en tal casa"; y allá se hacía el huapango.

Yo iba todos los sábados, porque el primer huapango que yo llegué 'taba yo con un señor que se llamaba Dámaso Chagala, pero era un cristiano muy estudiado, sabía mucho leer; ese fue el primer agente municipal de Tres Zapotes, y ya de ahí le dieron otro cargo, y era *don* Dámaso Chagala. Con él estaba yo, y llegó mi papá y mi mamá —que Dios los tenga en la gloria—; dice mi papá:

—Mire, se casó. Allá vas, a ocultar tu mujer. No es para que estés en el huapango.

—Espérense. Les voy a hacer una pregunta a ustedes, antes de que Loncho se vaya. Loncho es un cuate que no ofende a nadien; todo mundo lo está queriendo. ¿A ver, mujeres, si en algún verso las ha ofendido?

Ya se paró la mujerada.

—Mire, su hijo, doña Isabel: un hombre muy honrado; 'ta nuevo.

Los músicos también; mujeres nuevas y viejas vinieron:

—Es un muchacho muy honrado; 'ta nuevo, tiene que divertirse, pues se va a ir de todas maneras.

Les dijo don Dámaso Chagala:

—Usted, don Alfonso Tegoma, ¿está usted manteniendo a su hijo ahora después de casar?

—No.

—Que viva como quiera; no tiene derecho a mandarlo ya; 'ta casado, y al estar casado ya él es libre. Él puede hacer de lo suyo, lo que él quiera. Ahora, si usted lo estuviera manteniendo, ni qué hablar. Usted, doña Isabel, ¿le lava la ropa a su nuera?

—No, que la lave como pueda.

—Ahí está. Perdieron los derechos.

Mi papá se llamaba Alfonso Tegoma. Ese tocaba el violín; mi papá empezó a tocar el violín solito, dice que solito empezó a

hacer la lucha, hasta que sacó un son y por ahí se fue; ese violín, pues. Sólo Dios [sabe] adónde consiguió el primero; era un violincito muy feíto, estaba muy mal hecho; pero después compró otro, y ese que compró se lo vendió a los hijos de Moncho Gutiérrez, ahí se los dejó vendido. La música del violín también es muy bonita. Mi papá era muy solicitado para tocar; hacían fiesta seguido. Él trabajaba en la milpa; nosotros también, en la milpa. Ahora tiene años que no trabajo en el campo; na'más mi trabajo. Él no cantaba; na'más tocaba el violín; todos los sones tocaba en el violín, na'más sones.

> Voy a comprar un guayín,
> pa llenarlo de mujeres,
> y también un buen violín,
> para gozar de placeres.
> *¿En qué quedamos, por fin,*
> me quieres o no me quieres?

Mi mamá se llamaba Isabel Chagala; mi mamá trabajaba en su cocina. Y si por suerte tú tenías una vaca y se te perdía la vaca, la venían a ver y ella con sus cartas te decía en qué parte está la vaca; ese era su trabajo de mi 'amá. Ella te decía: "En tal parte está la vaca, vétela a buscar"; lo adivinaba. Resulta que ellos eran ansina, y no nos dejaban ver, aprender, ni nada, pero después de casado, cuando yo tenía 18 años, se enfermó mi suegra, que a mi suegra le hicieron una maldad, que su espaldilla se le hinchaba. Dice que veía en la noche que la sofocaban, y ya se le hinchaba la espaldilla. La llevé con una señora que se llamaba Carmen Rojas —que Dios la tenga en la gloria—; me dijo:

—En veinte minutos se le deshincha la espaldilla, porque yo soy la mamá de todos los pollitos de San Andrés, una bruja famosísima. ¿Y tú cómo te llamas, muchacho?

—Yo me llamo Leoncio Tegoma Chagala.

—Leoncio, te voy a dejar mis pertenencias. Yo tengo noventa años de edad, y te voy a dejar mis pertenencias.

—Patrona, yo no sé leer, no sé nada, nunca me mandaron a la escuela; yo no puedo aprender nada.

—Como yo tengo tanto interés, que tú me caíste muy bien, a ti te voy a dejar mis pertenencias. Te fijas con qué voy a dar la limpia.

Agarró un vaso de agua, y ahí puso a mi suegra de puerta a puerta.

—Cuando te venga un enfermo, así grave como está, de puerta a puerta, pa que el aire se vaya p'allá o p'acá, pero tienes que sacar rápido.

Agarró un vaso de agua. Le bajó la blusa hasta acá y la empezó a soplar; se llenaba la boca. Se le acabó un vaso y llenó otro y la sopló al revés.

—¿Adónde está la hinchazón, Reyes Sapo?

—Oiga, no me duele nada.

—Yo soy la madre de los pollitos de aquí de San Andrés. Cuanto brujo lo rebaso, y te voy a dejar cosas muy buenas, Leoncio. Aquí te voy a decir por qué le hicieron esto: ella es querida de Dámaso Chagala.

—Es verdad.

—La Chepa Chagala y la mamá de Chepa pagaron a Domitila Chacha en Catemaco; allá tiene el retrato de Reyes Sapo, para que la esté dominando. La vas a ir a ver, pero dentro de quince días. Antes no vas a ir a que te entregue eso, y tú le vas a pagar ese trabajo.

Entonces, desde esa hora agarró el rey de copas, y dice:

—Este rey de copas es Dámaso Chagala. La sota de espada es la mujer de Dámaso. La sota de oro es la Chepa Chagala.

Empezó a barajar y a barajar, y yo atendiendo, y las puso:

—Córtalas.

Las cortó y las levantó, y ahí en la puerta está el rey de copas que es Dámaso Chagala. Detrás de él esta su mujer, y más atrás está su hijo. Exactito, lo sacó, pero yo no le perdía de vista, porque yo 'verdaderamente cuando estaba recién casado no tenía casi ni ropa pa' cambiarme. Pobrecito, pobrecito. Entonces hizo la baraja así, pa'llá, pa'cá, ahí en la mesa. La recogió:

—Sácamelas igual. Barajéala.

Yo no sabía ni barajar. Empecé a componer.

—Córtala, patrón.

—Te fuiste con el primer trabajo. Salió exactito. Ahí en la puerta está Dámaso. Está la mujer, igualito.

Yo me admiré de eso. Así fui; un año trabajé: iba yo, venía yo, y ella enseñándome, y yo metiendo sentido. Le puse atención lo más que pude.

—Te voy a presentar con un muchacho, o sea, un señor de mucha edad, para que te ayude bastante, pero no tengas miedo. Vamos a ir a las diez de la noche.

Pues a esa hora me fui agarrado de su vestido, porque era una oscuranera 'onde íbamos en el monte.

—No tengas miedo. Va a ser un muchacho nuevo o va a ser un señor de edad. Le voy a decir que te lleve para que te ayude; si él dice que te va a ayudar pero que te va a sacar un jeringazo de sangre de aquí de tu brazo, le dices que no, que quieres que te ayude como amigo.

Llegamos a un cedro que entre tres cristianos creo que no se abarcaba. Sacó ella una faca en ese oscuranero; lo pinchó, y echo de cuenta que se iluminó todito, como si prendiera un foco. Olía a perfume cantidad.

—Por ahí viene. No tengas miedo.

La necesidad me obligaba a no tener miedo. Entonces, cuando ya lo vemos, que ahí viene un muchacho nuevecito con unas cadenas de oro, unas esclavas, reloj, unos zapatos y ese olor a perfume:

—¿Qué andas haciendo, Carmita?

—Vine porque traigo al amigo más querido que no pensaba encontrármelo.

—Ah, y ese amigo ¿qué quiere?

—Te lo traje para que tú lo ayudes, que él está muy repobre. Yo sé que Leoncio es un hombre muy bueno, y que tú lo ayudes.

—Aquí traigo una jeringa para sacar un jeringazo de tu sangre, Leoncio. Escribe tu nombre en esta libretita, y dentro de cuatro días vas a esperar a que a las dos de la mañana te van a tocar la puerta. No abras hasta que ya esté casi aclarando. Te paras a

meter todas las pacas de billetes que te voy a mandar, pero me dejas escribir tu nombre con sangre de la tuya.

—Mira, hermano, no quiero hacer compromiso.

—Tú vas a ser el mayor curandero en Tres Zapotes. Vas a ser la mamá de los pollitos, pero que me des tu sangre.

—Mira, hermano, yo no quiero hacer compromiso. Si tú puedes ayudarme como amigo, ayúdame como amigo.

—Como amigo no te voy a ayudar.

—De mis carnes, haz lo que tú quieras hacer, pero a Leoncio me lo vas a ayudar como amigo cuando él te invoque para algo que no pueda hacer. Hay personas que te las regalan, y si esa persona que te regalaron va a buscar a Leoncio porque se siente mala, que él venga y te diga a ti que levante la fianza pa'que se alivie enseguidita. De mis carnes, haz lo que tú quieras.

—¿Me vas a firmar aquí que de tus carnes voy a hacer lo que yo quiera? ¿No te vas a arrepentir?

—No me voy a arrepentir. Le firmo.

Yo creo que nadie está de acuerdo a dar sus carnes por que otro viva, ¿verdad? ¡Nadie, y la señora esa lo hizo! Nos venimos para la casa, y al otro día temprano:

—Yo me voy a morir. Me faltan doce días pa' morirme, y me voy con el individuo ese. Allá voy a estar viva, Leoncio, pero yo jamás te voy a invocar allá. Estando viva, yo te ayudo, y él te va a ayudar como amigo; te va a llevar con otra mujer que es mi segunda amiga.

Me llevó con una señora que se llamaba Rosa Volpi, y ella dice:

—¿De dónde es este muchacho?

—Soy de Tres Zapotes, señora.

—¿Cómo se llama tu papá?

—Alfonso Tegoma.

—¿Tu mamá?

—Isabel Chagala.

—Pues, ¿cuánto va que tú eres un ahijado mío?

Todo vino por Dios, porque era una curandera también.

—A ver, Hermenegildo —que así se llamaba su esposo—, ahí en el ropero tengo un libro y en ese libro tengo la fe del bautizo;

a ver, tráeme el libro. Aquí está: Leoncio Tegoma Chagala. ¿No eres mi ahijado? ¡Eres mi hijo querido!

Me abrazó y me levantaba la señora. Me aflojó, y vino el marido y me levantaba.

—¿Qué viniste a hacer, mi hijo? Aquí tu madrina te va a enseñar lo que tú no crees.

Ya le dijo la señora esta que me llevó:

—Ya sabe bastante él; sabe de raíces, sabe de yerbas, sabe de todito; para echar las cartas es buenísimo.

—Ahora te voy a enseñar otra cosa.

Se fue y por ahí trajo un librito, asinito.

—Cuando una persona te trate muy feo, no le contestes nada. Si no se pudo hacer nada a esa hora, al otro día a las seis de la mañana te paras y rezas estas palabras, que a las seis de la tarde tiene que estar muerto: va a pegarle un dolor muy grande, y se muere por que se muere.

Yo con mi pobrez le dije:

—Madrina, no quiero aprender lo malo; quiero aprender todo lo bueno; yo le voy a agradecer al Señor que Él me ayude para aprender lo bueno.

No aprendí eso. Aquí, si viene un enfermo, yo le pongo la afición: en el nombre sea del Señor de las alturas; y es el que me ayuda. Rapidito sana. Ahorita acabo de sanar a una de Tlapacoyan, que la trajeron todo San Andrés y Catemaco, que no pudo sanar y que estaba desahuciada. La trajeron, y les dije:

—Mire, señor: está atrapada por el enemigo.

—Pero eso, ¿por qué? Esta muchacha tiene 17 años de edad; no la puede haber atrapado el enemigo.

—Ahorita lo voy a convencer por qué la atrapó el enemigo. Mira, muchacha: te voy a hacer una pregunta, que tú me digas la mera verdad, porque aquí la sota de espada me está diciendo que tú, que cada vez que tú metes a bañarte en tu baño, te bañas encuerita.[8] Te quitas todito. Dime la verdad, si es verdad o es mentira.

---

[8] *encuerita*: 'encueradita'.

—Así me baño, porque estoy encerrada.

—Pero el diablo te está mirando; está diciendo que le caíste muy bien y por eso te tiene atrapada.

—Hay noches que yo siento una mano que viene; aquí me la pasa, y a más no duermo. Ya estoy aburrida, que ya tengo siete meses de estar así.

—Eso lo levantamos rápido. Te voy a recetar una toma que vas a tomar, y esta noche voy a hablarle a él a que se deje de cosas y que te entregue. Ustedes me van a pagar.

—Nosotros le pagamos.

Pos me fui a verlo en la noche, y me dice:

—Es que me gustó mucho, porque yo la vi desvestida.

—Déjala, que me van a pagar, y no te pertenece a ti; le pertenece al Señor de las alturas.

—¿Te van a pagar?

—Son unas gentes pobres. Les voy a dar la orden que lo que quieran regalar.

—¡No! Si no te pagan cinco mil pesos, no la cures.

—Bueno, les voy a decir.

Ya fui, y les dije.

—Sí se lo pagamos.

Se tomó la medicina, y me dice la mujer, que tenía como seis días:

—Vete a ver a la muchacha, Leoncio, que ni sabes cómo está.

—Pero es que viven allí en los rincones, que ni voy a dar con su casa.

—Preguntando llegas.

Bueno, me fui y me encontré un señor allá a la llegada. Ya le conversé, y dice:

—Ah, yo conozco a esa gente; vamos.

Y nos fuimos. Llegué y toqué; ya, vino la muchacha, y dice:

—¿Qué anda usted haciendo, don Leoncio?

—Pos vine a verte cómo estás.

—¿Usted cree que desde la primera noche no me duele nada? Duermo muy tranquila y ya no tengo nada. La medicina ni la he terminado.

—Pues, gracias a Dios.

—No. Yo le doy las gracias a usted, porque usted me curó.

—No, m'hija. Te voy a recomendar algo: ahí en la noche te sales a ese arbolito. En la noche, o en el día, si no tienes vergüenza. Te hincas y le estás dando las gracias al Señor de las alturas, que es quien nos está ayudando. El diablo se retiró.

—¿Por qué se retiró?

—Porque tiene poder, pero tiene más poder Aquel.

—Estoy buena y sana ya.

Así con cualquier trabajo. Si hay alguna persona que sepa que lo van a matar, que ya lo traen a raya y me viene a ver, agarro y me pongo a trabajar. A los siete días puede andar libre, y si se encuentra por ahí al que lo va a matar, le dice:

—Oye, perdóname, hermano, que yo te iba a matar.

Ya, se acabó todo. Por eso es que medio mundo me quiere. Me llevaron a Toluca, porque una señora… el arreglo, no paraba de arreglar;[9] entonces, nadien pudo por allá, pero un señor de Isla vino aquí, y dice:

—¿Si vemos a don Loncho?

Rápido vino el señor de allá, y le dije:

—Mira: se trata que esta señora se peleó con una teca.[10]

—Sí, es cierto, y a los poquitos días le colocó dos animalitos acá. Unos sapitos, así como el poche de la tierra,[11] que son blancos.

—Están colocados acá. Cuando esos animalitos van a comer, 'ta bajando eso, pero no porque ella arregle.

—¿Eso cómo se lo hace?

—Hay que meter la mano pa' sacarle.

—No le hace. Me lo llevo para allá. Nos arreglamos el precio.

—No voy a meter la mano yo.

—Pero, ¿por qué no?

—Se trata de abusar.

---

[9] *arreglo*, *arreglar*: *sic*, por 'regla', 'reglar'.

[10] *teca*: 'mujer istmeña, juchiteca'.

[11] *poche*: "batracio pequeño de aspecto repugnante, ventrudo, y que vive generalmente enterrado" (Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, *s.v.*).

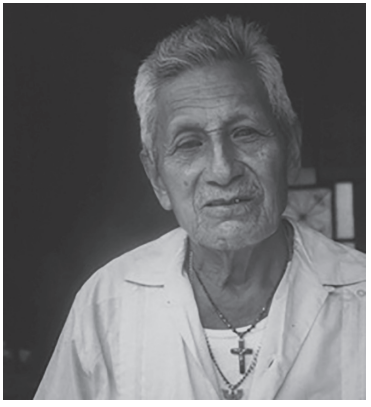
Si el brujo como nosotros es abusador, está metiendo la mano pa' dentro, porque allá ya lo está mirando El de allá arriba; está abusando.

—Vamos a ir al Seguro, con su doctor, el doctor va a decir de una muchacha que tenga la mano delgadita, y esa va a ser la que se va a encargar, y su esposo ahí va a estar con un platón esperando lo que va a sacar y lo va a echar al platón, y en veinte minutos la dejo buena.

Todo hicimos ansinas. El doctor de allá se admiró:

—Hasta horita reconozco que hay brujerías. Los animales los sacamos.

Entonces, soy el dedo chiquito de esa gente, y viven en Toluca, delante de México. Claro que ya estoy advertido en ese trabajo.



# Relatos de la hija de Eisejuaz (y otro diálogo wichí)[1]

Enrique Flores
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

*Eisejuaz*, la novela de la escritora porteña Sara Gallardo, se publicó por primera vez en 1971, tres años después de viajar a Salta y de publicar en la revista *Confirmado*, el 21 de junio de 1968, una breve crónica titulada "La historia de Lisandro Vega". Años después, el antropólogo César Ceriani confirmó en una entrevista publicada en otra revista, *Boca de Sapo*, la identidad del personaje —Lisandro Vega: el "verdadero" Eisejuaz.[2]

Sara Gallardo viajó a Embarcación cuando el pueblo era el lugar de encuentro del ferrocarril que venía de Bolivia y el que iba al oriente y se internaba en la provincia de Formosa. Se situaba dentro del gran espacio anterior a la definición de las fronteras, o transfronterizo, conocido como el Gran Chaco y recorrido durante siglos por varios pueblos originarios —nómadas y cazadores recolectores, en un principio, y más tarde sujetos a la colonización misionera (católica y evangélica); sometidos a la servidumbre del peonaje por deudas y el trabajo asalariado, y a la violencia y el terror de la guerra, en el Chaco boliviano y el Chaco paraguayo, o en las provincias argentinas del sur del río Pilcomayo: tobas o qom, wichís o matacos, chiriguanos, pilagás, etcétera— que se enfrentaban y convivían alter-

[1] Este trabajo se realizó con el apoyo del proyecto "Primitivismo y locura: poéticas de las vanguardias" (PAPIIT-IN400718) y de la Beca al Extranjero otorgada por el Programa de Apoyos para la Superación del Personal Académico (PASPA).

[2] Véase Ceriani (2014) y Flores (2020).

nativamente en territorios vagamente definidos, y cada vez más "reducidos" a las formas violentas o pacíficas de una colonización al mismo tiempo espiritual y material. La escritora, perteneciente a la oligarquía porteña y descendiente directa del general Bartolomé Mitre, escribió así un libro un poco extraño en el marco de la literatura argentina, con un "mataco" como narrador único y como personaje e inspirador absoluto de una lengua extraña en el horizonte de la literatura argentina, comparada a menudo con la lengua de Rulfo, de Arguedas, de Mario de Andrade o de Guimaraes Rosa. Eisejuaz: "Este también" o "Agua que corre", según los significados corrientes o secretos del nombre en la obra —el "monólogo místico de un indio mataco" (Martín Kohan, 2013: s/p) o "un alucinado monólogo de un mataco psicótico en busca de su propia santidad" (Leopoldo Brizuela, 2004: s/p).

Hospedada en el elegante Hotel Universal, cuyo espacio semiabandonado sirvió después de sede a un club social, y situado frente a las ruinas de la vieja estación de tren, la autora se entrevistó durante una larga temporada con Lisandro Vega, Eisejuaz, que en ese entonces trabajaba en la cocina del hotel (lavando platos tuvo su primera revelación); era miembro de la iglesia pentecostal escandinava Asamblea de Dios y vivía en la misión evangélica La Loma. Ahí fue donde —gracias al apoyo de algunos amigos, y en especial de la joven maestra wichí Dora Fernández—[3] entrevisté a "la hija de Eisejuaz", Cristina Vega, una mañana de julio del año 2019, y ahí vivió el propio Lisandro Vega durante sus últimos años, en un paraje de población multiétnica —wichí, toba, chiriguana— en torno a la misión Asamblea de Dios, de la que era adepto, y vigilante o "portero", Eisejuaz. Su pastor, Marcos Delgado —él mismo parcialmente wichí—, que nos habló de Lisandro la víspera de esa entrevista, describió la situación actual de la Misión como

[3] Agradezco a los antropólogos Isabelle Combès y Rodrigo Montani el apoyo generoso que me ofrecieron.

muy peligrosa, con graves problemas de desintegración cultural y social, de alcoholismo y drogadicción entre los jóvenes. Hubo que entrar por la mañana, acompañado por Dora y Cristina, quien había sufrido recientemente una agresión por parte de una joven adicta. La entrada que antes vigilaba Eisejuaz, en donde había una tranquera, deteriorada ya la disciplina evangélica, estaba resguardada por un grupo de jóvenes armados con hondas y piedras.

Triste situación derivada del abandono de los pueblos indígenas, el "progreso", los desmontes… Ahí, en fin, escuchamos a doña Cristina hablar de la muerte de su madre —Mauricia Suárez, llamada Lucía en la novela— y después de la muerte de su padre. Mi objetivo no es contrastar las diferentes versiones, sino abrir sus divergencias, por así decirlo: seguir el cauce de la oralidad, el río de los relatos orales, iniciado por Lisandro Vega y recreado por Sara Gallardo, y documentar, en cierto modo, etnológicamente una ficción, una experimentación novelesca. Están los hilos secretos de las tres versiones de la muerte de Mauricia Suárez —la de Lisandro Vega, la de Eisejuaz y la de Cristina, con los secretos que responden al mal papel que le reserva la crónica de *Macaneos*.[4] Y está el tono pausado, casi encantado, de la palabra de Cristina. Están el chamanismo wichí y sus manifestaciones e interpretaciones evangélicas, pentecostales, asociadas en especial a los presagios funestos y a los sueños y revelaciones proféticas. A lo cual añadimos dos apéndices y fragmentos de una entrevista con Dora Fernández, maestra wichí y vigía en Embarcación que invoca una escena chamánica pintada por su esposo, Santoro Molina.

[4] "Macaneos" era el título de la columna de Sara Gallardo en el seminario *Confirmado*. En la entrega del 21 de julio de 1968, titulada "La historia de Lisandro Vega" dice: "las hijas malas"; "las hijas no la atendían". Reproduzco esta crónica en el apéndice 1, así como un pasaje correspondiente de la novela en el apéndice 2.

## Conversación con Cristina Vega, la hija de Eisejuaz

Paraje La Loma.
Embarcación, Salta, 16 de julio de 2019.

**EF:** ¿Cómo fue la enfermedad de su mamá?

**Cristina**: Se enfermó mi mamá y le llevaron a Salta.[5] Ahí le descubrieron que tenía cáncer. Así que él tenía visita los días domingo, nada más, y como él trabajaba pedía permiso al patrón los días de semana. Y él iba. No le dejaban pasar. Y el patrón ya no le daba plata, él faltaba mucho y le reclamaban. Pero él quería estar con ella. Y no había dónde dormir. Él se dormía en la calle, y no tenía para comer. Y así él ha sufrido como cuatro meses ahí, en Salta. Después, la trae… Ah, querían mandarle a Tucumán, para quemarle a ella. Y ella no quería. Ella quiso que le traigan de nuevo, y que estaba dispuesta a cualquier cosa. Si Dios no la sanaba, que se moría, tranquila. Entonces, le han traído ahí, y el médico le daba para tres meses de vida. Y la traen a la casa, ha de un año y dos meses más tardan con vida. Así que recién falleció ella.

**EF:** La trajo acá, aquí murió…

**Cristina:** Aquí murió.

**EF:** Y era difícil también cuando ella estaba enferma acá…

**Cristina**: Sí. Hemos quedado sin nada. Él no… No teníamos pañales, no teníamos los remedios, los calmantes. Los misioneros compraban los calmantes. ¿Han visto los misioneros de antes? Ellos, cuando tenía que ser médico, va a ser médico; tenía que ser enfermero, enfermero, y si va a ser juez, va a ser juez… Ellos… todo hacían. Así que ellos ponían la inyección, todos los días, para el calmante.

**EF:** Porque sin eso era muy doloroso…

---

[5] Se refiere a la ciudad de Salta, capital provincial, situada a 260 kilómetros de Embarcación.

**Cristina:** Sin eso… Lloraba, gritaba. Así que le ponían… Yo me acuerdo que la última inyección, ella ya no la sentía la inyección. Eso de las diez de la noche, ahí falleció ella. Después de esa última inyección que ya no sentía ella (*un gallo cacarea al fondo*). Y nos quedamos así, sin nada. Y ya no trabajaba mi papá tampoco, por cuidarle a ella.[6]

**EF:** ¿Y qué sucedió después? ¿Qué hicieron?

**Cristina**: Después, le llevamos al cementerio y volvimos a mi casa. Ya no había nada. Él ya se iba a… Él se enfermó dos meses, y nosotros íbamos a las tías de al lado. Él tenía una hermana, y ahí estábamos, dos meses, con ella. Hasta que él se ha recuperado de nuevo. Entonces empezaba a trabajar de nuevo…

**EF:** ¿Y cuál era su enfermedad en esos dos meses?

**Cristina:** En esos dos meses, era la depresión que le dicen.

**EF:** No se podía levantar, ni nada…

**Cristina:** No, él no podía trabajar, no quería comer, no quería… Y se le subían los nervios… Me acuerdo que a nosotros nos corrían, a azotes nos corrían a nosotros.

**EF:** Para que no lo vieran así…

**Cristina:** Sí, él quería estar solo. Entonces íbamos a la casa de la tía, ahí estaba, todos los días. Dormíamos ahí también. Hasta que venían los misioneros, oraban para él, han traído médico… Y le han curado, y se ha compuesto de nuevo.

*

**Cristina:** Y eso más, ¿no?, el papá no quería que yo trabajara, por ahí, en las casas. Porque él ha trabajado mucho en los hoteles, ahí, en otras partes, ¿ve? Él era… trabajaba de cocinero siempre, de cocinero de los hoteles, de los restaurantes. Iba de mozo en el horario libre. Todo eso él hacía. Y él no quería que nosotros vayamos a trabajar, porque él veía a las compañeras, ahí adonde

[6] *Cf.* en apéndice las dos versiones de la muerte: la de Lisandro en *Macaneos* y la de Eisejuaz en *Eisejuaz*.

trabajaba, que siempre la agarran la mano y le llevan para otras cosas, el patrón… No quería que vayan a trabajar.

**EF:** ¿Y es verdad que él escuchaba voces de los ángeles, y le daban… le decían cosas?

**Cristina:** ¿Le daban… traían mensajes?

**EF:** Sí, mensajeros.

**Cristina:** ¿Usted no escucha esas cosas?

**EF:** Yo no.

**Cristina:** ¿Vos, Dora?

**Dora:** Sí. Yo sí. Lo que pasa es que parece que a nosotros los originarios…

**EF:** Tienen oído más atento…

**Dora:** Sí… No, y que sabemos lo que va a pasar. Mensajes…

**Cristina:** Porque te dan aviso… Si no escuchas eso en tus oídos, vienen… traen los mensajes un… ¡cualquier pájaro que vive lejos! Y viene ahí en tu patio… Y voy a pasar viendo qué clase de desgracia viene para tu casa.

**EF:** Eso me recuerda que, en la novela, él escucha en sueños… En un sueño le decían que venía una desgracia, antes de que enfermara su mujer. Era un aviso…[7]

**Cristina:** Él a veces no dormía, oraba a Dios que le cuide, que le guarde… Él dice que soñaba animales, animales que venían y devoraban a otro animalito que era de él. Y venía una bestia grande, así como toro, ¿ves? Y eso… ¿cómo es que le dicen a esos que… del monte? Mmm… Búfalos. Esos, ¿viste?, él soñaba que ellos venían y devoraban al animalito de él, en su patio. ¿Ves? Y él se preocupaba, no sabía cuál sería el animalito de él que le van a devorar. Y él oraba toda la noche, todos los días a él le preocupaba mucho… Por ahí que él hablaba solo, por ahí, porque no sabía, no… Y después (*suspirando*), vos sabés, que un día hemos ido al pueblo a comprar algo para cocinar al otro día, y han salido las mujeres todas —se dirige a Dora— … La familia de Gómez, ¿le

[7] *Cf.* los sueños de Eisejuaz en el fragmento de *Eisejuaz* reproducido como apéndice al final de este trabajo.

conoces? La familia de Gómez, la abuela, la Silvia Chamorro —Dora asiente— … Esas mujeres han salido y le han pegado a mi mamá.[8]

**EF:** Ahí empezó todo.

**Cristina:** Ahí empezó todo. Había sido que había sido ahí mi mamá con esa amante de la abuela de la Silvia. Y había tenido una hija de mi papá. Ahí yo tengo una hermanita con la hija de… Y eso parece que se persigue… Por eso ahora yo, a veces conversando con mi hermana, digo: "No, el viejo es pícaro, él sabía que a la mamá es que la estaban persiguiendo las mujeres". Y de ahí, cuando la han agarrado a ella la han hecho sonar bien. ¡Pero mi mamá era fuerte: contra siete mujeres…! A nosotros nos han hecho escapar en el fondo de Rojas, vos sabés, el paraguayito ese —Dora asiente—, ahí nos han hecho meter a nosotros. ¡Y ella sola las tendió, las siete mujeres!

**EF:** Es terrible…

**Dora** (riendo): ¡Ese es costumbre de nosotros! —ríe más fuerte—.

**EF:** Pero eso la llevó a la muerte…

**Cristina:** Sí, a eso ha enfermado (*pausa*). ¡La conciencia de él el que le molestaba!

**EF:** O sea, fue un castigo…

**Cristina:** Claro, era un castigo.

**EF:** Pero un castigo en ella, no en él…

**Cristina:** Sí. No, pero en la conciencia lleva las consecuencias…

**Dora:** O sea que él se llevó toda las consecuencias de los actos que él hacía. Él no comentaba, pero cuando él… O sea, que en el sueño él veía que algo, un bicho que le comía sus mascotas, en el patio, no ha sido su mascota sino que era su propia mujer.

**Cristina:** Y veía algunos… los hijos de la mascotita de él se desparramaban, se escondían por ahí. Ah, esos somos nosotros. El paraguayo nos había escondido allá, en el… en la casa de él.

**EF:** Así se anuncia…

---

[8] La escena de la golpiza, que remite a una escena primigenia, aparece en las otras versiones. *Cf*. apéndices.

**Cristina:** Por eso, todo… toda persona tiene su… Como dice, ¿no?, el dicho: "Todo lo que sembrares va a cosechar después. Se le ve la fruta… Pero es la pura verdad, ¿no es cierto? —Dora asiente—. Se lleva a las consecuencias de todos los actos que el hombre hace. Y esa es la interpretación, la revelación de su sueño. Por eso él todos los sueños se le cumplen.

*

**Cristina:** Y antes que muera la mujer,[9] antes que él se enferme, fíjate que han venido unos tucanes ahí… Había un árbol grande, un algarrobo. A eso de las diez de la mañana han venido esos bichos. Cantaban, pero no era normal la hora. Era una cosa embrujada, así, que retumbaba, así. ¿Has visto cuando uno se acerca del reino de Satanás? Así sonaba un (*ríe*)… un aire, ¿ves? Y entonces él estaba sentado en su sillón, allá, ¿no? Y él ha salido. "No", dice él, "no es normal esos bichos. Esos vienen de lejos, vienen. Y aquí no hay frutas que coman, nada. ¡No tienen nada que hacer aquí estos bichos!". Y entonces él ha ido y él ha levantado las dos manos, hablando con Dios, que le revele, que le diga qué es lo que quiere de él y de la familia. Si él necesita para que vaya a su reino anunciando muerte esos bichos. Estaban anunciando muerte. Y que él no quería llevar, como dice, él primero. Tenía que morirse la mujer primero. Porque él no quería verla sufrir, solita, ahí, porque ella no tiene hijos. Todos esos chicos que estaban viviendo con ellos son nietos de él nomás, de mi mamá. Los nietos de la mamá. Ella no tenía hijos, la señora. Él hablaba así con miedo, que no permita. Fijate que esa noche se había enfermado él, le hemos llevado al hospital. Ahí le han puesto el suero, de todo, le ha agarrado un ACV. Le ha agarrado un ACV. Y esa noche yo me quedé allá con él. Y después me han corrido del hospital porque yo no puedo estar medio de la sala

[9] Aquí Cristina parece estarse refiriendo a la última mujer de Eisejuaz, aunque no exteriorice el tránsito.

de los hombres. Tenía aquí mi hijo. Él ahí iba a quedar si yo me he vuelto para acá. Y cuando yo llegué aquí ya no estaba la señora. Ya habían ido a Orán,[10] las nietas chiquititas y menores, las llevaba a Orán. Y allá falleció como a eso de las diez de la noche, cuando yo estaba llegando aquí, debe ser. Y al otro día, seis de la mañana, llegaba mi nieta. Llorando venía, por ahí (*se escucha pasar una motocicleta*), y lloraba. "Levántenlo", dice. "Vos sabés, la tía ha muerto". "Ha muerto, recién le agarró un ACV también". "Ay", digo yo, "ahora ¿qué hago? ¿Qué puedo hacer ahora? ¿Será que le puedo decirle ahí? ¿Será que va a aguantar o no?". Y un remisero,[11] conocido, amigo de él, dice: "Vamos, doña Cristina, a buscarle a don Vega, vamos a traerlo". "Sí, pero yo no tengo capacidad de darle la noticia", le digo, "porque no sé cómo le va a caer la noticia". "No", dice, "ya él yo le conozco", dice el hombre. "Es fuerte él. Él va a aceptar cualquier cosa", dice. Entonces hemos ido al hospital. Nos habla la enfermera, el médico. Hemos pedido permiso, que si ya puede… "Sí, sí, ya, ya se puede ir". Le han sacado el suero, de todo, y se ha levantado. Y cuando estaba caminando por el pasillo así: "¿Qué, ya me lleva a la casa?". "Sí", le digo, "vamos a ir a la casa ahora", le digo, "vamos". Y salimos de ahí y le espera el remisero. Le recibe con un abrazo, de todo, y le ha llevado en una banca y ahí le ha dicho: "Che, tu mujer ha muerto", dice. "Ya le van a traer de Orán". "En serio, che", le dice al remisero. "Sí, yo vengo acompañando a tu hija. Vamos a la casa, ahí vamos a esperar a tu mujer". Y ya le traen. "Bueno, vamos". Tranquilo estaba. Tranquilo porque él ya tenía preparado todo. Así que él ha venido a la casa, él se ha sentado en ese sillón, esperando a la mujer. Le han traído, él la ha recibido, de todo. Y él… eso ha sido en el mes de julio. Agosto, septiembre, octubre, noviembre, diciembre, en enero ha fallecido él. Poco después. Después de seis o siete meses.

---

[10] La ciudad de Orán, o Nueva Orán, en los márgenes del río Bermejo, está a 45 kilómetros de Embarcación.

[11] *remisero:* 'persona que conduce un *remís*'; en Argentina, servicio de transporte en auto con conductor.

**EF:** ¿Y él cómo murió?

**Cristina:** Él estaba, todos esos días… perdido andaba caminando por ahí. Él llamaba a la mujer. Un rato llamaba a mi mamá, un rato llamaba a la señora, a la otra mujer. Después, última tarde que él ha venido aquí a matear conmigo, él dice: "Anoche vino mi mamá. Anoche vino mi mamá, y después, a mañana, amaneciendo, también vino mi mamá. Yo escuché la voz de ella, de mi tía, de todos mis familiares que han fallecido antes. Y todos mis familiares, todos les han matado", dice. "Todos ellos les he escuchado. A los caciques…". "¿Y por dónde han salido?", le dije. "Por allá", me dice, "por aquella parte han salido", dice. "Y ya se iban. Ustedes cuídense mucho, no se metan en asuntos internos de la comunidad, de la Iglesia (*pasa otra motocicleta*). Ahora yo soy la última columna que me voy a caer. Y ya no hay más protección". Eso es lo que él me dijo. Y dejaba saludos para los amigos, toda clase de gente que le conoce… Y me decían que yo siempre tenía que recibir bien (*vuelve la motocicleta*), como que *él está*. Así. "Así que no se preocupen, que todas las cosas malas que vienen van a pasar. Porque toda clase de tormentos pasan. Después ya sale la luz de nuevo". —Dora ríe, enternecida y alegre—. Eso es lo que me dijo él.

*

## *"Eia, eia, eia, eia, ei... Eisejuaz": conversación con Dora Fernández*

Embarcación, Salta, 15 de julio de 2019.

**Dora:** Mi nombre es Dora Fernández, de la comunidad wichí de Lote 75.[12] Yo lo conozco desde mi infancia a Eisejuaz, Lisandro Vega, porque, cuando éramos chicos, fuimos, fui con mi papá acá

[12] Comunidad wichí creada en octubre de 1988, situada en la periferia de la ciudad de Embarcación.

al Paraje La Loma —como era bien conocido en Embarcación, adonde habitaban wichís[13] y tobas, qom.[14] A Lisandro siempre lo veía sentado, así, en un sillón. Y bueno, son tantas experiencias que debe tener ese hombre.

**Santoro:** ¿Era ya grande él, o qué edad tenía?

**Dora:** Y podría haber tenido sesenta… Era ya un hombre de edad avanzada, que él le decían El Portero, porque él cuidaba la comunidad. Bueno, tenían ellos, cuando por primera vez vi el accionar de mis hermanos diferente… tiene una sensación wichí, pero más, más boliviano que el que era de mi papá, que nació en Misión Chaqueña,[15] y mi papá tiene un acento, una fonética diferente. Pero se entiende. Cuando iban a La Loma, la gente tenía que estar conocido, ser conocido, si no no podía entrar…

**EF:** ¿Su familia venía del Pilcomayo?[16]

---

[13] Según Antonio Tovar, el territorio de los wichís —o *matacos*—se extiende entre los ríos Pilcomayo y Bermejo, y entre el meridiano 64º 31′ y el 61º de oeste a este. Los "matacos-noctenes" habrían llegado del Chaco boliviano, más allá del margen derecho del Pilcomayo, y su nombre tenía ya en su origen quechua un carácter peyorativo: "El *mataco* es una variedad de armadillo que se llama también *quirquincho bola*" (*Tolypeutes matacus*), porque 'su medio de defensa consiste en arrollarse de modo que su cuerpo, doblado hacia el vientre y con la cola ajustada a un lado de la cabeza, quede enteramente cubierto por el carapacho o caparazón, formando como una bola que los perros hacen rodar sin poder hincarle el diente'. Los matacos, severos y reservados, contrastan con [otros indios], que sonríen y parecen más abiertos" (Tovar, 1981: 28).

[14] Los tobas o *qom* son una etnia indígena que habita en el Chaco Central, en las provincias argentinas de Salta, Chaco, Santiago del Estero y Formosa y que llegaron de Tarija, Bolivia, a principios del siglo XX.

[15] Comunidad wichí situada 45 kilómetros al oriente de Embarcación. Fundada por misioneros anglicanos en las márgenes del río Bermejo, en el año de 1914, al principio recibió el nombre de Misión El Algarrobal.

[16] Río originado en territorio boliviano que sirve de frontera a Argentina y Paraguay, y al Chaco Boreal y al Chaco Central, que se extiende hasta el río Bermejo. Una gran migración toba y wichí tuvo lugar desde sus márgenes hacia el territorio argentino durante los años de la guerra del Chaco, entre Bolivia y Paraguay.

**Dora:** Son de Villa Montes,[17] y tenía una cierta tonalidad. Un hombre serio… El tipo era serio. Un hombre muy respetado, muy religioso. Porque el hombre, cada vez que lo veía, era un hombre bien apuesto, bien presentable, por su forma, ¡qué sé yo…! de ser, como servidor de una Iglesia nombrada, acá dentro del pueblo. Después de mucho tiempo, cuando volví a ver a Eisejuaz, ya era un hombre más triste la cara, porque, de ver a una persona que tenía una cara con ganas de seguir, cuando después de años lo veo que era un hombre triste. Caminaba y tenía una tristeza enorme, para mí, al verle a Eisejuaz, cuando andaba.

*

**Dora:** (*se observa una pintura con una escena chamánica nocturna en el bosque, alrededor del fuego. Poco a poco la imagen se desplaza hacia Dora, la narradora*). En ese tiempo, en mi infancia, en el lugar donde nací, los abuelos, los tíos, cuando empiezan a hacer la misa, se juntaron así en el patio, así, a varios hombres, y ese ritmo del monte, más los animales que… los aves que se acercan cuando empiezan a cantar, siento una voz temerosa que está… Y para mí me hace esa reflexión… me queda en la memoria de mi infancia, cuando escucho al abuelo decir: "*Eia, eia, eia, eia, ei…*". Y toda la noche, ¿no? Había un momento que eran treinta días, toda la noche con tiempo de misa, porque en nuestra familia se había perdido un primo, que ese primo le estaban… que se perdió. Se fue al monte y los chamanes empezaron a guiarse con su espíritu, y ya lo sabían que este chico fue asesinado por otros hermanos. Y pasaron así días, y cuando los chamanes le vuelven a traer el espíritu del chico, sentíamos que jugaba con nuestros juguetes. Es algo misterioso que traiga ese chico, sin el cuerpo, sino el espíritu, de que uno sienta que vuelve a su casa, pero no lo ve. Es el chamán. Y ese pasó en mi infancia. Y cuando salgo de allá, yo

[17] Ciudad del departamento de Tarija, en el Gran Chaco boliviano, fundada por frailes franciscanos en el siglo XIX como Misión San Francisco Solano y principal centro de expansión sobre el río Pilcomayo.

me acuerdo de tal persona, de otras personas, que por la tarde yo sentía así que sentía esa voz de don Arias… que nosotros le decíamos Arias: un hombre que curaba, que era como médico para nosotros; y cantaba así: "*Eia, eia, eia, eia, ei…*". ¡Todas las tardes! Y la gente iban y se hacían curar. Y los domingos, por supuesto que los domingos también nosotros íbamos a la iglesia. Pero nosotros fuimos curados por don Arias, entre otras personas más que eran chamanes de nuestra comunidad (*Santoro, invisible, vuelve a introducir la pintura, tras la narradora*). En aquella infancia, tan… tan lindo de vivirlo y tener el monte, los pájaros, eh, y bueno, un día yo le comento a Santoro, y Santoro me va dibujando todo lo que es mi pensamiento, lo que uno ha vivido en su infancia. Y acá (*señala la pintura de Santoro*), eh, mi papá le gustaba tocar el *trompe*,[18] eh, nosotros siempre estábamos por acá *señala una zona oscura, cerca de una cueva*, durmiendo, o en la casa. Y le veía toda la… esta escena.[19] Y mi mamá de un lado, que ella no acepta el chamanismo (*Santoro retira el cuadro del fondo de la toma*), porque ella nace de los abuelos que son evangélicos, y se junta mi papá. En cambio, de parte de mi papá los tíos, los abuelos de mi papá son chamanes. Y los hermanos también… las hermanas también es chamán. Pero, por ejemplo, mi mamá con el tiempo va aceptando de las dos partes, así como yo… O sea que nosotros

[18] Arpa de boca usada por los wichís. Es un arco de metal parecido a una letra omega, con una lengüeta de metal al centro, y se toca colocando los extremos de la omega entre los dientes y tañendo la lengüeta con un dedo; las tonalidades se modulan moviendo la glotis y emitiendo o exhalando aire a través del instrumento.

[19] La imagen evocada por Dora y pintada a partir de su relato por Santoro no deja de recordarme la escena de iniciación etnográfica descrita por John H. Palmer al comienzo de *La buena voluntad wichí*: "Durante la primera noche, se escuchaba una voz que entonaba un canto chamánico. Atraído irresistiblemente por la vocalización modulada, el autor atravesó la oscuridad hacia donde el canto sonaba. Detrás de unos árboles, se vislumbraba una vivienda. Afuera apareció un semicírculo de figuras sentadas en el suelo, iluminadas por el fuego. En el centro del semicírculo, también sentado en el suelo, Chenpã curaba a un enfermo. Ante la presencia inoportuno del intrudo, el tratamiento se detuvo al instante. Pero la visión momentánea del rito chamánico bastó para revelar el horizonte hacia donde se dirigía ese viaje etnográfico" (Palmer, 2012: 5-6).

nacemos dentro de la comunidad, somos bautizados a través de los misioneros,[20] confirmados, y cuando somos grandes ya cada uno hace su camino.

**EF:** Y me decía que extrañaba ese canto…

**Dora:** Y yo extraño mucho cómo… cómo… cómo es el ritmo del chamán que cura en medio de la oscuridad. Ahí lejos, en su casa. Y se siente ese ruidito que todavía existe, ¿no? Pero mucho no te dicen que es el chamán, porque es más escondidito… "*Eia, eia, eia, eia, ei…*" como *Eisejuaz*… Eh, bueno, ese es mi infancia (*ríe)*.

*

[20] Se refiere a los misioneros anglicanos de Misión Chaqueña, en donde se crió Dorita, distintos a los evangélicos pentecostales de la misión noruega Asamblea de Dios, de la que era miembro Eisejuaz.

## *Apéndice 1*
## *"La historia de Lisandro Vega"*[21]

Embarcación queda a cinco kilómetros de río Bermejo en pleno Chaco salteño. No voy a hablar hoy de la ciudad de Embarcación con sus casas viejas y sus calles de tierra, ni de la selva tropical ni de los aserraderos, ni de los ingenios adonde la caña crece a veces más que un hombre. Ni del río Bermejo, que parece un dios del Olimpo. Ni de los sapos y los insectos gigantes. Ni siquiera de las tres misiones —franciscana, anglicana, y la de la iglesia noruega de la Asamblea de Dios— que se ocupan de los últimos desdichados matacos, tobas y chiriguanos,[22] en una especie de emulación agridulce y a veces heroica de la caridad cristiana. Hoy, miércoles 27, esta página pertenece, porque se lo prometí, a Lisandro Vega, mataco, treinta y seis años, encargado de sus compatriotas en la misión noruega que rige el pastor Pedersen.[23]

Lisandro Vega preguntó si había entre nosotros alguien que pudiera escribir su historia. Hace un año que espera a ese alguien. En la casa de adobe que está construyendo —dos ambientes de un metro y medio de ancho cada uno—,una de las pocas entre el chocerío de palmas y hoja de palma donde hay que entrar doblado y salir al instante picado de vincucha y piojo, habló durante tres horas. Era como oír la voz de los antiguos profetas. Y cuando el dolor de sus recuerdos era excesivo, golpeaba contenidamente con los puños sobre la mesa, y se quedaba abstraído. Esta es la historia de Vega, de su lucha por levantarse y por levantar a su pueblo, y de cómo "todo mi plan ha fracasado y me he quedado solo". No cabe entera en esta página ni caben las

---

[21] Tomado de *Macaneos. Las columnas de Confirmado* (Gallardo, 2016: 275-277).

[22] Grupo guaraní que emigró de la Amazonía hacia Paraguay, el sur de Bolivia y el norte de Argentina.

[23] La Misión Asamblea de Dios fue fundada por el pastor noruego Berger Johnsen y su continuador fue el también noruego Per Pedersen. *Cf.* el trabajo de César Ceriani y Víctor Hugo (2017: 1-34).

fotos que me dio de él con su familia en las distintas etapas de su vida.

"Yo no conocía a ustedes los blancos. Al principio vivimos en la orilla del río Pilcomayo. Como todos los humanos, me levantaba a la mañana a buscar algo para comer. Yo vivía de la pesca. Después, frutas del monte. Pan no se comía, azúcar no se comía, carne de vaca no se comía". Viene la descripción de la vida salvaje, la guerra, el crimen habitual. Los chicos tenían paz. "Pero cuando yo me hice hombre ya se hizo otra vida. Ya se hizo de amargarse". Cuando él tenía doce años, "los misioneros han entrado al monte". Nosotros nos asustamos. Pensábamos: "Este es gringo, buscando mujeres". Después, por causa del Evangelio, yo y mis padres vinimos desde el Pilcomayo hasta Embarcación. Y comprendí que hay que hacer como ustedes, vivir la buena vida de la civilización". No es que se haga ilusiones sobre los blancos: "Ellos dicen: 'Aquí es mío, aquí es mío', y echan todo abajo"; al indio no se lo tiene en cuenta. Pero desde entonces quiere "la buena vida para los paisanos". Y Eisejuaz se bautiza: se vuelve Lisandro Vega, y sus padres pasarán a llamarse Andrés Vega y Felisa Díaz.

A los diecisiete se casa con Mauricia Suárez, de dieciséis, "hija de paisanos de esta zona". "Era muy buena. El campamento necesitaba un encargado. Me nombraron. Tuve muchos problemas con los paisanos: separar peleas, ser juez, comisario. Cuando me di cuenta de eso, en mi pensamiento, traté de hacer estudiar a mis tres hijas, para mañana o pasado. Hicimos una ayuda social. Y mientras que estaba en ese trabajo he tenido un sueño muy raro durante cuatro años, tres veces a la semana: que viajaba, viajaba, buscaba a mi señora, y no la encontraba. De día yo conversaba con mi señora. Decía en broma: '¿No será que algún día usted me dejará?'. 'No, yo no tengo esos pensamientos. Usted los tiene'. Más tarde yo me cansé de ese sueño. Consulté a un paisano mataco viejo que me dijo que tenía mucha experiencia. Me dijo: 'No hay que descuidarse. Tenés que orar mucho a Dios. Eso se va a cumplir de aquí a catorce o quince años'. Y me he cansado con este sueño. Todo era tranquilo. De noche mis hijas

en nuestro hogar estudiaban sus deberes. Y esa noche se ha presentado otro sueño. He visto dos animales, dos vacas, uno casi chico. En la lucha de esos animales, el grande atacaba y el chico sólo trataba de esconderse". A las tres de la mañana dije a mi señora —ella tenía mucha experiencia de la vida humana—: '¿Qué va a pasar? Por este sueño como es, mañana mismo va a pasar'. Entonces, a eso de las 3 de la tarde, yo estaba trabajando en el aserradero y ella estaba solita. Han venido siete mujeres a pegarle". Causas: un malentendido, mas la envidia que el puesto de encargado despertaba. No habían pasado veinte días, en el bajo la esperaban. Le han pegado con piedras en la cabeza". La policía arreó con todas juntas y más tarde las soltó juntas. "La policía 'no ha hecho nada'".

"Mi señora no se ha sanado." De médico en médico, acaba por hacerse claro que tiene cáncer, y va a parar a un hospital en Salta. Vega empienza a viajar para verla. Viajaba los días domingo: el ómnibus de las tres de la mañana, y diez de la noche estaba aquí. Las chicas quedaban estudiando." Y así empieza a reconocer las calles, los edificios que veía en sus antiguos sueños, cuando viajaba y viajaba buscando a la señora. "Esa calle era la que pasa atrás del hospital de Salta". Por fin los médicos le dicen que ya no hay remedio, y Mauricia es mandada de vuelta a casa. Allí me tocó a mí la aflicción: mientras yo viajaba y volvía, las dos hijas mayores se han portado mal. Se han escapado con muchachos. Mi señora empeoró después del golpe, y ya empezó con dolores y dolores, y con más pérdidas, que ni con calmantes. Primero había platita para gastar, y utilidad para secarse, pero al último eran pedazos de ropa de ella para secarse, y por último pedazos de ropa mía, y por último no tenía nada, dormía en el suelo. Uno casi pasa llorando al último. Nunca he pensado eso en mi vida feliz. Yo a veces rogaba a Dios que si había hecho algo malo oculto en mi vida, que por qué me castigaba. Clamé al último. No había contestación para mí".

"Ha fallecido mi señora al último. Ha fallecido con esa tristeza: las hijas no la atendían. Ha fallecido mi señora. De repente, a las once y media, ella me hablaba si la podía atender, pero yo estaba

cansado y no podía. Yo me dormía en el suelo. Pero me levanté y la atendí. Y ella falleció. Y allí estaban también las hijas malas".

"Y después que ella falleció, se fueron todas las hijas. Y yo quedé solo, y todo el plan que yo había hecho, de mejorar mi familia, de mejorar a mis paisanos, quedó en nada. Todo fracasó. Y ahora estoy solo. Y voy a empezar a luchar otra vez. Todavía soy joven, y todavía tengo fuerza, y los paisanos tienen que salir de la miseria y yo voy a empezar otra vez".

*

## *Apéndice 2*
## *Sueño y muerte de Lucía Suárez*[24]

Un sueño me vino en ese entonces. Por cuatro años, el sueño aquel. Siempre corriendo, Eisejuaz, Éste También, buscando. Viajando. Viniendo en bicicleta de Tartagal.[25] Subiendo al ómnibus, al tren. Buscando, Éste También, por sitios nuevos, por calles, por un pueblo. Buscando en el monte, al otro lado de un río. Corriendo, buscando a su mujer, Éste También, cuatro años, cada semana, tres veces.

Dije a mi compañera:

—¿Vas a dejarme, pues? ¿Hay que matarte ahora?

—No es pensamiento mío ni es sueño mío.

Rió mi mujer. Me ha hecho reír.

Pero me cansé. Busqué a un hombre conocedor, amigo de mi padre, que vive en Orán. Busqué a Ayó, Vicente Aparicio.[26] Fui adonde trabajaba, a la YPF.

---

[24] Tomado de *Eisejuaz* (Gallardo, 2013: 54-56).

[25] Ciudad salteña situada 90 kilómetros al norte de Embarcación y a 60 de la frontera boliviana.

[26] Sobre Vicente Aparicio —Santos Aparicio, en la vida real—, *cf.* mi conversación con el pastor Marcos Delgado, descendiente de este personaje que fue también el in-

—Por como es, no te descuides, se cumplirá; hay que orar. Antes de unos diez años lo verás.

Dije a mi compañera:

—¿Mejor será estar muertos para entonces?

—No sabemos —ha contestado.

"No sabemos", fue lo que dijo mi mujer.

…

Se han cumplido los años y llegó otro sueño:

Vi dos vacas. La grande que entra a pelear. La chica en su debilidad quiere esconderse. Tremendo animal la grande le hinca los cuernos, vuelve a hincar, a atropellar. Aquel ruido, aquella lucha tal que asusta, y por miedo subo a un cerro muy alto.

Desperté en la noche y aquel ruido sigue en mi corazón. He despertado y el miedo me hace temblar. He despertado y llamo a mi mujer.

—¿Qué sueño he tenido?

—Por como es, hoy se va a cumplir. No tiembles más. Hoy se va a cumplir.

Dice Eisejuaz:

En aquel día siete mujeres entraron en la casa mientras estaba en el aserradero. Las manda esa vieja que peleó con mi madre en el monte, la que perdió cuatro dientes, la del brazo quebrado.[27] Entraron en la casa. Golpearon a mi mujer.

---

formante "principal" de Antonio Tovar en sus *Relatos y diálogos de los matacos* (Flores Esquivel, 2020: 289-308).

[27] Se trata de la pelea "primigenia" a la que aludo en la nota introductoria. La escena se sitúa en el monte, en la época remota del Pilcomayo: "Mi madre me dijo: 'Sos grande, pronto cazarás con los hombres sin tener la edad. Algún día serás jefe'. Una mujer, madre de varones, la oyó y se puso a gritar, la golpeó, se cazaron del pelo. Mi madre era fuerte y le rompió cuatro dientes. Vino el jefe, porque no nos habíamos alejado todavía, vino y grito fuerte, pero no lo escucharon. Así que alzó el bastón y rompió un brazo de la mujer que había pegado a mi madre: una parte del hueso salía por abajo y la otra apuntaba por arriba. Todas las mujeres empezaron a llorar y a gritar, y dos que eran viejas buscaron cómo arreglar el brazo roto. '¡Quiere verte muerto!', gritó la mujer. '¡Quiere que el hijo sea jefe!' Quedó como muerta. Cric, cric, hacía el brazo. Los pedazos de su dientes rotos en la tierra. El jefe me miró. Nada dijo. Las mujeres lloraban. Él le-

Y la esperan abajo, en la canilla del agua. Con piedras la golpean, la hieren, la voltean. Mojada del agua, rotos los botijos, allí sangra en la tierra. Allí la policía lleva a todas, la buena con las malas, la herida, la que llora con las que insultan, la que piensa en mí con las que esperan verme muerto. En la noche he encontrado mi casa vacía, sin fuego. Y en la mañana soltaron a todas, la buena con las malas, sin justicia.

Ya nunca se sanó. No sanó mi compañera Quiyiye, Lucía Suárez,[28] ya no sanó. Su hombre a los quince años de mi edad. Mi mujer a los trece. No miró a otros. No tuvo hijos y lloró escondida. Tuvo conocimiento de las cosas, supo de la vida humana, dijo: "¿Qué vamos a hacer?", cuando me habló el Señor en el hotel,[29] lavando las copas. No sanó. Fue hija de tobas y matacos, mi compañera. Linda fue.

Allí vi toda cosa que viera en esos sueños. Mi patrón la mandó a Salta a curar. Vi mi casa vacía. Me vi corriendo, Eisejuaz, Éste También, buscando. Viajando. Viniendo en bicicleta de Tartagal. Subiendo al ómnibus, al tren. Buscando, Éste También, por sitios nuevos, por calles, por un pueblo. Salta era aquel pueblo, esas

---

vantó el bastón para pegar a mi madre, y mi madre no escapó, no saltó, no huyó. Pero él no golpeó. Sólo dijo: '¿Recién cambiaste los dientes y ya querés ser jefe?' Nada dije. Y gritó a las que lloraban: '¡Silencio!' Una vieja, que era su madre, levantó mucho la voz: '¿Quebrás los huesos de una mujer y no debemos no debemos llorar?' Él alzó de nuevo el bastón. '¡A tu madre, sí, golpeala, rompéle los huesos', gritó la madre vieja, 'y no a aquella que busca tu muerte!' Él dijo: 'Su cachorro apenas ha cambiado los dientes. Su pichón no está emplumado todavía'". Y la escena anuncia las revelaciones: "Entonces un mensajero del Señor pasó para hablarme. Era una lagartija. Pero con su color igual que el sol. Yo la seguí, la corrí. Llegué a un claro. En ese claro no la encontré. La busqué y no la encontré" (Gallardo, 2013: 23).

[28] La esposa de Lisandro Vega se llamaba realmente Mauricia Suárez.

[29] Es la "revelación" de Eisejuaz: "Me habló otras veces, pero usando sus mensajeros […] Pero lavando las copas en el hotel me habló Él mismo. Tenía dieciséis años; recién casado estaba con mi muer. El agua salía por el desagüe con su remolino. 'Lisandro, Eisejuaz, tus manos son mías, dámelas'. Yo dejé las copas. 'Señor, ¿qué puedo hacer?'. 'Antes del último tramo te las pediré'. 'Ya te las doy, Señor. Son tuyas. Te las doy ya'. El Señor se fue. Quedó el remolino, con la espuma del jabón brillando" (Gallardo, 2013: 25).

calles, aquel sitio. Y aquel hombre que me habló en el sueño[30] salió del hospital y me habló. Buscando en el hospital, corriendo, trabajando en el aserradero.

No se curó. Uno dijo: es esto; otro: es aquello. La han operado, la han tocado: es esto; aquello. Todo vendí por fin viajando, curándola. Esa bicicleta, esa olla, las zapatillas, la manta. Y han traído a mi mujer de vuelta para morir.

Entonces caminó, engordó, se rió. Pero tenía que morir.

En el suelo dormimos, sobre papel. Rompí mi ropa para secar aquello que corría, aquel mal olor; y después papeles; y después nada. Descalzo me vi, desnudo en mi trabajo, sin pan. Grité al Señor: "Si levanté un pecado contra vos hacémelo saber. Y si no, ¿qué es esto?". Clamé al último. No hubo contestación.

Dice Eisejuaz:

Dormido, sin cuidarla, en las noches me he visto. Sin cuidarla, cansado. Una noche: "Eisejuaz, Eisejuaz". No me moví. "Eisejuaz". Del suelo me alcé.

Murió entonces. Ha muerto.

Murió entonces, mi mujer.

## Bibliografía citada

Brizuela, Leopoldo. "Escrito en las llamas". *Radar* (4 de enero de 2004): s/p. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-881-2004-01-04.html .

Ceriani, César, 2014. "Encuentro con Eisejuaz, el soñador soñado". *Boca de Sapo. Arte, Literatura y Pensamiento* 15: 23-27.

Ceriani, César y Víctor Hugo Lavazza, 2017. "Por la salvación de los indios: una travesía visual por la misión evangélica de Embarcación, Salta (1925-1975)". *Corpus* 7 (2): 1-34. Consulta en línea: http://journals.openedition.org/corpusarchivos/1964.

[30] El sueño se confunde con la realidad: ningún hombre le habla en el sueño a Eisejuaz; es Eisejuaz quien, tras el sueño, se encamina a buscar a aquel hombre —Vicente Aparicio— para hablar con él (*cf.* nota 26).

Flores Esquivel, Enrique, 2020. "Eisejuaz chamán (y relatos de la vida de Santos Aparicio)". *Boletín de Literatura Oral* 10: 289-308.
Gallardo, Sara. 2013. *Eisejuaz.* Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
_____, 2016. "La historia de Lisandro Vega". En *Macaneos, las columnas de Confirmado (1967-1972),* Lucía Leone, estudio preliminar, selección y notas. Buenos Aires: Ediciones Winograd, 275-277 [*Confirmado* IV-158 (21 de junio de 1968): 32].
Kohan, Martin, 2013. "Un héroe mitad ángel y mitad monstruo". *Página 12* (10 de marzo de 2013. Consulta en línea: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4970-2013-03-10.html
Palmer, John H., 2012. *La buena voluntad wichí: una espiritualidad indígena,* Rosa María Torlaschi, trad. Buenos Aires: Asociación para la Promoción de la Cultura y el Desarrollo.
Tovar, Antonio, 1981. *Relatos y diálogos de los matacos.* Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Margarita Carretero González y José Marchena Domínguez, coord. *Representaciones culturales de la naturaleza alter-humana. Aproximaciones desde la ecocrítica y los estudios filosóficos y sociales*. Cádiz: Editorial UCA, 2018; 534 pp.

Margarita Carretero González y José Marchena Domínguez convocaron a una veintena de expertos en tópicos relacionados con animales para conformar un libro de estudios académicos, que es también un llamado de atención para la comunidad de las humanidades y las ciencias sociales. En el libro publicado en 2018 por la Universidad de Cádiz encontramos estudios sobre usos emblemáticos de osos, gallos y abejas; un análisis de la avicultura medieval e investigaciones sobre las ratas sabias que dieron espectáculos en España. Sin embargo, más que una reunión de conocimientos animalísticos, el libro se plantea como una llamada apremiante a cambiar el rumbo de las humanidades hacia consideraciones más prácticas que permitan una convivencia justa y pacífica entre todos los habitantes del planeta.

En la introducción de la obra se explica que es urgente comprender que la situación ambiental que vivimos no se debe a una falla de los ecosistemas, sino a los sistemas éticos que nos rigen y que comenzaron cuando el ser humano se autoproclamó como superior al resto de los seres vivos. Los editores señalan que es necesaria una perspectiva más horizontal entre los habitantes de la Tierra; pues tras siglos de vivir sin empatía, sin reformas a esos sistemas y sin ánimo de construir una sociedad más justa con todos los seres, es necesario un acercamiento interdisciplinario para cambiar la manera en que nos relacionamos. Por ello, la obra toma como eje a la Ecocrítica, una corriente de finales del siglo pasado que liga la literatura y el análisis lingüístico con los fenómenos culturales y las relaciones entre los seres humanos y alter-humanos.

Entonces el objetivo del compendio no es acumular conocimientos, sino buscar que las investigaciones humanísticas alcancen soluciones para la pluralidad de problemas que enfrentamos. La propuesta es que ante el mundo que se resquebraja se debe

hacer un esfuerzo conjunto entre las comunidades científicas y académicas. Precisamente se acuña el término alter-humano para hablar de los seres vivos distintos al humano. Sabiendo que las relaciones que se establecen entre ambos son diversas también —pues las atraviesan el tiempo, el espacio, las culturas, los individuos y las colectividades— se requieren respuestas que tengan un enfoque interdisciplinario y crítico. Así que se plantea trabajar desde las humanidades, desde la historia cultural de los animales, la literatura, la simbología, la filosofía, la antropología, la zoología y la sociología para aportar a las discusiones sobre cambio climático, maltrato y explotación animal. Esta amalgama teórica —la de los estudios críticos animales— permitiría además ligar los tópicos con movimientos como el feminismo y el pacificismo.

Los editores prepararon un recorrido por las distintas escuelas de estudios de Ecocrítica que han puesto sobre la mesa estos tópicos y las discusiones se agruparon en cinco bloques: "Arranque metodológico", "Kiriarquía y especismo en las representaciones culturales", "Cosmogonía, simbología y economía en la naturaleza alter-humana", "Espectáculo y diversiones desde la naturaleza alter-humana" y "Moral y aprendizaje. La visión alter-humana en cuentos, fábulas y relatos".

Podría parecer que el contenido del libro no tiene equilibrio en tanto que los bloques no tienen el mismo número de capítulos ni hay una extensión de páginas promedio entre ellos, sin embargo me parece que se debe a una propuesta de economía y de calidad por encima de un número fijo de páginas o de contenidos. Se trata de una apuesta por romper los paradigmas académicos partiendo desde lo más sencillo: terminar con el número de cuartillas obligatorio. Por ejemplo el primer bloque, intitulado "Arranque metodológico", cuenta con sólo un capítulo, pero éste es revelador y de gran compromiso. En él se explora el proceso histórico que generó una relación competitiva, desigual y vertical entre el ser humano y el resto de los seres vivos. Tras el recorrido, José García García brinda propuestas y esperanzas de que el mundo heteropatriarcal, violento e injusto que vivimos puede transformarse. Por ejemplo, señala que se busca terminar con "el para-

digma hegemónico-sometedor" (42) y terminar con las actitudes colonialistas, paternalistas, entusiastas del consumo, de la tecnología y con las formas de producción que someten, imponen y mercantilizan. Para lograrlo explica que parece indispensable una postura eco-crítica, pacifista, animalista y feminista; para demostrar la pertinencia del cambio vincula la violencia contra los animales con las agresiones sexuales entre humanos.

Uno de los rasgos valiosos del libro es que todos los capítulos apuntan a una reflexión y a una propuesta de cambio, es decir, que no se trata sólo de una sucesión de trabajos monográficos, sino que se crea un sentido de unidad al leer el volumen. Por ello me detendré en ese primer capítulo, puesto que se trata del marco teórico del resto de los trabajos y es el eje metodológico del volumen, sin él, la lógica del compendio de artículos no sería explícita.

En el primer bloque se declara que el pesimismo con el que las personas suelen reaccionar frente a la contaminación, la explotación animal y la violencia no permite que se tomen acciones individuales, locales y sociales que pudieran contrarrestar esos problemas. Por ello, el autor apuesta con optimismo por usar los recursos académicos a nuestro alcance para realizar aquello que no está al alcance de las plantas ni de los animales; indica que desde el frente de las ciencias sociales, los humanistas debemos considerar la inteligencia y las sensaciones de todos los seres y de todos los humanos y no sólo de una élite con el fin de que se reconozca su derecho a sentir, a vivir, a ser libres, a existir, a estar protegidos, saludables y en movimiento. Propone también dejar de invisibilizar la explotación y la experimentación animal, sin embargo no apuesta por adoptar una dieta completamente vegana ni por abandonar la investigación científica, sino que opta por modos sustentables y no violentos de relacionarnos.

El autor asegura que otro obstáculo para alcanzar una paz estructural es que las representaciones culturales y las narraciones sostienen un modelo caduco que margina a los seres alter-humanos, pues una élite de personas se ha colocado a sí misma como el objeto central del planeta, y se escuda en los valores que ha colocado en los relatos escritos y visuales que produce y que consume.

De manera que una de las claves de mutación sería crear nuevas narrativas que subrayen la empatía. Ésta puede reforzarse con relatos que faciliten ponerse en el lugar de otros seres y puede comenzar como una metáfora y extenderse hasta conformar una nueva forma de comprender el mundo que permita ir de la escucha o la lectura del relato a la interacción y a las acciones.

García García opina que las situaciones injustas hacia las especies alter-humanas se deben resolver y regular con humor e inteligencia y no con castigos y multas, porque estos mecanismos no resuelven los problemas, sólo los esconden. Apunta a las soluciones conocidas por todos como reducir nuestro consumo de manera global y local y a restaurar los daños hechos históricamente, pero también indica que lo que nos corresponde como humanistas es cambiar nuestra relación simbólica y material con la Tierra y con todos los seres.

En el segundo bloque, "Kiriarquía y especismo en las representaciones culturales" aparecen los textos de Montserrat López Mújica, Arturo Morgado García y Francisco Javier Macías Cárdena, quienes se ocupan de estudiar las relaciones de los seres humanos con los gatos, las ballenas y los lobos, respectivamente. Se discuten los símbolos positivos y negativos que se han creado a partir de las acciones animales; las valoraciones que se han inferido de su actuar; las personificaciones y la manera en que se reflejan en las producciones literarias que protagonizan.

Se localiza también el capítulo "Imágenes caninas medievales. Textos y contextos" escrito por Lucía Orsanic, quien tiende puentes a través de la crítica literaria y la ecocrítica para comprender qué revelan acerca del ser humano las figuras de canes en la heráldica, las pinturas, los cuentos y otros relatos dentro de la tradición medieval de los bestiarios con matices cristianos. Se aprovecha la complementariedad de los aspectos iconográficos y lingúísticos y se traza una línea que va desde el vínculo de los perros con los espíritus del cereal hasta su presencia en los mitos y los poemas homéricos; sus apariciones en la cultura popular y en la culta; y los aspectos filosóficos, humanistas y científicos que los distinguen entre sí.

La investigadora apunta con gran lucidez y claridad la funcionanalidad de los aspectos de salvajismo, docilidad, ímpetu, fuerza o lealtad, y señala cómo en distintos casos éstos se toman como virtudes o como pecados cristianos. En cada caso estos rasgos se subrayan o bien permanecen latentes, entre las representaciones destacan: los perros guardianes, que se solidarizan con su amo y que se comportan como una extensión de él en el cuidado de sus bienes; los perros cazadores, cuyo simbolismo cromático se trata a profundidad; su contrario, los perros de compañía, con lo que se jugaba en términos de tamaño, color y actitud para retratar la importancia de su dueña o dueño; más tarde se ocupa de los perros híbridos, aquéllos ligados a lo monstruoso y por último, se detiene en la iconografía de los canes de la tradición bíblica.

El tercer bloque, denominado "Cosmogonía, simbología y economía en la naturaleza alter-humana" contiene seis capítulos entre los que podemos encontrar "La fauna en el pensamiento mesoamericano" de Yolotl González Torres. Se trata de un estudio de gran concisión, en el que se parte del supuesto de que el mundo animal era un reflejo del cosmos para las civilizaciones mesoamericanas.

La primera parte del artículo se ocupa de distinguir los casos particulares de la visión animalista de tzotiles, mayas, teotihuacanos, triquis, mexicas y chichimecas, entre otros, para comprender por qué algunas culturas consideraban que sus dioses eran animales o al menos parcialmente animales; mientras que otros concebían a los animales como una ofrenda para sus creadores y por qué otras culturas los pensaban como personajes que asistían al ser humano en misiones fundamentales como la búsqueda del maíz. Además pueden localizarse relatos en los que se narra que cuando un ser humano merecía un castigo, los dioses lo convertían en animal, como ocurre en el mito mexica de los cinco soles o en el *Popul Vuh*. Asimismo confronta culturas como la maya que establecía que su linaje comenzaba con los jaguares con otras culturas que contaban mitos sobre los castigos que recibía aquél que mantuviera relaciones con los animales.

Para algunas culturas mesoamericanas, los humanos tenían un alma compleja, compuesta de varias partes, una de las cuales era un alma animal; en otros casos se consideraba que había un animal, como un colibrí, que representaba a cada persona. González Torres se detiene en la variedad de significados y formas de los *alter egos* animales o nahuales, pues ciertas culturas consideraban que las personas con gran poder podían usarlo para hacer el bien o mal; para otros se trataba de un doble que estaba encerrado y que protegía a la persona asignada, sin embargo, en caso de un mal comportamiento de ésta, su animal podía escapar, lo que enfermaría terriblemente al ofensor; para otras culturas se trataba de la esencia espiritual de cada persona y estaba regida por el calendario mesoamericano sagrado de 260 días.

El propósito del capítulo es explicar que lo que es común a todas las culturas es que independientemente del mito creador de cada una, se consideraba que todos los seres vivos eran parte del cosmos y que tenían un alma en común.

Por el espacio es imposible detenerme a fondo en cada uno de ellos, sin embargo es interesante saber que en el bloque aparece también el artículo coescrito por Ana Dolores Verdú Delgado y Teresa Shiki, quienes se ocupan del contexto contemporáneo de las comunidades indígenas shuar de la amazonia ecuatoriana: su cosmovisión animista, sus mitos, su relación con la selva y con la medicina natural. Por su parte, María Del Rosario García Huerta escribe sobre la iconografía animal prehistórica y sobre la estrecha relación de animales y humanos en ese contexto. Más tarde, seguido del estudio sobre emblemática del siglo XVII en Europa de José Julio García Arranz, en donde se hace una revisión de la presencia animal, su simbología, sus propósitos y los usos que se han dado en materia política.

El libro tiene una gran diversidad y riqueza temática, pues además de los estudios sobre presencia animal en la literatura y en la religión, encontramos también trabajos como el de Francisco Ruiz Gómez que versan sobre la relación del ser humano con la comida. El autor estudió la alimentación en la Edad Media española y la relación entre sacrificio, alimentos permitidos y

prohibidos, gusto, higiene, diponibilidad de ingredientes y la varieadad de dietas que se seguían de acuerdo a las ocupaciones y a los estamentos sociales. Por su parte, Dolores Carmen Moralez Muñiz estudia la avifauna que se producía en la España cristiana andalusí durante la época medieval. En el capítulo se reflexiona sobre las posibilidades alimenticias de ciertos sectores sociales y sobre las aves que podían mantener, producir, dar en ofrenda, sacrificar, preparar y degustar.

Encontramos dos capítulos en el bloque IV "Espectáculo y diversiones desde la naturaleza alter-humana", que se enfoca en espectáculos crueles y especistas. El de Lydia de Tienda explora los aspectos éticos, económicos y tradicionales de la tauromaquia, mientras que en el capítulo "De ratas sabias y otros circos políticos en la España del siglo XIX" se analizan los espectáculos presentados durante esa época en España, principalmente en Barcelona, en Madrid y en diversos pueblos y pequeñas ciudades. Hábilmente, José Manuel Pedrosa nos pone en contacto con diversas publicaciones periódisticas, notas, noticias y anuncios para seguir hemerográficamente el espectáculo circense de la familia Siciliani, clan de artistas e inmigrantes italianos que se presentó en ferias, toldos y pequeños teatros. Las escuetas noticias se suceden durante 25 años y a la par que conocemos sus presentaciones y tragedias, conocemos a sus imitadores, quienes muchas veces les copiaron el programa y en algún caso incluyeron un grabado en sus anuncios para distinguirse de ellos.

Aunque el espectáculo de ratas o ratones sabios fue muy despreciado por algunos vecinos, tuvo gran éxito durante muchos años, pues se trataba de una inversión del mundo: bajo la carpa, los ratones y las ratas no eran sólo seres sucios, transmisores de enfermedades, que se alimentaban de basura y daban asco, sino que representaban escenas humanas: estaban vestidos como sacristanes, como veladores y como lacayos, por lo que sus números creaban un clima de admiración y risa. Pedrosa explica atinadamente que se trataba de una risa humillante, la de quien se sabe marginado y explotado y sólo puede reír de otro ser que está todavia más sometido que él.

El siguiente bloque que se detiene en los aspectos relevantes de la pedagogía y la narrativa se nombró "Moral y aprendizaje. La visión alter-humana en cuentos, fábulas y relatos" y presenta seis artículos: para los interesados en novelas fabuladas, Diana Villanueva Romero compara la novela española *Juicios a los humanos* de Jaúregui con *Ishmael*, de Daniel Quinn, pues dentro de la ecocrítica ambos ejemplos cuestionan la superioridad del ser humano y apuestan por una sociedad más orgánica y horizontal.

Más adelante, José Marchena Domínguez analiza *Los seres inferiores*, un libro que se publicó en 1878 con el fin de enseñar a los niños preescolares a leer mediante historias de animales. En la obra se recupera la noción del orden kiriárquico —una jerarquía justificada y armonisosa entre especies— pues a través de la personificación, del don del habla y del antropomorfismo se les asignan características, acciones y actitudes humanas a los personajes. Alfonso Moreno Espinosa, el autor de las historias, era discípulo de grandes pensadores krausistas, de modo que su propósito era inculcar en los niños la bondad, el respeto y la armonía entre todos los seres y lo conseguía por medio de diálogos y moralejas que instaban al niño a mostrar cuidados y respeto a los animales y las plantas, en el entendido de que todos los seres somos parte de la misma sociedad.

Por su parte Terry Gifford presenta un artículo sobre una serie de libros de no ficción que se publicaron en Gran Bretaña entre 1960 y 1980, en el marco del auge del interés por la ecología. El autor se ocupa de revisar cómo la recepción de poemas, novelas y ensayos propició el interés de la población por hacer caminatas en el medio rural en busca de avistamiento de aves, por conocer más especies animales y por ejercer un activismo con respecto a la destrucción del medioambiente. Se muestra también cómo las personas reaccionaron en Estados Unidos y en Gran Bretaña ante el tema, y cómo las obras que comenzaron por una nostalgia por la narrativa bucólica y rural se transformaron en una llamada de atención sobre los problemas de sobrepoblación y contaminación.

En este interesante bloque me ocuparé en particular del artículo "Reescribiendo nuestras raíces: las fábulas de animales de

Ted Hughes", en el que Lorraine Kerslake estudia la génesis y las características de los cuentos de creación de Hughes. La autora relaciona sus líneas temáticas y estilísticas con la narrativa de Jonathan Swift y de Rudyard Kipling. Ademas describe la importancia que guardaba para Hughes la educación infantil a través de la lectura. También explica cómo se preocupó por innovar y reelaborar mitos fundacionales para desarrollar a un personaje central: un dios bastante humano que habría consumado "la Creación" a partir de ideas, caprichos, errores y ajustes. Para Hughes era fundamental no ser condescendiente con el público infantil; usar la ironía y el humor; hacer pensar a sus lectores; abogar por el cuidado del planeta y acusar el dominio del ser humano por la naturaleza. Le parecía que el arte permitía la cura de las heridas psicológicas más profundas y que la obra resultante brindaba conocimientos al lector. Así que por medio de nuevas narrativas —que es precisamente lo que sugería José García García en el primer capítulo, como solución a los problemas actuales— Ted Hughes quiso encontrar la identidad del ser humano al confrontarlo con los animales.

Un rasgo negativo del artículo es que se justifica el proceder del autor y algunas carcterísticas de su escritura con la figura de Sylvia Plath. En ciertas acotaciones, el texto parece más una defensa del autor que un estudio sobre sus cuentos, pues se traen a colación reproches a Plath por haberlo dejado deshecho y a cargo de sus hijos, sin que se argumente cómo se relaciona esta percepción con los tres libros de fábulas que Hughes escribió a lo largo de su vida.

En el bloque aparecen dos artículos más: el primero se titula "Amando al alienígena. Ecofeminismo, animales y la poética de la alteridad de Anna María Ortese" de Serenella Iovino. Se plantea que a través de los postulados ecofeministas se busca desacreditar los sistemas de poder y opresión, y que a través de la literatura se pueden ensayar y visibilizar nuevas formas de percepción y de empatía hacia las alteridades y los seres no dominantes. Para mostrar cómo pueden ocurrir estos experimentos se analiza la novela *La iguana* de Ana María Oreste desde esa

perspectiva. Para Iovino, los personajes híbridos de la autora invitan a la solidaridad, la empatía y la crítica del consumismo y la crueldad. La obra que puede catalogarse dentro del realismo mágico tiene un ambiente onírico, de sucesos inesperados que permiten suponer otras maneras, más justas y más humanas de vivir.

A continuación se encuentra "La criatura alter-humana de Mary Wollstonecraft Shelley: un acercamiento posthumanista a *Frankenstein*". Se trata de la traducción de un artículo publicado anteriormente por la editora de la obra, Margarita Carretero González, quien hace una crítica a los juicios simplistas que se han hecho sobre la novela y sobre los personajes. Sostiene que los planteamientos de Shelley son mucho más complejos que lo que se ha apreciado. Carretero explora qué valores impidieron que el Dr. Frankenstein determinara que su criatura era humana, pues considerarlo como un alter-humano impidió tanto que se le considerara un sujeto ético como que fuera tratado con mayor empatía. Además localiza la génesis del posthumanismo en el humanismo racional de la Ilustración, y opina que la novela se concibió como un experimento filosófico a partir de los trabajos científicos que discutían la validez del vitalismo.

El último bloque que contiene sólo dos capítulos se titula "Representaciones culturales alter-humanas en otros medios" y presenta una discusión sobre música y otra sobre cine. El artículo de Marcos José Gálvez López se centra en la canción "*Stranger in a Strange Land*" de Iron Maiden y cuestiona los límites y la validez de la resiliencia, un concepto que en los últimos años ha aparecido en una amplia gama de saberes. Por su parte, el artículo de Pedro Lopez de la Osa Clemente Moreno trata sobre la relevancia del paisaje como elemento activo, ecocrítico y posmoderno en la película *The eight hateful*, dirigida por Quentin Tarantino. El filme se propone como heredero de la tradición europea del *spaguetti western* y de las *road movies*. El artículo aparece en este libro de representaciones sobre naturaleza alter-humana, porque se considera que en la película se postula la irrupción de la naturaleza como agente catalizador de la trama. El autor señala que los

recursos técnicos con que fue grabada, las notas sobre el paisaje que aparecen en el guion y la importancia de las tomas de exteriores la convierten en una interesante propuesta de ideología posmoderna y ecocrítica. Sostiene que no hay una visión idealizada de la naturaleza, sino que la película propone que el paisaje no sólo tiene importancia narrativa, sino ideológica.

El artículo se ocupa más de los aspectos teóricos que de la demostración de la hipótesis, pero ésta es llamativa y se sostiene en que la ambigüedad histórica, geográfica y temporal del filme permite a Tarantino cuestionar y desmitificar el género del *western* y abrir un espacio de crítica no definitivo, pues la posmodernidad admite la contradicción, por lo que se subraya que todo discurso narrativo es cuestionable y que admite múltiples resoluciones.

A modo de conclusión quisiera subrayar algunos de los muchos aciertos del libro, como concentrar la bibliografía de todos los artículos al final de la obra, de modo que no interrumpan la lectura; haber privilegiado la reunión de artículos por su afinidad temática y no forzarlos en una categoría menos uniforme, pero de igual número de textos; y por último haber ceñido todos los capítulos a las consideraciones teóricas que se anuncian en el planteamiento del primer bloque: todos los tópicos regresan a la relación entre las formas alter-humanas y la cultura y exponen un fuerte compromiso por mostrar pautas para el conocimiento y el cambio. El libro es una invitación a actuar con firmeza y solidaridad desde las humanidades en beneficio de todos lo seres vivos; a abandonar la apatía y el pesimismo y a considerar que hay un largo camino de empatía, equidad y paz por construir y por andar.

Ana Rosa Gómez Mutio
Facultad de Filosofía y Letras, unam

Mercedes MARTÍNEZ GONZÁLEZ, ed. y comp. *Cuentos que cuentan. Historias sobre Cuanajo, Michoacán, México*. Morelia: Laboratorio Nacional de Materiales Orales-UNAM, 2019; 70 pp.

Dice Mercedes Martínez en la introducción de este libro que "los objetos constituyen parte importante de la cultura material, hablan un lenguaje propio. Un objeto refleja la identidad de quienes lo producen y quienes lo consumen" (7), y es que este libro, elaborado junto con la gente de la comunidad p'urhepecha de Cuanajo, en Michoacán, refleja, justamente, una parte de cómo Martínez concibe el trabajo en una comunidad. Y es que no se trata, como sucede en muchos casos, de elaborar una recopilación de relatos que se editan, que se presentan en ediciones ilustradas por profesionales y que están dirigidas al gran mercado editorial, sino que son las propias personas de la comunidad, mayores y niños, quienes se presentan y representan a su comunidad: los adultos, a través de la palabra, y los niños, a través del dibujo, con una muy poca intervención de la editora tanto en el texto como en el dibujo. Cabe mencionar que este libro de relatos es sólo uno de los resultados de un proyecto más amplio en el campo de la antropología del diseño, el cual tiene entre sus objetivos: "la comprensión de la cultura a través de los objetos" y "la generación de soluciones formales, funcionales y estéticas mediante el diseño participativo […] con los otros, y no para los otros".[1]

La idea del sub-proyecto *Cuentos que cuentan*, cuyo resultado es este libro, es buscar "que a través del dibujo los niños conozcan las historias de los ancianos, las reinterpreten, y con esto, que se apropien de ellas" (7). Los relatos que contiene giran alrededor de dos ejes; por un lado, el trabajo artesanal de Cuanajo en sus dos vertientes más representativas: el mueble de madera y el textil elaborado en telar de cintura, y, por el otro, el origen de la comunidad.

[1] Para más información sobre el proyecto general puede consultarse la siguiente página: http://www.lab-img.com/antropologiaydiseno/

El libro está conformado por cinco relatos, cada uno de ellos contado por cada una de las personas cuya breve biografía se describe al principio del libro: nana Bertha Pérez Andrés, nana Consuelo Jacobo, tata Mateo Cuín y tata José Lucas. Estas pequeñas biografías están elaboradas en tercera persona a partir de aspectos de su vida personal que le contaron a Mercedes: su historia de vida y, en el caso de los artesanos, su "gusto" y orgullo por su oficio (o *destinu* como se le llama en p'urhepecha y en el español bilingüe).

El primer relato y el tercero, narrados por nana Bertha Pérez, tratan, el primero, sobre el hijo de un rey que fue rechazado por su padre porque era un águila, así como la relación de este personaje con un paraje cerca de Cuanajo llamado Catácuaro, y el segundo, sobre el origen de Cuanajo: el antiguo asentamiento de los pobladores, cómo se establecieron los linderos entre Cuanajo y Tacámbaro, y una posible explicación sobre el nombre del pueblo. En ambos relatos aparece como protagonista el rey Papucho, hermano de Tanganxoan.[2]

En la tercera narración, nana Consuelo Jacobo nos describe como "más antes" se hacían las fajas (prendas que se utilizan para sujetar la falda o rollo), cómo era el vestido tradicional, así como el nombre de los instrumentos para tejer, lo difícil que fue para ella aprender este arte, pero cómo, con el tiempo, su trabajo y creatividad gradualmente han sido reconocidos.

La cuarta narración corresponde a tata José Lucas quien hace un contraste entre el pasado y el presente en la elaboración de muebles: las herramientas que se utilizaban antes de la luz eléctrica, la prodigiosidad del bosque, los ensambles sin clavos, las pinturas vegetales, la elaboración de trojes de madera, baúles y petacas. Cierra su narración esta puntual sentencia "hay que aprender bien el oficio, porque cuando uno se muera, lo va a aplicar

[2] Quizá el nombre del rey Papucho esté relacionado con *pápu misitu* 'gato montés', en alusión a un rey hasta cierto punto "salvaje" que pertenece al tiempo del "más antes" (tiempo en el que se ubican los dos relatos contados por nana Bertha y que se relacionan con la fundación de la comunidad).

allá para toda la eternidad", que se acompaña, al otro lado de la página, con la ilustración, más que elocuente, de un féretro de Cuanajo tallado en madera con flores y, particularmente, alcatraces, tan característicos de los diseños locales.

La última narración, de tata Mateo Cuín, habla también de la historia del mueble de madera, en particular del mueble grabado: cuándo empezó a hacerse, cómo se comercializaba, cómo llegaron instancias del gobierno para proponerles nuevos objetos y diseños y, en general, del gusto del público por el mueble grabado. En las ilustraciones de los niños destacan muebles grabados con flores y el torno que aparece en la portada.

Estas últimas dos historias tratan, entonces, la de tata José Lucas, del mueble tradicional, utilitario y, la de tata Mateo, del mueble decorativo.

En cuanto al diseño editorial, algo que hay que resaltar es que, por su disposición, uno puede elegir si el libro comienza con la versión en p'urhepecha, o bien, con la versión en español. Este recurso para presentar una versión bilingüe es afortunado, pues soluciona el problema de decidir qué lengua va primero y cuál después.

La traducción fue hecha, de manera muy cuidadosa, por Gloria de Jesús Rosas, originaria de la propia comunidad de Cuanajo. Respecto a ésta, cabe resaltar varias cosas: primero, el esfuerzo porque este libro saliera en versión bilingüe, pues, lamentablemente, Cuanajo es una de las tantas comunidades que presenta un acelerado proceso de desplazamiento lingüístico: muy pocos niños y jóvenes hablan ya el p'urhepecha en la actualidad. De esta manera, materiales como el que nos ocupa contribuyen a la visibilización de la lengua, la cual forma parte del conocimiento tradicional de los abuelos, tal como lo es la elaboración de textiles y la elaboración de muebles de madera. En segundo lugar, porque es una muestra de la variante del p'urhepecha de Cuanajo que presenta particularidades con respecto a otras variedades, además de que los registros sobre ella son realmente muy escasos. Finalmente, hay que decir que estos textos pueden resultar en un excelente material —tanto por el cuidado de la traducción como por

los contenidos— para ser utilizado en cursos de enseñanza de lengua y cultura p'urhepecha (tan escasos todavía).

El taller que realizó Mercedes con los niños de la secundaria, y del cual uno de sus productos es este libro, tuvo buenos resultados: "Para nuestra sorpresa —dice Mercedes Martínez en la página del proyecto—, algunos de los niños no conocían ni las historias ni los objetos del pasado de su comunidad, lo cual nos hace pensar en la relevancia de este ejercicio en el que los infantes pudieron escuchar y apropiarse, a través del dibujo, de los cuentos que cuentan sus abuelos", aspecto que apunta también a la urgencia de proyectos educativos que aseguren la transmisión del conocimiento propio y a los cuales pueden contribuir materiales como éste.

Sue Meneses Eternod
enes, unam Morelia

Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz, comp. *Arrorró. Antología de nanas hispanoamericanas*. Santa Cruz de Tenerife: Diego Pun / Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil, Universidad de Castilla La Mancha, 2018; 36 pp.

> En cualquier lugar del mundo donde haya un niño, allí habrá una canción para acunarlo (9).

*Arroró. Antología de nanas hispanomexicanas* es un libro que, como sus compiladores explican en el breve texto introductorio, cumple con tres objetivos: el primero, ser un espacio en donde tenga presencia y valoración una muestra de canciones de cuna; el segundo, destacar la relación cultural entre España y México; el tercero, colaborar solidariamente con la Fundación Aladina, que apoya a niños y jóvenes enfermos de cáncer y a sus familias.

Esta antología recoge siete nanas o canciones de cuna, tres pertenecientes a la tradición española, tres a la tradición mexicana y una más de autor: la "Nana de la pastora" compuesta por Luis

# Raúl Dorra, una vida hablando y pensando sobre la literatura y la oralidad. In memoriam (1937-2019)

Luis Alberto Palacios
Seminario de Estudios de la Significación
Universidad Autónoma de Puebla

> …que mi pensamiento se revele como un órgano, si bien precario, resistente y ligero, suficientemente apto para que la literatura en él pueda no sólo pensarse, no sólo discutirse, sino además celebrarse.[1]
>
> Raúl Dorra

El estudio de la literatura conlleva transitar de la emoción que produce la palabra a la pasión de analizarla, entenderla y compartirla. Tanto el joven estudiante como el investigador hacen del amado poema, o novela, un objeto de arduo estudio y desvelo. Ambos buscan transformar el texto, más allá de un mero instrumento de ocio o placer, en la base para comprender algo más el mundo y su situación en éste.

[1] *Hablar de literatura*. México: FCE, 1989, 10.

A fin de producir ciencia literaria, susceptible de conexión intelectual y afectiva con el otro, la escritura del estudioso debe convertirse en un espacio idóneo para el despliegue del sujeto apasionado por el descubrimiento de las letras, es decir, del filólogo, en el sentido fundamental de este término.

La vida y obra de Humberto Raúl Dorra Zech, a quien rindo homenaje en las páginas de esta *Revista de Literaturas Populares* —donde fue un entusiasta colaborador—, dan cuenta ejemplar del recorrido de la emoción a la pasión por las letras. Exhiben también otra evolución, que sólo se admira en los grandes literatos y escritores: la del amor por la palabra como una forma de interpretar y habitar el mundo.

Vivir pensando y hacerlo a partir del goce y la perplejidad que causa el texto literario. Tal fue el principio de vida que practicó y enseñó a generaciones de alumnos —muchos de los cuales hoy son destacados académicos—, a lo largo de más de cuarenta años como profesor de literatura y semiótica en la Universidad Autónoma de Puebla. Para cumplir este propósito, esta forma de existencia, Raúl Dorra insistió en la necesidad de un trabajo, persistente y silencioso, sobre la propia escritura, a fin de convertirla en un espacio apto tanto para hablar y pensar sobre la literatura, como para disfrutarla.

Hasta su muerte, el 13 de septiembre de 2019, la obra de nuestro maestro apuntó a la construcción de una voz, que simula la propia, pero a la vez corrige sus deficiencias y se presenta ante el destinatario como un canal óptimo para el intelecto y la pasión. Tal es el proyecto que dejó de manifiesto desde el prólogo a su primer libro recopilatorio de ensayos, sugerentemente titulado *Hablar de literatura* (1989).

Este afán por la palabra permaneció intacto incluso cuando tuvo que trasladar su actividad literaria e intelectual a México desde su natal Argentina, a causa del "siniestro manotazo" —así describió el golpe militar de 1976— que suspendió de tajo la vida democrática del país austral durante casi diez años.

Ya instalado en la ciudad de Puebla —que se convirtió en residencia permanente para él, su esposa y otros compatriotas— a

Raúl le interesó "contagiar" al destinatario de sus libros y clases de la pasión por observar y disfrutar los diversos aspectos de la poesía y de la narrativa.

Más que fomentar la erudición, siempre le importó que el alumno, el lector o quien fuera su escucha desarrollara un contacto cuerpo a cuerpo con el texto, reparando en cada detalle de los dos constituyentes del signo lingüístico, según la teoría de Louis Hjelmslev: forma de la expresión y forma del contenido (Hjelmslev, 1974). La meta de su tarea docente era instar al estudiante a cuestionarse sobre el "sujeto lírico", o literario, que es causa y efecto de la poesía, y cuya voz se hace presente en el poema.

> Si leemos un poema y no nos hacemos cargo de su voz, si no actuamos su voz, entonces el poema no se realiza, la poesía no se hace presente, quizá porque no hemos sido tocados por su mensaje o porque al leerla no teníamos la intención de leerla poéticamente (Dorra, 1979: 39).

## Su mirada a la poesía de tradición oral

Por su particular concepción de la escritura, Dorra desarrolló en su obra una interesante reflexión sobre la oralidad fundamental a toda creación verbal, en contraste con la tradicional oposición entre la palabra escrita y la palabra hablada.

Sostuvo que, en la base de obras tan disímiles como las canciones de la tradición oral y los versos de un poeta barroco del siglo XVII, yace el afán por crear una voz —y un cuerpo, en última instancia— capaz de dar cuenta de experiencias del mundo, social y culturalmente distintas, e incidir en los afectos del otro.[2] Esta idea lo condujo a concentrar su mirada sobre la poesía popular o, como

[2] Véase *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española.* (Dorra, 1981). En este estudio, al cual nos referiremos más abajo, Dorra se dedica a analizar las diferencias estructurales entre las creaciones de la tradición popular, asumidas por sujetos de la cultura oral, y las de la tradición poética renacentista, de la que abrevan los poetas del Siglo de Oro.

él prefirió llamarla, la "poesía de tradición oral", pues en ella la voz cobra importancia primordial, al ser la base sobre la cual el sujeto puede organizar su experiencia y su saber del mundo.

Ahora bien, vale mencionar que la dedicación de nuestro autor al estudio y reconocimiento de la poesía oral también estuvo fuertemente influenciada por dos experiencias de vida. La primera fue el gusto que tenía, desde su infancia, por recitar poesía aprendida de memoria (quizá sería más preciso usar las expresiones *per coeur* o *by heart*). Contaba que, cuando niño y joven estudiante, se deleitaba rememorando, de viva voz, tangos y versos de poetas románticos. En sus clases sobre poesía española, era común que trajera a cuento, con fines didácticos, aunque siempre emocionado, estrofas del *Cántico espiritual*, del *Martín Fierro* y de César Vallejo.

Posteriormente, su formación sólida en la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure definió que, en su acercamiento intelectual a la palabra, oral y escrita, primara una perspectiva estructural. Sin embargo, su permanente diálogo con la semiótica de la Escuela de París —corriente de pensamiento fundada sobre los planteamientos saussureanos, de Hjelmslev y de Algirdas J. Greimas— afianzó en él que la enunciación, poética o de cualquier otro género, no puede reducirse a la reproducción de estructuras lingüísticas, sino que consiste en la puesta en discurso de un cuerpo que se sitúa ante el mundo, para sentirlo y percibirlo, así como para sentirse y percibirse en él.[3]

## Del símbolo a la pregunta sobre el sujeto

Al estudio de la poesía de tradición oral, Dorra dedicó innumerables clases, una decena de artículos en revistas y su tesis de maestría,

[3] Véase "Entre el sentir y el percibir", Dorra (1999: 253-267). En este texto, nuestro autor plantea distinguir entre el cuerpo que se siente en el mundo (cuerpo sentido) y siente éste (cuerpo sintiente) como un continuo que le causa emociones (dolor, euforia, tristeza), y el cuerpo que percibe el mundo (cuerpo pecibiente) y se percibe en él a través del trabajo analítico de los sentidos (la vista y el tacto, fundamentalmente).

*Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española* (1981). Sin embargo, el interés por este tipo de creación está presente a lo largo de su obra teórica, alimentando incluso, como veremos, otro de sus temas predilectos: *El Martín Fierro* (1872-1879), poema escrito por José Hernández y considerado, según lo describió Leopoldo Lugones, "el libro nacional de los argentinos".

En *Los extremos del lenguaje*, planteó, con base en un estudio de poemas y canciones de la tradición hispánica en los siglos XVI y XVII, que el símbolo es la figura central de la lírica popular antigua, característica que la opone a la poesía culta de la época, cuyo afán por la metaforización toca sus límites en el *Polifemo* y *Las Soledades*, de Góngora.

Previamente, Margit Frenk advirtió la ausencia de metáforas en las canciones de la lírica popular hispánica procedentes de la Edad Media, y la profusión, en contraste, de figuras simbólicas. Entre estas, podemos mencionar la garza herida, que representa a la mujer apasionada, o la muchacha que lava la ropa blanca del marido, como símbolo de fidelidad:[4]

> Malferida iba la garza
> enamorada;
> sola va y gritos daba.
> (*NC*: 512 A)

> Cerbatica tan garrida,
> no enturbies el agua fría,
> que he de lavar la camisa
> de aquel a quien di mi fe.
> (*NC*: 322)

Por su parte, Antonio Sánchez Romeralo, en un estudio de corte estilístico sobre el villancico castellano de los siglos XVI y

[4] En adelante, citaré las versiones de canciones y coplas que aparecen en *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (*NC*) y en el *Cancionero folklórico de México* (*CFM*), ambas obras de Margit Frenk (2003 y 1975-1985).

XVII, dio amplia cuenta de que las canciones de la antigua lírica popular hispánica muestran una estructura binaria básica, que se manifiesta mediante una cesura en dos partes, tanto en la pronunciación como en el plano conceptual.

Partiendo de las observaciones de los estudiosos mencionados, Dorra reconoció, tanto en la forma de la expresión como en la del contenido, una estructura de oposiciones binarias que se replica en todos los niveles lingüísticos: fonológico, morfológico, sintáctico y pragmático. Como resultado, los símbolos en la poesía oral no son meras figuras de invención, sino que se insertan en una red de oposiciones e inscriben al villancico, a su vez, en una "dialéctica de la oposición y la complementariedad", que hace oscilar a las palabras entre el espacio del texto y el espacio intertextual que les da sentido, entre lo manifiesto y lo latente.

El símbolo en lírica popular —planteó— funciona como una sinécdoque, en tanto que establece una relación entre la parte visible, el mensaje, y un todo invisible, que describe como espacio intertextual, el cual satura de sentido a la breve canción y la complementa. Por ello, la más sencilla estrofa nos puede llevar de la breve relación de la ausencia a la potencialidad del espacio simbólico:

> Estas noches atán largas
> para mí
> non solían ser ansí.
> (*NC*: 585 A)

El espacio intertextual, de donde el símbolo toma su fuerza significante, aparece en el texto señalado como un tabú o un enigma. En efecto, podemos preguntarnos sobre los villancicos mencionados: ¿Para la garza/mujer el amor es la causa de una herida desgarradora o un alivio agridulce? ¿A qué le teme la muchacha cuando insiste a la cierva que no mueva las aguas donde lava? ¿Qué perturba el sueño del sujeto y le alarga insoportablemente la noche? Desde una perspectiva literaria, estas vacilaciones pueden ser aclaradas por contraste con otros textos. Como bien se

sabe, en la tradición hispánica, se han agregado glosas para reducir ambigüedades.

En cambio, Dorra señaló que para la "conciencia simbólica" que está en el centro de estas producciones, la poesía es la "predicación del misterio que gobierna las cosas (…) la difícil proximidad de las palabras que están hechas para nombrar el amor o el dolor y permanecen (…) renuentes a entregar el caudal de su significación".

## ¿Quién es el sujeto de la lírica popular?

Aquí lo referente a las formas simbólicas; tanto en el plano del contenido como en el de la expresión, da paso a la pregunta sobre el sujeto que subyace a cada creación de la lírica popular. Esta incógnita aparece en permanente reformulación en los estudios de Raúl Dorra, quien aborda los textos desde diferentes acercamientos para generar respuestas.

Por un lado, en sus análisis, reparó en lo que llamaba palabras "bisagra" o "puntos de inflexión". Estas son pronombres o adverbios "cuya ubicación en el flujo temporal del enunciado decide o modifica no sólo el sentido, sino también la forma de la canción", pues generan ambigüedades en la lectura y dan paso a la posibilidad de más de un recorrido interpretativo, como en el caso de esta breve estrofa que reúne los tópicos de la malcasada y el fluir de las aguas marinas:

> Mirava la mar
> la malcasada
> que mirava la mar
> cómo es ancha y larga.
> (*NC:* 241)

Al tratarse de una producción oral, la pronunciación del "que" —hizo notar Dorra— es fluctuante, de forma que hay al menos tres modos de lectura: la primera, *ilativa*, que divide la estrofa en

dos unidades con tempos distintos; la segunda, *relativa*, pues une las partes en una sola emisión uniforme, y la tercera, *suspensiva*, ya que también divide en dos la estrofa, pero remarca al "que" como un suspenso.

El suspenso en la enunciación hace aparecer a un observador que mira a una mujer, casada contra su voluntad, quien mira a su vez las aguas del mar. Este observador falla en su intento de descubrir el secreto de esa mirada femenina, pues sólo se dice de ella que la mar es "ancha y larga", pero acierta a dar una imagen temporalizada del deseo reprimido, que afecta al destinatario de la breve canción como el acontecer de la desgracia de la malcasada.

Como se ve, en los elementos ambiguos yace la potencia semántica de estas breves canciones, y los diversos modos de lectura a los que da pie el mismo texto dan lugar a preguntarse sobre la ubicación e identidad del sujeto lírico, según la atención se centre en su dimensión pragmática, cognitiva o pasional.

Otro acercamiento de Dorra al sujeto parte de la observación de una "primacía del sonido sobre el sentido" en buena parte de los villancicos y coplas populares. Siguiendo los juegos de aliteraciones y paralelismos fónicos a los que son afectas las creaciones de la lírica de tradición oral, nuestro autor señaló que esta "puede deformar y aun abandonar el sentido por completo en el trazo de la curva de su sonoridad", dando lugar a canciones como las siguientes:

> ¡Hávalas, hávalas, hala,
> hava la frol y la gala!
> (*NC*: 86)

> Pisar, amigo, el polvillo
> tan menudillo;
> pisar, amigo, el polvó,
> tan menudó.
> (*NC*: 1537 B)

Este tipo de villancicos —reflexionó— intentan subsanar el déficit en la mirada con la intensidad sonora, pues parecen distraerse del mundo incomprensible estableciendo jocosas relaciones fonéticas, de manera que el sujeto va de lo concreto a lo difuso, de la percepción al sentir que deviene risa, como si en el punto donde debe descifrar los signos de la naturaleza, optara por dar la vuelta y regodearse en el trabajo de las palabras como objetos manipulables.

Las breves canciones que hemos mencionado dan cuenta de una experiencia del mundo como un espectáculo o una escritura que desaloja al sujeto de la poesía de tradición oral, pues éste representa a una clase social que "deambula por los arrabales de la cultura (esto es, cultura letrada), que no posee ni decide, pero que soporta el peso de las clases que administran la propiedad y el sentido, que no puede ver el mundo sino como un tejido de asociaciones cambiantes e indescifrables".

Una tercera ruta para acercarse al sujeto la encontró nuestro maestro en el análisis pormenorizado de las "estructuras elementales de la poesía de tradición oral". En un ensayo homónimo, retomó una observación de José Hernández, autor del *Martín Fierro*, quien señalaba que la esencia del canto popular era un "impulso moral y rítmico" que lleva al gaucho a organizar sus refranes y proverbios en "dos versos octosílabos perfectamente medidos".

Si bien exagerada, esta afirmación del poeta argentino —reconoció Dorra— acierta en el blanco al poner de manifiesto un modo de entonación, de respiración, que se replica en múltiples creaciones de la tradición oral, las cuales constan de secuencias verbales de dos segmentos, generalmente compuestos cada uno por dísticos, constituidos por una fase tensiva y otra distensiva, lo cual permite articular proverbios, piropos, reclamos o burlas, como en los siguientes ejemplos, ahora del refranero y cancionero mexicanos:

> No por mucho madrugar,
> amanece más temprano.
> Corté la flor del candó
> y la rebané en un plato.

> Cada vez que sale el sol
> me acuerdo de tu retrato;
> mira lo que hace el amor,
> corazón no seas ingrato.
> (*CFM*, 2: 3200)

Es en este punto donde Raúl Dorra se decantó por el término poesía de tradición oral, pues consideró que lo que vincula a una canción con el régimen de la oralidad es su ajuste a dicho modelo de doble ritmo, en el sonido y el sentido. En la forma de la expresión, este ajuste queda patente y nos da cuenta de un sujeto que poetiza como respirando a dos tiempos.

## Su interés por el cuerpo sensible

Como hemos visto, a través de la obra de Raúl Dorra, el análisis minucioso de las formas inmanentes y los procesos expresivos fue el punto de partida de una apasionada y apasionante reflexión en torno al sujeto del discurso lírico. Pero la resolución de este asunto, en el caso de la poesía oral, se enfrenta al problema de una conciencia del mundo definida por su déficit visual y su ubicación en las márgenes del sentido. Para avanzar en el conocimiento de este sujeto, la mirada del autor volvió sobre la expresión y el contenido para replantearse las cosas desde el espacio de unión de ambos planos: el cuerpo sintiente y percibiente, que hace sentido.

Retomando los versos de la malcasada, Dorra insistió en que el observador, cuya mirada sobre su objeto deviene suspenso y fracaso de la captación, está, sin embargo, intensamente afectado por el cuerpo de esta mujer que mira las aguas. Pese a su figura incierta y mirada indescifrable, la malcasada es un elemento que da lugar a la particular experiencia del tiempo, en tanto instante perdurable, que nos ofrece este breve villancico. El inaprehensible cuerpo de la mujer acaba fundiéndose con las aguas anchas y largas, que dan una forma temporal al deseo.

Alejándose de la hegemonía de la mirada, como sentido de los sentidos, según la tradición platónica, Dorra exploró las formas del cuerpo percibiente en la lírica popular, aunque de manera indirecta, a través de sus estudios sobre el Martín Fierro y el arte payadoresco. En ellos, da cuenta del famoso gaucho no sólo como una ficción con fines políticos, sino como un cuerpo que, desde la tradición letrada, determinó una mirada sobre el mundo e incluso una entonación, que ya son patrimonio del payador de la tradición oral.

Es bien sabido que, desde la publicación de sus dos partes, entre 1872 y 1879, el *Martín Fierro* permeó de tal modo en las clases populares, a través de una lectura "mimetizada", que sus versos comenzaron a circular de boca en boca y permanecieron en la memoria de los cantores. Al comparar el poema de Hernández con el *Payador Perseguido*, publicado casi cien años después por Atahualpa Yupanqui, Dorra remarcó aportaciones fundamentales del poema gauchesco a la cultura del payador contemporáneo: oposición entre el cantor letrado de la ciudad y el cantor oral del campo; la vida como desdicha de la que hay que huir permanentemente, y el tabú del nombre.

## La mano y el tacto

Raúl Dorra también planteó pensar el arte payadoresco en un régimen de percepción y sentido aún poco explorado: el de la mano y el tacto; de manera directa, en su libro *La casa y el caracol*, donde ensayó una semiótica del cuerpo. En este tratado trajo a cuento el famoso capítulo de la payada entre Fierro y el Moreno para exhibir la potencia significante de la mano en el discurso:[5]

[5] Cito por la edición de Ángel J. Battistessa publicada por Castalia (Hernández, 2001), que reúne las dos partes que conforman la obra del autor argentino: *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1879). Al citar estrofas, pondré, entre paréntesis, I, para referirme a la primera, y II, para la otra, acompañados de los números de los versos que les corresponden.

Voy a hacerle mis preguntas,
ya que a tanto me convida;
y ganará en la partida
si una explicación me da
sobre el tiempo y la medida,
el peso y la cantidá.
(II: 4283-4288)

Dorra hizo notar que la respuesta al desafío del Moreno por parte de Fierro, quien hace una brillante comparación entre Dios (único, indivisible y eterno) y el hombre (imperfecto y temporal), cifra una auténtica "filosofía de la mano". Con magistral estilo, Hernández —remarca nuestro autor— hace que su personaje subordine actividades de primera importancia a dicha extremidad del cuerpo, pues con ella —señala el gaucho— el humano cuenta los objetos del mundo, sopesa sus culpas, mide la vida en unidades de tiempo y, ante la angustia que le causa la muerte, divide la rueda de la eternidad para darse la ilusión de una memoria y un futuro. Sirva la siguiente estrofa como muestra:

Escucha con atención
lo que en mi inorancia arguyo
la medida la inventó
el hombre para bien suyo.
Y la razón no te asombre,
pues es fácil presumir:
Dios no tenía que medir,
sino la vida del hombre.
(II: 4321-4328)

De manera indirecta, nuestro autor vuelve sobre la significación de la mano en la poesía oral al describir al arte payadoresco como manierista. La palabra manierismo, hay que recordar, viene del italiano "maniera" y en español se asocia a manera, amaneramiento y mano.

En su artículo El arte del payador, publicado en esta revista, Dorra refirió una sentencia del legendario contrapuntista argen-

tino Gabino Ezeiza, quien explicó a un contrincante derrotado que la razón de su fracaso fue pensar demasiado la elaboración de sus versos y no aplicar un trovar ligero, como él; esto es, la exhibición de la capacidad para crear manierismos verbales y salir al paso, sin importar los desarrollos conceptuales. Ejemplo clásico de esta poética es la ingeniosa respuesta de Ezeiza al reto de improvisar una copla a partir de la palabra metempsicosis:

> Al que me mete en sicosis
> le digo en estilo vario:
> ¿por qué, al mandarme el temita,
> no me mandó el diccionario? (*apud* Dorra, 2007: 125)

Podemos señalar, entonces, que nuestro maestro abrió un nuevo camino de investigación, no sólo para el *Martín Fierro* y la poesía payadoresca, sino para el campo de la poesía oral. Baste recordar que, en las canciones populares, abundan metáforas y figuras que implican la vinculación de la mano con la creación poética. De esta manera, puede plantearse como hipótesis que, ante el déficit visual propio del sujeto de la lírica popular, la mano corregiría la percepción a través de manierismos verbales.

Hay que reparar también en que este tipo de poesía es inconcebible sin música, sones y milongas, y que estas melodías y ritmos imponen regímenes de versificación y elocución. Esta última observación me recuerda los versos inaugurales del poema hernandiano, que Dorra conocía de memoria y a los que volvía una y otra vez tanto en clases como en sus escritos:

> Aquí me pongo a cantar
> al compás de la vigüela,
> que el hombre que lo desvela
> una pena estrordinaria,
> como la ave solitaria
> con el cantar se consuela.
> (I: 1-6)

La breve estrofa remite a la imagen de un cuerpo, en este caso el del payador, que se pliega discretamente sobre la actividad de sus manos. Comienza con el rasgueo de la guitarra, para desplegar ante su público el poder de su voz, por virtud de la cual capta la atención de los individuos que lo escuchan. Mientras echa sus versos al ritmo de las cuerdas, su cuerpo toma la figura de su pena y da lugar a que su auditorio se reconozca en ella.

Para nuestro autor, la actividad de la mano cobraba sentido y mérito en la medida en que, valiéndose del repertorio de recursos de la cultura alfabética, va construyendo una voz y un cuerpo capaz de dialogar con el lector. Ahora, el cuerpo de Raúl Dorra, maestro y amigo entrañable, está en silencio para siempre, pero la voz que creó en su escritura permanece, "ligera y resistente", como él quiso, invitándonos a seguir hablando y pensando sobre la poesía, con integridad intelectual y goce estético.

## Bibliografía citada[6]

DORRA, Raúl 1997. *Fundamentos sensibles de la discursividad.* Puebla: UAP/Concytep.

DORRA, Raúl 2000. "La mirada en el tiempo", *Tópicos del Seminario.* 4: 61.*

DORRA, Raúl, 1981. *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española.* México: UNAM.*

DORRA, Raúl, 1989. "Poesía popular española". En *Hablar de literatura.* México: Fondo de Cultura Económica, 44-57.**

DORRA, Raúl, 1994. *Profeta sin honra.* México: Siglo XXI Editores.**

DORRA, Raúl, 1997. "Estructuras elementales de la poesía de tradición oral". En *Entre la voz y la letra.* Puebla: BUAP / Plaza y Valdés, 41-62.*

[6] Con uno y dos asteriscos se marcan las obras de Raúl Dorra sobre poesía oral o temas afines; las primeras se citan en este artículo; las segundas no.

DORRA, Raúl, 1999. "Entre el sentir y el percibir". En *Semiótica, estesis, estética.* Landowski, Eric, Raúl Dorra y Ana Claudia de Oliveira, eds. Puebla/São Paulo: UAP/EDUC, 253-267.

DORRA, Raúl, 2002. *La retórica como arte de la mirada (Materiales sensibles del sentido, 1).* Puebla: BUAP /Plaza y Valdés.**

DORRA, Raúl, 2003. "El libro y el rancho. Lecturas del Martín Fierro". *En Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes,* vol. 2., Noé Jitrik, dir. Buenos Aires: Emecé, 251-276.*

DORRA, Raúl, 2005. *La casa y el caracol.* Puebla: BUAP/Plaza y Valdés.

DORRA, Raúl, 2007. "El arte del payador". *Revista de Literaturas Populares.* VII (1): 110-132.

DORRA, Raúl, 2014. *¿Leer está de moda?* Argentina: Alción.*

DORRA, Raúl, 2016. "De *Martín Fierro* a *El payador perseguido* (Filiaciones y correspondencias)". *Revista de Literaturas Populares* XVI (1-2): 158-182.*

DORRA, Raúl, 2016. *Acerca del habla en México. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua.* Puebla: El Errante.**

DORRA, Raúl, 2017. "Adivinanzas, haikus y metáforas". *Revista de Literaturas Populares* XVII (2): 414-435.**

*Filología Hispánica.* XII (3-4): 301-334.

FRENK Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica.* México: Colmex/UNAM/FCE.

FRENK, Margit, 1958. "Glosas de tipo popular en la antigua lírica", *Nueva Revista de Filología Hispánica.* México: Colmex, año XII, números 3 y 4: 301-334.

FRENK, Margit, 1971. *Entre folklore y literatura.* México: El Colegio de México.

FRENK, Margit, 1975-1985. *Cancionero folklórico de México.* México: Colmex.

HERNÁNDEZ José, 2001. *Martín Fierro.* Ángel J. Battistessa, ed., introducción y notas. Madrid: Castalia.

HJELMSLEV, Louis, 1974. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje.* Madrid: Gredos.

LUGONES, Leopoldo, 2012. *El Payador.* Buenos Aires: Eudeba.

ROMERALO, Antonio Sánchez, 1969. *El Villancico,* Gredos, Madrid.

Margarita PAZ TORRES y Mercedes ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO, ed. *De creencias, supersticiones y maravillas: literatura de tradición oral del viejo y del nuevo mundo*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2018; 426 pp.

*De creencias, supersticiones y maravillas: literatura de tradición oral del viejo y del nuevo mundo* es una excelente investigación conformada por catorce trabajos y editada por dos de las colaboradoras, Margarita Paz Torres y Mercedes Zavala Gómez del Campo, de España y México, respectivamente. Se trata de un libro colectivo que recoge tradiciones del antiguo mundo romano, de Rumanía, de Honduras, de varias regiones españolas: Castilla-La Mancha, Castilla-León y de diversos estados mexicanos: Puebla, Guanajuato, Michoacán, San Luis Potosí, Chiapas y Veracruz. Las trece investigadoras y un investigador pertenecen a la Universidad de Alcalá, al CSIC, a la Universidad Autónoma de Madrid, al Instituto Cervantes de Hamburgo y al Colegio de San Luis. El espléndido prólogo está a cargo de uno de los más importantes investigadores de literatura tradicional, José Manuel Pedrosa, quien hace un repaso histórico de las tradiciones orales de España e Hispanoamérica desde los congresos de Sevilla de 1914 y 1921, el Americanista de 1935, también celebrado en Sevilla; otros congresos de folclor de las décadas 50 y 60 que demostraron el auge de estas tradiciones y decayeron en la década del 70, sobre todo, por el auge de las dictaduras militares americanas, pero en la década de los 80, Julio Camarena les dio un nuevo impulso en España. En Chile, en los 60, Yolando Pino publicó *Cuentos folklóricos de Chile*; mientras que, en España, en 1987-88, Aurelio M. Espinosa (hijo) editó los *Cuentos populares de Castilla y León* y en colaboración con Maxime Chevalier publicó entre 1995 y 2003 el

*Catálogo tipológico del cuento folklórico español*. Recuerda también las revistas de folclor y de literatura oral que nacieron en la década de los 90, y hoy ya son numerosos los libros monográficos y las revistas especializadas hasta llegar al libro que hoy reseñamos, fruto de encuentros de especialistas de ambas orillas que comparten intereses comunes.

Sobre las creencias supersticiosas y los augurios en la Roma del periodo monárquico y republicano trata el trabajo de Esther Sánchez-Medina. Parte del Libro VII de Plinio el Viejo para documentar dos casos: una niña que nació dentada y una mujer que cambió de sexo, ambos considerados *prodigia* e interpretados como malos augurios, por lo que hubieron de ser deportadas por consejo de los augures; en ambos casos, el exilio es la fórmula de expiación para salvar a la comunidad en la que nacieron, lo cual suponía un sacrificio cívico.

Alexandra Chereches aborda el mal de ojo en algunos *descântece* (d) rumanos, "una fórmula mágica en verso, acompañada de gestos, que, gracias a la intervención de los sobrenatural, puede ayudar a su emisor a conseguir lo que se propone" (54); dicha fórmula solía hacerla una anciana a la que había que pagarle, puesto que podía recoger el mal del paciente y padecerlo luego ella. Hay descantos para restablecer la salud, lograr el amor y toda clase de aojamientos, cuyos relatos son verdaderos cuentos maravillosos, como el de la vaca que daba leche de sangre o de las *strigoi* que provocaban la lluvia y detenían el granizo e incluso había muertos que se levantaban de sus tumbas los martes y sábados por la noche. De los martes por la noche (*Mart sara*) surge la figura maléfica de la Martolea, que tiene patas de caballo y prohíbe que se trabaje los martes. Los ladrones de leche, trigo y fortuna, como reza el título de este interesante trabajo, la Madre de los Bosques y otros seres maravillosos conforman un gran acervo de la literatura oral rumana que nos hablan de la riqueza de las creencias y de la relación con la naturaleza.

El mal de ojo en algunos pueblos de la Mancha es el tema del artículo de Sofía González Gómez. Creencia arraigada en los enclaves rurales de España desde tiempos prehistóricos hasta me-

diados del siglo XX, es hoy Castilla-La Mancha todavía una de las regiones donde sigue vigente la superstición y donde aún pueden encontrarse sanadoras y curanderas. Los joyeros elaboran la cruz de Caravaca y Santa Helena para que las porten los niños y evitar así el aojamiento; además manos de Fátima, detentes que son escapularios que hacían las monjitas del Convento de las Clarisas de El Toboso. Todos ellos son amuletos que hay que llevar a bendecir y que previamente te hayan regalado porque no sirve comprar la protección. Las víctimas son los niños, las mujeres fértiles, los animales que dan leche, los árboles que producen mucha fruta y que son blanco de envidias y las victimarias suelen ser mujeres que ya han pasado la edad de procrear.

María Jaén Castaño investiga la etnozoología en tres pueblos de la provincia de Ávila que se encaminan a la despoblación, además por su carácter rural y su aislamiento han conservado una rica tradición oral: mariposas que anuncian noticias y llegadas de cartas o visitas y si son de colores, serán cartas de amor; la mariposa negra, en cambio, presagia la enfermedad o la muerte. Otro insecto, el moscardón, si es negro, trae buena suerte, pero los rojos o de colores anuncian malas noticias, aunque en otros pueblos, el moscardón negro es el que trae la mala suerte. El mal, lo demoniaco y las moscas aparecen asociados en la religión y en la brujería. Otros animales que estudia son las lagartijas de la buena suerte, que si tienen dos rabos y las metes en un caldero con ceniza, escribe los números premiados en la lotería. Dicha creencia la ha documentado en Castilla-León y en Extremadura. Además se cree que los lagartos tienen propiedades curativas para los ojos y que son amigos y benefactores de los hombres y enemigos de la mujer durante la menstruación hasta el punto de introducirse en su cuerpo. Para liberar a la mujer, se necesita un bollo de pan caliente que atraiga al lagarto. Es conocido el cuento cacereño de "El lagarto y la princesa", en el que un lagarto se introduce en la vagina de una mujer y se necesita un hombre que penetre a la princesa para liberarla del reptil.

Otro de los ensayos también dedicado a los lagartos en sus funciones de acosador o de protector, de curar enfermedades,

atraer buena suerte, predecir el tiempo atmosférico y procurar poderes mágicos es el de Margarita Paz Torres, la editora española de este volumen. Símbolo fálico, sinónimo del mal, la asimilación del lagarto con el demonio se documenta en algunos pueblos castellanos y sobre el lagarto erótico aduce un poema de Sebastián de Horozco que coincide con las versiones orales de un pueblo burgalés. La lagartija, en cambio, es un animal bendito. Paz Torres llega a conclusiones muy interesantes sobre el género y las fronteras masculina y femenina a través de estos animales estudiados.

Las mujeres transgresoras y su representación en relatos orales del estado de Puebla es el asunto del artículo de Gabriela Badillo Gámez. Desde el Génesis, la mujer ha estado vinculada a la serpiente, con una fuerte carga negativa en leyendas y cuentos del folclor. Analiza el motivo "la mujer amamanta a una serpiente", que se asocia con la lujuria en la iconografía, sobre todo, en una iglesia del sur de Francia, donde aparece esculpida una serpiente que succiona los pechos de una mujer. Existe la creencia popular de que a las serpientes les gusta la leche de los mamíferos y en el estado de Puebla se diversifica en dos vertientes: la mujer amamanta a la víbora como un pago tributario a un ente sobrenatural del que recibe a cambio bienes materiales o bien la serpiente le roba al niño la leche y sólo chupa la cola de serpiente. En otros casos la mujer copula con la víbora y ella le da a cambio pescado. Casos estos vinculados con el mal, la lujuria y el adulterio.

Un ejemplo más de mujeres transgresoras, las brujas, es presentado por Alejandra Camacho Ruán. Con un corpus recogido en la sierra michoacana y en la región media de San Luis Potosí, analiza el motivo del baile de las brujas desnudas en la noche bajo algún árbol frondoso, un cerezo. Las mujeres reciben un castigo en su cuerpo, por ejemplo, una joroba o una muerte repentina; hay otras que se transforman en tecolotes; otras que dejan sus ojos entre las brasas y se ponen los de algún animal; otras que se quitan los pies para volar y otras que chupan la sangre a los niños. Todas ellas, además de ser transgresoras, agreden a la comunidad,

son antítesis de la imagen de la mujer y de la madre. Baile, desmembramiento, transformación e infanticidio son los motivos estudiados en este sugestivo ensayo.

Roberto Rivelino García estudia el nahual y la bruja de las versiones actuales en relatos recolectados por él y las compara con las de los evangelizadores. Su trabajo de campo fue en Puerto de Santa Gertrudis, en San Luis Potosí y en Xochimilco, que, aunque distantes, presentan tópicos y motivos significativos. Nahual es una persona que se convierte en animal, pero también el *nahualli* es un hechicero que puede comunicarse con el mundo de los espíritus. Lo mismo podía beneficiar a la comunidad que hacerle el mal, puede compartir bienes o comida entre todos o ser un transgresor y delincuente. Finaliza con las semejanzas entre el nahual y la bruja: eliminar al marido a través de hechizos o maleficios, hechizar a alguien para enfermarlo, transformarse en animales y el uso de la ceniza como elemento mágico.

La tradición oral de Ocampo, en Guanajuato, es estudiada por Martha Isabel Ramírez. En esta ocasión, se trata de un espacio, la cueva de Nana Juana, cuya leyenda cuenta que ella era la guardiana de las mujeres que iban a lavar la ropa o a bañarse desnudas de la cintura para arriba, pero un día fueron violadas y asesinadas violentamente; Nana Juana entonces se arrojó al charco para morir, pero dijo una maldición sobre el charco y fue la de ahogar a todos los hombres que se bañaran en él y devolver su cuerpo a la superficie a los trece días, un día por cada mujer muerta. Charco, manantial o cueva son algunas de las variantes, pero la cueva tiene la peculiaridad de ser un umbral por el que se ingresa a otra realidad alternativa o a otro mundo donde el tiempo obedece a otras leyes diferentes. En ella suceden prodigios, puede albergar tesoros escondidos e incluso niñas raptadas por el diablo y encantadas en sus profundidades. El personaje de Nana Juana se relaciona con elementos de la cultura tradicional, con una planta medicinal, con un personaje protector con poderes mágicos o con un personaje fantasmal.

Del vínculo de las deidades y el agua trata el ensayo de Danira López Torres; tanto las divinidades como el agua se reducen

a tres temas: son dadoras de vida, purificadoras y regeneradoras. Los espacios de agua se vuelven sagrados en muchas culturas y su investigación se dedica a la maya, al municipio de Tenejapa, en Chiapas, a cuyo lago llega una virgen y se convierte en un espacio de culto con festividades y ofrendas, además de volverse un lugar próspero con beneficios para la comunidad y donde prolifera la fauna y la flora. El origen del lago se presenta de manera misteriosa: surgió de la erupción del volcán Chichonal y después de tres días de oscuridad, nació el agua, lo seco y estéril se volvió fértil y apareció una mujer vestida de blanco, que se convirtió en la Virgencita y que advierte que no se acerquen demasiado al agua, luego le hacen ofrendas arrojándole prendas y licor al agua, que se llevan los patos. En otras versiones, nace una criatura que no para de llorar, la elegida, a la que llevan a varios ojos de agua y decide quedarse en el agua a vivir y de niña se transforma en virgen que solicita una ofrenda y a cambio les da beneficios a la comunidad.

A las leyendas mexicanas se dedica Mercedes Zavala Gómez del Campo, la editora mexicana de esta obra colectiva. Estudia el valor de verdad de la leyenda compartido por el narrador y el oyente, concretamente, en el centro-noreste de México. Se ocupa de los personajes etéreos, las ánimas, que clasifica en silenciosas y hablantes. Las leyendas "El ánima del Cerro Prieto" y "La bruja y el nahual" corresponden a las silenciosas. La primera trata de una mujer que desobedeció a su padre, la arrastró con su caballo y la fue desmembrando. Sus restos se enterraron en el Cerro Prieto y se convirtió en motivo de culto. La segunda leyenda, una pelea entre una bruja y un nahual genera temor en los habitantes que deben ir temprano al molino de nixtamal, donde se aparecen, lo cual provoca que se cambie el molino a otro lugar. No podía faltar la leyenda de La Llorona, cuya alma no puede descansar después de asesinar a sus hijos y arrojarlos a espacios acuáticos. En una de las versiones, ella misma se vuelve serpiente de agua de la cintura para abajo y en otras, un pájaro, aunque prevalece la imagen de la mujer joven de pelo largo, vestida de blanco o enlutada, que se desplaza flotando y la peculiaridad

de su llanto o sus gritos, que prevalece en todas las versiones. Es ánima silenciosa, a pesar del llanto, porque no establece relación alguna con las personas reales. Entre las ánimas hablantes, que interactúan con los seres humanos mediante la palabra, la más conocida es la de la mujer que pide aventón para ir a rezar a varios templos y paga con alguna medalla o con una tarjeta de visita de algún familiar a quien debe cobrarle el conductor, y aquél le anuncia que su pariente falleció hace tiempo. Otras ánimas hablantes son los guardianes de tesoros, que pueden ser una mujer, un soldado o una serpiente gigante que custodia la cueva. Todas las ánimas coinciden en que deben acatarse ciertas normas y que nuestros actos tienen consecuencias.

De tesoros escondidos tratan dos artículos más, el de Fernanda Martínez, que se aboca a las leyendas de Honduras, cuyos tesoros se conocen como guacas, botijas, vasijas, cofres, piratas y entierros. La Ciudad Blanca es la mítica ciudad hondureña, buscada y sólo vista desde el aire, pero las cuevas son los lugares propicios para hallar tesoros y donde habitan duendes y otros seres sobrenaturales que raptan niños o muchachas vírgenes, pero les ofrecen regalos para que no escapen. Las señales para encontrar un entierro pueden ser una luz misteriosa que suele aparecer en la primera tormenta del invierno o el canto del gallo en algún cerro o cueva, pero si hallar el tesoro es difícil, son aún más peligrosas la apertura y exhumación porque se puede volver en contra de quien lo encuentra; se deben guardar ciertas reglas: no contar a nadie del hallazgo, no ir con egoísmo a buscarlo, ciertas botijas sólo pueden sacarse hasta que haya muerto el dueño. Por último, trata de los tesoros de los piratas en las cuevas de la costa hondureña del Caribe o en barcos hundidos de corsarios ingleses que atracaban a los barcos españoles con oro.

El otro artículo de tesoros es de Lilia Cristina Álvarez y se centra en el Valle de San Francisco de San Luis Potosí, una zona de haciendas dedicadas a trabajar el mineral de varias minas, en las que recaba veintidós leyendas con treinta y seis versiones que nos ofrece en el anexo. Álvarez estructura los relatos en tres partes: 1-Guardianes y buscadores de tesoros, entre los que hay

condes, un chivo o un becerro, una serpiente, bandidos o ladrones, un indio y una mujer dueña de su tesoro en su casa. Se trata de personajes-símbolo con poco desarrollo en la narración, están condicionados por los buscadores y ejercen su profesión *post-mortem*. 2-Con respecto a los lugares donde se hallan los tesoros suelen ser subterráneos: bajo un árbol, una escalera, un pozo, una iglesia, un túnel o una cueva. Todos ellos asociados con las ánimas de los muertos. 3-En cuanto a las maneras para obtener el tesoro, las acciones y actitudes son variadas. Los personajes deben tener buena fe, encontrar bolas de fuego de colores en el aire o brillos dorados e intensos en el follaje del árbol. Otro indicador son las campanadas de misa o monedas que aparecen en un camino y te van guiando. La época apropiada es el Jueves Santo y el peligro es que las puertas pueden cerrarse y quedarse atrapados un año entero.

Cierra el volumen Adriana Guillén Ortiz, quien estudia la tradición oral de Coatepec sobre el Puente del Diablo y la marca o garra que dejó por haber sido vencido y engañado. El diablo tiene un contrincante que es el *trickster*, personaje ambivalente y vínculo entre dos mundos, por ejemplo, el sastre, cuyo oficio, en la literatura popular, se asocia a la valentía y a la astucia. Recordemos el cuento "El sastrecillo valiente". Otros *tricksters* pueden ser la "nana", la "sirvienta" o una "viejita" que salvan a los hombres del pacto diabólico con la ayuda de un gallo, símbolo de la vigilancia, que debe cantar antes de que el diablo termine de construir el puente.

Todos los ensayos que conforman esta magnífica obra no sólo son atractivos por los análisis de temas, motivos y tópicos en las leyendas o relatos analizados, además varios de ellos incluyen anexos con las variantes recogidas, cuya lectura se vuelve fascinante y tiene el encanto de los cuentos maravillosos.

María José Rodilla León
uam-Iztapalapa

Claudia Carranza y Mercedes Zavala, eds. *Los personajes en formas narrativas de la literatura de tradición oral de México.* San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2015; 440 pp.

Este libro colectivo reúne 19 artículos de distintos autores que se centran en el estudio de un personaje tipo o específico de la literatura tradicional mexicana. Dentro de los géneros que se revisan se encuentran corridos, cuentos, chistes, leyendas, documentos históricos, etc. También se combinan acercamientos que van de lo literario a lo antropológico. A pesar de que cada investigador elige personajes y características particulares para exponerlos y explicarlos en los textos, emergen gracias a los rasgos contextuales comunes en los que habitan estos personajes, ejes amplios que no sólo determinan la tradición narrativa oral mexicana, sino también la metodología que ante este vasto *corpus* sostienen las investigaciones compiladas en este volumen. En ese sentido, el lector de estos textos puede encontrar información precisa a partir de la cual es posible articular una muestra panorámica, como también un acercamiento a los textos tradicionales que les permite hablar antes de que se impongan concepciones previas de cómo operan o qué significan los personajes.

Con un *corpus* que toca de manera tan directa a quienes lo estudian, es notable el rigor con el que se muestra que la tradición no se detiene y que, si bien podemos tener una idea general de cómo se valora, por ejemplo, al bandido, la soldadera, la madre o al mismo Dios en la cultura compartida que da lugar a diversas manifestaciones literarias, éstas responden constantemente a la realidad, por lo que dependiendo de la época, un personaje puede estar en cierto momento más cerca de lo heroico y décadas después tener características novelescas. Encontramos también una manera de establecer continuidades desde el narcocorrido actual, pasando por el corrido revolucionario, hasta el héroe de las epopeyas medievales. Así, este volumen abreva de una diversidad importante de expresiones de la tradición oral.

A su vez, se exploran variantes de cuentos y canciones, como es el caso de "La Adelita", o los múltiples ejemplos que encon-

tramos en el apéndice del texto sobre los guardianes de tesoro y del juego de barras/varas. A través de dichas variantes, o bien por las distintas narraciones que dan cuenta de las características de los personajes, ya sea de uno concreto como es el caso de "El sombrerón" o de uno tipo como "la bruja", el lector podrá observar cuáles son los rasgos distintivos de cada una de las figuras estudiadas. Éstas no son fijas, pues, así como las comunidades cambian con el tiempo, así lo hacen sus expresiones. Si a esto sumamos lo que apunta María Cruz La Chica Delgado en el texto que cierra este volumen, nos percatamos de la movilidad de la tradición:

> La literatura tradicional es constitutivamente abierta en cuanto a su forma pues vive en variantes [y] por otra parte, como es característico del arte y, por ello, de la literatura, es también abierta en cuanto a su contenido, pues su lenguaje connotativo y su naturaleza simbólica no permite que el mensaje se agote en lo en interpretativo en una sola dirección.

Lo anterior se puede decir de todos los textos de esta colección. Además, no sólo tiempo y espacio van a delimitar la esfera de acciones de un personaje y sus características posibles, sino también el género mismo. Llama la atención sobre esto Angélica López Plaza, cuando compara el papel que usualmente cumple el ranchero en el cuento, en donde es objeto de escarnio, contrapuesto al que tiene en el narcocorrido, en el que lo es de admiración.

Estas investigaciones ofrecen una manera de ver fenómenos sociales que sabemos están presentes en la sociedad mexicana, pero desde el punto de vista de las composiciones literarias, que revelan de manera distinta lo que un documento sociológico pretende mostrar. Es así que, a través de chistes y leyendas, se puede explorar la misoginia y la homofobia lo que no impide que alguno de los personajes agraviados se pueda sobreponer a la situación adversa por medio del ingenio. También, gracias a la labor del crítico, resistimos el impulso de idealizar al bandido social ya que nos podemos dar cuenta, si seguimos su rastro como lo hace el

artículo que abre la colección, que las personas que se dedicaban al bandidaje en la época revolucionaria fueron por un momento justicieros sociales, pero acabada la revuelta armada, se mantuvieron al margen de la legalidad y siguieron realizando las mismas acciones. Es quizá por eso que en el corrido pasaron de héroes revolucionarios a valentones. En otros textos vemos que hay figuras identitarias, como el caso de la princesa Donají, cuyo rostro es parte fundamental del escudo de Oaxaca de Juárez y cuya historia ha sido reelaborada en textos que vacilan entre lo histórico y la leyenda. Con esto nos damos cuenta de que las realidades múltiples que generan las expresiones de la tradición son complejas y sólo desde la multiplicidad y la reelaboración se les puede hacer justicia.

Hay algunos aspectos criticables de esta colección de artículos. Como en todo libro, hay algunas erratas. En el apéndice del capítulo dedicado al guardián de tesoros se repite, palabra a palabra, uno de los relatos tomados en cuenta por el estudio. Si se trata de incluir al texto en diversas categorías, se pudo haber aclarado que cabía en estas en vez de replicarlo, porque en su presentación actual, parece una duplicación por error. Por otra parte, en dos de los artículos se toca el personaje de la bruja. En el primero, que estudia un corpus de Puebla, se dice que, a diferencia de los nahuales, las brujas no se convierten en "bolas de fuego". Por medio de una nota se indica que hay un relato proveniente de San Luis Potosí en el que sí se identifica a las brujas como bolas de fuego. Se entiende que hay un interés minucioso por ser claro e incluir excepciones cuando se tiene conocimiento de ellas. Entonces extraña que en el siguiente artículo se mencione otro texto, pero ahora del Estado de México, en el que también aparecen las brujas como bolas de fuego y no haya referencia alguna al artículo anterior. Una nota editorial habría bastado para que se respetara la minuciosidad del artículo anterior. Esto, sin embargo, no obsta para que los textos logren su cometido.

Por último, una de las cosas más valiosas del libro son los mismos textos que están generosamente citados en cada uno de los artículos, o bien, presentes en apéndices. Como otras obras

del estudio de la literatura, este volumen también funciona como un compendio de textos de la tradición oral mexicana. Por otra parte, al final de la colección se incluye un apartado bibliográfico de las obras consultadas por todos los autores. De esta forma el lector puede satisfacer su deseo de estar en contacto con las muestras vivas de la tradición y con una variedad nutrida de literatura secundaria, que resulta sumamente útil si es que uno quiere profundizar en el estudio de la tradición oral de México o en general.

En suma, este volumen se centra en el estudio de varios personajes de la tradición oral mexicana. Gracias al análisis de los autores, es posible conocer el desarrollo de éstos a través del tiempo, de distintas latitudes y de varios géneros. Se resalta el entrelazamiento de creación y realidad de los textos orales, así como su capacidad y función de reforzar los lazos comunitarios. Esta colección de textos, por su estudio y apreciación de la tradición, recuerda que mientras la Historia esencialmente inicia con la diferenciación entre presente y pasado, la tradición constantemente actualiza el pasado y catapulta lo anterior al presente reciente, como apunta Eric Méchoulan siguiendo a De Certeau. Por medio de estas páginas podemos mirar hacia atrás con la conciencia de que todo lo que nos rodea está impregnado de ese pasado que se renueva constantemente.

Adam Vázquez
Facultad de Filosofía y Letras, unam

María Jesús Ruiz. *El mundo sin libros. Ensayos de cultura popular*. Navarra: Lamiñarra, Navarra, 2018; 256 pp.

*El mundo sin libros. Ensayos sobre cultura popular*, de María Jesús Ruiz, es una colección de textos cortos que explora varias manifestaciones de la tradición, de manera accesible, sin por ello dejar de lado el rigor académico o la erudición filológica. Inicialmente estos textos fueron publicados en el sitio de internet

del estudio de la literatura, este volumen también funciona como un compendio de textos de la tradición oral mexicana. Por otra parte, al final de la colección se incluye un apartado bibliográfico de las obras consultadas por todos los autores. De esta forma el lector puede satisfacer su deseo de estar en contacto con las muestras vivas de la tradición y con una variedad nutrida de literatura secundaria, que resulta sumamente útil si es que uno quiere profundizar en el estudio de la tradición oral de México o en general.

En suma, este volumen se centra en el estudio de varios personajes de la tradición oral mexicana. Gracias al análisis de los autores, es posible conocer el desarrollo de éstos a través del tiempo, de distintas latitudes y de varios géneros. Se resalta el entrelazamiento de creación y realidad de los textos orales, así como su capacidad y función de reforzar los lazos comunitarios. Esta colección de textos, por su estudio y apreciación de la tradición, recuerda que mientras la Historia esencialmente inicia con la diferenciación entre presente y pasado, la tradición constantemente actualiza el pasado y catapulta lo anterior al presente reciente, como apunta Eric Méchoulan siguiendo a De Certeau. Por medio de estas páginas podemos mirar hacia atrás con la conciencia de que todo lo que nos rodea está impregnado de ese pasado que se renueva constantemente.

Adam Vázquez
Facultad de Filosofía y Letras, unam

María Jesús Ruiz. *El mundo sin libros. Ensayos de cultura popular*. Navarra: Lamiñarra, Navarra, 2018; 256 pp.

*El mundo sin libros. Ensayos sobre cultura popular*, de María Jesús Ruiz, es una colección de textos cortos que explora varias manifestaciones de la tradición, de manera accesible, sin por ello dejar de lado el rigor académico o la erudición filológica. Inicialmente estos textos fueron publicados en el sitio de internet

*CaoCultura* (http://caocultura.com/) para un público general que tuviera interés por el saber tradicional. Escribe Mª Ángeles Robles, responsable del sitio web, en la pequeña introducción del libro: "en *CaoCultura* insistimos en desvincular[nos] de la actualidad, porque realidad y actualidad tienen poco que ver la mayoría de las veces" (11). El énfasis en la realidad atraviesa patentemente los textos del libro: por un lado, esta colección se propone colocar las manifestaciones artísticas tradicionales en su justo lugar, de ahí que el libro se presente con el paradójico nombre de *El mundo sin libros*, porque se habla de esos conocimientos que no se aprenden en la escuela sino en la vida diaria, y, por otro, da cuenta de cómo la cultura popular se filtra y llena todo resquicio posible para revelarse como un tamiz que cerne la realidad. En esta reseña abordo el libro a través de los siguientes ejes: el tiempo, el espacio, los distintos soportes de la cultura y la manera en que la tradición nos ayuda a ver los fenómenos del presente.

La cuestión del tiempo tiene que ver con varios tipos de división del calendario: desde las estaciones hasta los días específicos en que se celebran las fiestas religiosas. Señala, por ejemplo, que: "los refranes, conjuros, plegarias, retahílas, dichos adivinatorios y demás pedacerías poéticas de la tradición oral referidas al tiempo […] han nacido de esa observación ajena al tiempo (el del reloj) a la que hoy solo unos pocos valientes se atreven" (21). Hay mucho que desgranar de esta aseveración. Da cuenta de un repertorio de "pedacerías poéticas", que son los vehículos de la tradición oral, además de establecer un contraste fundamental con el reloj: lo que nos da a entender que la sabiduría contenida en esos versos es una anterior a este, una que nació con la palabra misma. Por lo mismo, las analogías que se establecen con los hechos observables no tienen que andar al ritmo de las formas contemporáneas de producción de conocimiento. En esta esfera del pensamiento vamos de las nubes a los pájaros por medio de metáforas para codificar y descodificar la realidad: "El viento modela / pájaros de espuma / que se vuelven lluvia / cuando se despluman", una de las adivinanzas que recoge este libro.

Quienes recordamos al prisionero que se lamenta en mayo de su soledad "cuando los enamorados van a servir al amor" leemos con gusto la exposición minuciosa de las características asociadas al mes de mayo y las razones detrás de estas asociaciones. Desde la *Floralia* romana, pasando por el calendario presente en el *Libro de Alexandre* "Sedié el mes de Mayo coronado de flores" hasta el *Romancillo de mayo* de Miguel Hernández en que el amor "ronda establos y pastores, / ronda puertas, ronda camas, / ronda mozas en el baile / y en aire ronda faldas", nos sumergimos en la vastedad de ejemplos en que la tradición se ha encargado de amalgamar la fecundidad, el erotismo y la renovación de la vida.

En cuanto al espacio, no me refiero a grandes extensiones territoriales. Aquí vamos a hablar, por ejemplo, de los lavaderos que estaban en cuevas, cantoneras, acueductos, pozos, estanques, etc. Mientras leemos los elementos necesarios para lavar la ropa: agua, piedras, jabón fabricado con tocino rancio o aceite, sosa cáustica y quizá alguna yerba como el tomillo o el romero para darle aroma, y, en los lugares fríos, ceniza, también nos enteramos de que hoy los lavaderos son considerados bienes etnológicos de interés patrimonial. Esto se debe, nos dice la autora, a que son espacios que evidencian, a partir de las necesidades, la respuesta humana al entorno; cómo este es moldeado y cómo los lavaderos hacen lo que la agricultura con los cereales: domesticar el agua. A su vez, los lavaderos eran espacios femeninos de socialización donde se conversaba, se cantaba, donde lavar se convertía en una serie de acciones mecánicas a la manera de un ritual, y como tal, suspendía el tiempo. A pesar de la imagen bella, no se idealiza la labor femenina al grado de desconocer su contexto. La autora cita a José Saramago cuando escribió que las conversaciones de mujeres mueven al mundo y lo refuta con una copla: "eras tú la que decías / ayer en el lavadero / que te casabas conmigo / y eso será si yo quiero". Un poemita que refleja una cultura en que mientras las mujeres lavaban y hablaban entre ellas, los hombres "decidían la suerte de todos" (47).

En cuanto a los soportes y medios de reproducción de la cultura, abre la colección un texto que comparte título con el libro.

Aquí me encontré en desacuerdo con la autora cuando afirma que fue la imprenta la que escindió la sociedad inevitablemente entre quienes sabían leer y quienes no tenían acceso al libro impreso, y con ello, se empezó a tener a la cultura libresca en mayor estima que a la oral. Puede ser una nimiedad, porque es cierto que la cultura escrita reformó todas las estructuras y jerarquías, desde lo legal hasta lo poético; sin embargo, el paso de lo oral a lo escrito antecede a Gutenberg, y la escisión entre quienes ni escriben ni leen y los que sí, existía en la Edad Media. Brian Stock en su estudio sobre la escritura en los siglos XI y XII señala que el *preletrado*, de pronto es redefinido como *iletrado* (o analfabeta) y su vida es progresivamente afectada por quienes sí leen y escriben. Pero esta salvedad no es obstáculo para el entendimiento del libro que nos ocupa, ya que, ante todo, es una vindicación de la cultura oral, tradicional, patrimonio de todos. En este primer texto se hace explícita la paradoja del título *El mundo sin* libros, pues aquí se utiliza este soporte para "conocer lo que nunca estuvo en libros, quizá para recuperarlo" (16).

Bajo esta premisa, es comprensible la lamentación de la autora sobre la pérdida inevitable del Ratón Pérez. Producto de una tradición que daba por colgar en el cuello o la cintura de los niños unos amuletos que consistían en las mandíbulas de ratones y ardillas, es decir, roedores que mientras estén vivos no tienen más remedio que limar sus dientes, para que así los niños crecieran con dentaduras sanas, el Ratón Pérez ve amenazado su lugar en el imaginario gracias a la intromisión de la cultura anglosajona y su Hada de los dientes, o bien, porque el Ratón Pérez cuando es representado, termina siendo reminiscente del ícono de Disney, producto que las "paternidades mcdonalizadas", como las llama la autora, son más proclives a asimilar a través del consumo.

Entre disneys y mcdonalds llegamos a la cultura de masas, ésa que, aunque parece homóloga a la tradicional porque es compartida por todos, difiere en que es producida *para* todos en vez de *por* todos. Como dice Umberto Eco, al integrado poco le preocupa quién la produce, pues se inclina por pensar que la cultura de masas amplía el espectro cultural lo que es, según él o ella,

necesariamente beneficioso. Pero aquí no hay ni apocalípticos ni integrados, porque como hemos visto, esta colección es exactamente lo opuesto de una defensa de la alta cultura, a la vez que tampoco es una celebración de la cultura pop. Por ejemplo, denuncia la presencia de versos de Machado, de Góngora, de Lope de Vega en marquesinas, autobuses, pantallas, redes sociales, etc. No lo hace desde el recelo conservador de la cultura elitista, sino porque ve detrás de ese ímpetu aparentemente democratizador, la banalización de la literatura, "la institucionalización del grafiti" (209), escribe la autora. Señala en el texto "Pantallas literarias" que el nuevo alcalde estableció que las pantallas nunca serán instrumentos de la propaganda. Con esto revela el alcalde que no sabe (en el mejor de los casos) que un mensaje político explícito y fácilmente identificable es menos nocivo que la literatura fragmentada, desprovista de su contexto, presente en fondos ridículos como frases de superación personal, porque esa dinámica simplifica y esteriliza a los autores. Difícilmente estos versos usados como eslogan han generado un nuevo lector de poesía. En cambio, nos devuelven individuos satisfechos porque han podido reproducir sin actitud crítica una serie de palabras que no entienden, porque no conocen el contexto que los dio a luz.

No quisiera terminar esta reseña sin mencionar que este libro en varios niveles ejemplifica la importancia de conocer la tradición en la que estamos inmersos. Es innegable que las canciones tradicionales son un repositorio inabarcable en cuestiones de género. Se ponen en contraste canciones que tienen como tema el uxoricidio debido a cuestiones de honor con la Ley Integral contra la Violencia de Género. Señala la autora que es común que la buena voluntad de la legislación se encuentre mucho más adelante que la moral social. El uxoricidio, comenta, hasta 1963 en el código legal estaba presente como "privilegio del marido matador" (54) y sigue siendo una práctica juzgada como más o menos legítima. Esto en una sociedad cuyos modelos para las mujeres tienen en un lado del espectro a la virgen María y del otro a la mujer salvaje. Mientras esta última tiene como antecedente antiguo a las sirenas, mitad humanas mitad monstruos, que hacen

que los hombres pierdan el rumbo y la vida, la Virgen María encuentra sus virtudes en hondas paradojas, parir sin dolor y sin necesidad de coito, es decir, maternidad y castidad son elevadas como características femeninas deseables. Por medio del análisis que la autora hace tanto de las canciones que acabo de referir, como de los ejemplos de la Virgen y de la mujer salvaje, se nos presenta una realidad compleja a la que hay que atender con conocimiento de causa. Si se entiende a la sociedad a partir de la cultura que la ha formado y sus productos específicos, se podrá hacer un diagnóstico informado de cómo desmantelar las estructuras que sostienen la injusticia. Al preguntarse qué es la cultura del honor, se responde que casi podría identificarse con la cultura popular, porque así de profundamente arraigada está.

Este libro está lleno de análisis de tantos aspectos de la tradición, que más que intentar abarcarlos todos, preferí dar varias muestras del contenido y llamar la atención sobre algunas de sus características para que el lector pueda hacerse una idea general de la obra. Es imposible leerlo sin aprender y reflexionar en todo lo que hay detrás de cada uno de los elementos tratados: desde el columpio hasta los dedos de la mano. Nos ayuda a reconocer la identidad de cada comunidad que se hace patente en las variaciones de una misma composición poética, así como la historia compartida que las une, tantos a las composiciones como a las comunidades. Nos recuerda casos como el José Moreno Villa que nació en España y cuando se radicó en México trajo consigo los saberes que se vertieron en *Lo que sabía mi loro*. Este libro hace patente que hay palabras para todo aquello en lo que podamos posar la vista o para lo que podamos imaginar, y si hay palabras, hay una historia detrás que nos explica cómo es que llegó a ser lo que es. A fin de cuentas, así como la misión del sitio web que albergó por primera vez estos textos, se puede decir que *El mundo sin libros*, sin tocar la actualidad, de lo que verdaderamente nos habla es de la realidad.

Adam Vázquez
Facultad de Filosofía y Letras, unam

los contenidos— para ser utilizado en cursos de enseñanza de lengua y cultura p'urhepecha (tan escasos todavía).

El taller que realizó Mercedes con los niños de la secundaria, y del cual uno de sus productos es este libro, tuvo buenos resultados: "Para nuestra sorpresa —dice Mercedes Martínez en la página del proyecto—, algunos de los niños no conocían ni las historias ni los objetos del pasado de su comunidad, lo cual nos hace pensar en la relevancia de este ejercicio en el que los infantes pudieron escuchar y apropiarse, a través del dibujo, de los cuentos que cuentan sus abuelos", aspecto que apunta también a la urgencia de proyectos educativos que aseguren la transmisión del conocimiento propio y a los cuales pueden contribuir materiales como éste.

Sue Meneses Eternod
enes, unam Morelia

Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz, comp. *Arrorró. Antología de nanas hispanoamericanas*. Santa Cruz de Tenerife: Diego Pun / Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil, Universidad de Castilla La Mancha, 2018; 36 pp.

> En cualquier lugar del mundo donde haya un niño, allí habrá una canción para acunarlo (9).

*Arroró. Antología de nanas hispanomexicanas* es un libro que, como sus compiladores explican en el breve texto introductorio, cumple con tres objetivos: el primero, ser un espacio en donde tenga presencia y valoración una muestra de canciones de cuna; el segundo, destacar la relación cultural entre España y México; el tercero, colaborar solidariamente con la Fundación Aladina, que apoya a niños y jóvenes enfermos de cáncer y a sus familias.

Esta antología recoge siete nanas o canciones de cuna, tres pertenecientes a la tradición española, tres a la tradición mexicana y una más de autor: la "Nana de la pastora" compuesta por Luis

Rius Zunón, autor originario de Tarancón, Cuenca, y exiliado en México tras la Guerra Civil Española.

La "Nana de la pastora" ocupa las páginas centrales del libro y sirve como puente entre las nanas tradicionales de ambos lados del Atlántico. Aunque se diferencia del resto de la antología por ser la única composición de autor, se funde con los compilados de la tradición, ya que en todos es posible encontrar características comunes del género, las cuales cobran énfasis visual gracias a las ilustraciones de Luis de San Vicente. En la antología es frecuente, por ejemplo, la presencia de animales y de elementos celestes:

> pajarito que cantas
> en las lagunas,
> no despiertes al niño
> que está en la cuna.
> Estrellitas el cielo,
> rayos de luna… (18)

Estos versos de la tradición española van acompañados de la imagen estilizada de un niño, plácidamente dormido en su cuna, en la cual cuatro avecillas cantan al mismo tiempo que del cielo nocturno surgen unas manos abrazadoras que protegen al pequeño.

La protección al niño durmiente es otra constante de las nanas recopiladas en esta antología, que llega a cobrar, en algunos versos, un matiz religioso:

> Este niño lindo
> por fin se durmió
> que lo cuide el ángel
> que le manda Dios. (24)

La ilustración correspondiente retoma al niño dormido en la cuna, rodeado de aves cantoras, pero en esta ocasión con un ángel velando su sueño en la cabecera.

La imagen de una figura adulta en una actitud emotiva y protectora hacia el niño dormido, en la cuna o en brazos, que aparece una y otra vez en el libro e ilustra no sólo cada una de las nanas que acompaña, sino también la particular circunstancia de recepción de las canciones de cuna: "la nana es una canción breve con la que se arrulla a los niños, que tiene como finalidad esencial que su destinatario concilie el sueño. La unión de voz, canto y movimiento de arrullo o balanceo proporciona a la nana su singularidad más significativa" (9). Pese a que el libro brinda en sus páginas introductorias esta definición del género popular del que se ocupa, es claro que no se trata de una antología destinada al estudio filológico, sino a la divulgación y preservación de las canciones de cuna. En este sentido, el libro alcanza otros objetivos además de los tres señalados inicialmente por los compiladores: por una parte, el cuidado puesto en las ilustraciones logra que, mediante un acercamiento visual, se exponga el carácter emotivo, arrullador y musical de estos poemas, lo cual permite una aproximación amena para que los destinatarios más jóvenes puedan acercarse a las nanas mediante la imagen, sin las limitaciones de un texto todavía inaccesible para ellos.

Por otra parte, partiendo de la plena consciencia del carácter intrínsecamente musical de las nanas y de que "cuando aún no sabemos leer dependemos de la voz de alguien para acceder a los textos" (11), el libro apela no sólo a la vista, sino al oído. La labor de divulgación y preservación de las canciones de cuna no se detiene en la compilación y fijación de los poemas en las páginas de la antología, sino que acude a las tecnologías accesibles en nuestros tiempos y remite, por medio de un código QR, a las grabaciones de la "Nana de la pastora" y otras dos canciones de cuna: la "Nana del pardal" y la "Nana de la tórtola"; todas musicalizadas en México por Luis Rius Zunón e interpretadas por el Coro Infantil de la Escuela Municipal de Música de Cuenca, dirigido por Pedro Palo Morante, y el grupo folk Zas! Candil! De esta manera, los lectores de todas las edades tienen, junto con el libro, la posibilidad de acceder a estos tres poemas con una transmisión mucho más cercana a la oralidad tradicional.

El sitio electrónico que alberga las grabaciones de las nanas nos permite conocer también algo más sobre la historia y circunstancias en que se realizó este libro. Uno de sus compiladores, Pedro C. Cerrillo fue diagnosticado de cáncer en 2017. Su larga trayectoria como profesor, escritor e investigador dedicado a la literatura infantil y juvenil no se vio detenida por la enfermedad, sin embargo, no llegó a ver terminados algunos de los proyectos que emprendió junto a sus alumnos, tal es el caso de *Arroró. Antología de nanas hispanoamericanas*. A pesar de ello, los tres objetivos que los compiladores proyectaron para la obra se ven cumplidos con creces: la poesía elegida para esta compilación, con un objetivo solidario, pertenece a un género cuya transmisión y recepción implica una situación de convivencia: los niños escuchan las nanas cantadas por quien desea que duerman tranquilos; así, tanto la intención altruista del libro como los poemas que contiene, conllevan elementos familiares y emotivos fuertemente anclados. La relación cultural entre México y España es evidente en este libro, así como en muchas otras de las publicaciones del Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil (CEPLI); el libro y las grabaciones que lo acompañan están disponibles en ambos continentes. Finalmente, el libro otorga, sin duda, un espacio para la presencia y valoración literaria, plástica y musical de las nanas, género que ocupó al profesor Cerrillo tanto en el ámbito creativo como en el de la investigación. En la introducción del libro, Rodríguez Abad señala acertadamente que "los primeros textos literarios, tanto narrativos como líricos, los recordamos en la voz de alguien cercano (…). De los que ya no están 'sólo nos queda la voz'" (11). Así, en este libro como en otros dedicados a las nanas, queda y quedará también la voz de sus compiladores y su esfuerzo por la preservación y rescate de estas composiciones para que continúen vivas en la tradición.

*Arroró. Antología de nanas hispanoamericanas* nos invita, como dice Rodríguez Abad, a ser parte de la labor de preservación de la literatura popular infantil, necesaria tanto en el ámbito académico como en el doméstico: "rescatemos, pues, la voz para la

escuela y para el hogar, dejemos que el sonido nos arrulle y que prepare el oído a los futuros lectores" (12).

Ana Elvira Vilchis Barrera
Facultad de Filosofía y Letras, unam

Sergio Andricaín y Pedro C. Cerrillo, coord. *Historias de acá y de allá: 25 autores iberoamericanos de narrativa para niños*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil y Fundación Cuatrogatos, 2017: 119 pp.

*Historias de acá y de allá: 25 autores iberoamericanos de narrativa para niños* presenta, a manera de catálogo y como lo indica su título, a veinticinco narradores: diez españoles y quince latinoamericanos, todos actuales y en activo, reconocidos con premios relevantes por su significativa aportación al campo de la narrativa infantil. Contiene una sintética nota biográfica de los autores, acompañada de sus reflexiones en torno a la experiencia en la escritura y difusión de la literatura infantil. Además, nos ofrece una breve reseña de una obra de cada uno, acompañada de algún fragmento de una segunda obra, con lo cual, encontramos noticia directa de un total de 50 libros, publicados entre 1966 y 2016.

*Historias de acá y de allá*, cuyo objetivo responde a la necesidad de una guía en el amplísimo mundo de la narrativa infantil, está precedido por *Dos orillas y un océano: 25 autores iberoamericanos de poesía para niños y jóvenes*, publicado en 2015. Sin embargo, el reto de realizar una selección de obras narrativas infantiles y juveniles, campo mucho más abundante que el de las obras poéticas, dio como resultado dos libros: *Puentes de palabras: 25 autores iberoamericanos de narrativa para jóvenes*, publicado en 2018, y el que aquí se reseña, en donde se reúnen autores recomendados para lectores menores de 12 años.

Este libro es producto de seis autores estrechamente vinculados con la literatura infantil, ya sea desde la investigación, ya desde el quehacer creativo o bien desde la docencia y la difusión, por

escuela y para el hogar, dejemos que el sonido nos arrulle y que prepare el oído a los futuros lectores" (12).

Ana Elvira Vilchis Barrera
Facultad de Filosofía y Letras, unam

Sergio Andricaín y Pedro C. Cerrillo, coord. *Historias de acá y de allá: 25 autores iberoamericanos de narrativa para niños*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil y Fundación Cuatrogatos, 2017: 119 pp.

*Historias de acá y de allá: 25 autores iberoamericanos de narrativa para niños* presenta, a manera de catálogo y como lo indica su título, a veinticinco narradores: diez españoles y quince latinoamericanos, todos actuales y en activo, reconocidos con premios relevantes por su significativa aportación al campo de la narrativa infantil. Contiene una sintética nota biográfica de los autores, acompañada de sus reflexiones en torno a la experiencia en la escritura y difusión de la literatura infantil. Además, nos ofrece una breve reseña de una obra de cada uno, acompañada de algún fragmento de una segunda obra, con lo cual, encontramos noticia directa de un total de 50 libros, publicados entre 1966 y 2016.

*Historias de acá y de allá*, cuyo objetivo responde a la necesidad de una guía en el amplísimo mundo de la narrativa infantil, está precedido por *Dos orillas y un océano: 25 autores iberoamericanos de poesía para niños y jóvenes*, publicado en 2015. Sin embargo, el reto de realizar una selección de obras narrativas infantiles y juveniles, campo mucho más abundante que el de las obras poéticas, dio como resultado dos libros: *Puentes de palabras: 25 autores iberoamericanos de narrativa para jóvenes*, publicado en 2018, y el que aquí se reseña, en donde se reúnen autores recomendados para lectores menores de 12 años.

Este libro es producto de seis autores estrechamente vinculados con la literatura infantil, ya sea desde la investigación, ya desde el quehacer creativo o bien desde la docencia y la difusión, por

ende, es evidente a lo largo de todo el libro su objetivo de conformarse como una guía, ya que es "la magnitud de lo producido en narrativa la que hace precisa alguna orientación para no perderse en aguas tan crecidas" (9). Esta orientación está dirigida tanto al principal público de la literatura de la que se ocupa —los niños— como a los adultos que busquen tomar el papel de mediadores y hacer llegar a los pequeños lectores obras atractivas, o que se interesen en la labor de investigación y difusión de la narrativa infantil.

El libro logra darle rostro y voz a los 25 autores que selecciona. Las notas biográficas, acompañadas de una fotografía del autor, no sólo nos permiten conocer generalidades sobre la trayectoria literaria de cada uno —títulos, premios, aspectos de estilo y temas recurrentes en sus obras—, sino que también nos dan noticia de las labores con las cuales estos escritores han compaginado su quehacer en las letras, desde aquellos con un activo compromiso con la promoción de la literatura infantil y juvenil, hasta quienes desarrollan a la par profesiones más o menos vinculadas al ámbito de lo literario: diseño, periodismo, ingeniería y un largo etcétera.

La voz de los autores puede escucharse en sus reflexiones, que van en torno a tres preguntas: ¿qué elementos son esenciales para usted en la creación de un cuento o una novela para niños?, ¿qué puede aportarles a los niños la lectura de obras narrativas?, y ¿qué ideas sugeriría para tender puentes permanentes entre las nuevas generaciones y la narrativa?

Los veinticinco escritores responden desde ese "cierto carisma" (92) y autoridad que les proporciona la experiencia de la autoría. En sus respuestas, se encuentra una constante en lo que consideran esencial en la labor creativa de la narrativa infantil: evitar empequeñecer la literatura y el lenguaje. Todos se muestran convencidos de que lo propio de la literatura infantil, por obvio que resulte, es no perder de vista a los niños, y de que las obras deben respetarlos como lectores y exigirles un esfuerzo intelectual. De una u otra forma, el consenso indica que lo principal es que estos cuentos y novelas no sean escritos desde postulados pedagógicos o morales, sino desde lo literario, con personajes auténticos que

generen el afecto o el rechazo de los pequeños, con un equilibrio en el lenguaje —accesible pero no condescendiente— que no limite la posibilidad de descubrir palabras nuevas; que los textos busquen la belleza y el gozo como objetivos y que sean un espacio para el desarrollo de temas variados y complejos.

Sobre las aportaciones que la lectura otorga a los niños, las respuestas se dirigen al descubrimiento del placer de la lectura en sí mismo así como a la posibilidad de una mejor comprensión propia y de la otredad. A pesar de las grandes esperanzas puestas en los beneficios que los niños pueden obtener de la lectura de cuentos y novelas para su imaginación, creatividad y desarrollo social, emocional y cognitivo, los autores también son conscientes de que los libros son tan sólo uno de tantos elementos que favorecen a la infancia y de que, en última instancia, su finalidad no es educar ni brindar un manual de ejemplos morales, sino ser una vía de acercamiento al arte. La respuesta de una da las autoras, Nersys Felipe, parece colocar a los libros en el lugar justo como auxiliares para la educación y para la vida en sus diferentes aspectos y percepciones subjetivas: "las obras narrativas no son todopoderosas, pero le ayudan [al niño] a prepararse para que al doblar de la esquina no le asusten demasiado la enfermedad, la tristeza, la injusticia, la destrucción ni la muerte" (33).

Las sugerencias para tender puentes permanentes entre las nuevas generaciones y la narrativa son más variadas. Hay quienes prefieren hablar de puentes duraderos y firmes, antes que permanentes. Otros señalan la responsabilidad del Estado, que debe proporcionar acceso a libros y a espacios de lectura; de los profesores y los padres, que fomenten el acercamiento a las obras con el ejemplo; de los autores, que produzcan cuentos y novelas de calidad, atentos a las necesidades de la infancia y busquen puntos de contacto entre generaciones. En estas respuestas queda abierto el debate del papel de las nuevas tecnologías en relación con la literatura infantil: ¿deben incorporarse como auxiliares o los cuentos y novelas infantiles deben proporcionar un descanso de los excesivos estímulos audiovisuales a los cuales los niños están expuestos en la actualidad?

Otro aspecto fundamental en el libro es la equiparación de la importancia de la lectura en solitario y la lectura en grupo. Entre las aportaciones de la narrativa o entre los puentes hacia la misma, se resalta la función de la lectura como medio para librar a los niños del aburrimiento y de la soledad, y como semilla de diálogos y reflexiones que puedan ayudar a los niños a crear vínculos con otros lectores.

Las breves reseñas de veinticinco libros dan una idea del estilo, la estructura y los temas de cada obra, de cuáles han sido traducidas y de otros textos afines del mismo autor. Son, sin duda, una invitación formal a su lectura y un apoyo sólido que confirma las palabras previas de sus autores. Sin embargo, la invitación más entrañable a la lectura se encuentra en las obras mismas. Los fragmentos seleccionados de una obra de cada autor son la ventana por la cual los lectores de todas las edades y de todos los intereses pueden iniciar con este libro la lectura de otros tantos, y adquirir el deseo de leer más allá de las pocas líneas proporcionadas en una página.

Las obras —tanto las reseñas como los fragmentos— demuestran también la importancia de la diversidad y seriedad de los temas por los cuales apuestan sus autores. Algunos cuentos y novelas que se recogen en *Historias de acá y de allá* abordan lo cotidiano y doméstico, problematizando diversas realidades familiares y escolares, como el abuso de autoridad o el acoso escolar; en otros casos, las narraciones pueden recorrer caminos de aventuras y viajes tanto en el mundo de la fantasía como en el de la realidad; otros más abren la puerta para que temas tan complejos y terribles como la guerra, la violencia, la distopía ecológica o la defensa de derechos humanos sean expuestos y analizados desde tempranas edades. El crecimiento es, por supuesto, un tema constante en esta literatura, por lo cual se propone en numerosas ocasiones la presencia de personajes y relatos que se conviertan en compañeros de los lectores y los ayuden a entender las amistades, los amores, las lealtades, las pérdidas, no de manera adulta, pero sí desde perspectivas variadas que provean a los niños de apoyos y opciones para enfrentarse a sus propias experiencias.

Los veinticinco autores aparecen de acuerdo al orden alfabético de sus apellidos y esto, aunque parezca una obviedad en la estructura del libro, se convierte en un acierto al mezclarse así las diversas nacionalidades, los que escriben en español con los peninsulares y latinoamericanos cuyas obras están, originalmente, en portugués, vasco o catalán. La posibilidad de encontrar toda esta literatura publicada en lengua española da cohesión a las obras aquí catalogadas y rompe las barreras geográficas, invitando a los lectores a acercarse al español de todas las latitudes, lo cual amplía el vocabulario, a la vez que permite el contacto con realidades históricas y sociales ajenas que enriquecen el panorama cultural y humano de los niños.

*Historias de acá y de allá* es, en sí mismo, uno de los puentes entre las nuevas generaciones y la narrativa. Se dirige a los adultos mediadores al otorgarles una herramienta accesible, manejable y amena para acercarse a cuentos y novelas infantiles. Se dirige también a los niños al darles una pequeña muestra de relatos que los deje con ganas de continuar con la lectura. El libro no tiene una estructura cerrada: la mención constante a otros títulos en la biografía de los autores permite seguir adentrándonos en su producción; asimismo, la mención, en las páginas introductorias, de un largo listado de autores que quedaron fuera del catálogo sólo por razones de extensión, nos da la opción de conocer más y mejor al otro, al que no hemos conocido ya en el libro, del que sólo tenemos noticia pero cuyo acercamiento puede permitirnos, como las obras mismas, crecer.

El objetivo del libro está más que cumplido, es una brújula que evita que nos perdamos en el mundo vasto de la narrativa infantil y que confía en que los lectores aceptaremos esa "compañía en el emocionante viaje de las historias, camino a bellas islas quizá todavía no descubiertas" (10), con la esperanza de que la edad no sea nunca obstáculo para el viaje, la lectura y el descubrimiento.

Ana Elvira Vilchis Barrera
Facultad de Filosofía y Letras, unam