

Revista de Literaturas Populares



Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- Las brujas de Coahuila y el Demonio*
(CECILIA LÓPEZ RIDAURA) 239-273
- Un cuento hñähñu: Xongo rä jä'i, "El tonto"*
(ITZEL PINEDA VÁZQUEZ) 274-313
- "¡Ahí le va otra...!" Relatos de taxistas de la ciudad de México*
(MARÍA ESTHER PÉREZ FERIA) 314-338

ESTUDIOS

- Erotismo picaresco y manifestaciones escatológicas
en la antigua lírica popular hispánica*
(EMILIANO GOPAR OSORIO) 339-366
- Aproximaciones teóricas para el estudio de un cuento
de tradición oral hñähñu*
(ITZEL PINEDA VÁZQUEZ) 367-391
- La literatura maya hoy y la construcción de las identidades.
Procesos constantes de afirmación y de revitalización*
(MICHELA CRAVERI) 392-415

RESEÑAS

- Pedro C. Cerrillo y María Teresa Miaja. *Sobre zazaniles y quisicosas: estudio del género de la adivinanza*
(FERMÍN EZPELETA AGUILAR) 413-416
- Mercedes Zavala Gómez del Campo, ed. *Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México: Romance, corrido, décima, leyenda y cuento*
(CECILIA LÓPEZ RIDAURA) 416-422
- Juan Carlos Ramírez-Pimienta. *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*
(LUIS OMAR MONTOYA ARIAS) 422-428
- Dahlia Antonio Romero y Silvia A. Manzanilla Sosa, ed. *La risa en los cantares del pueblo ecuatoriano*
(XÓCHITL PARTIDA) 428-431
- Maryam Haghroosta y José Manuel Pedrosa. *Los príncipes convertidos en piedra y otros cuentos tradicionales persas*
(CLAUDIA CARRANZA) 432-437
- Jerome Rothenberg. *Ojo del testimonio. Escritos selectos (1951-2010)*
(ENRIQUE FLORES) 437-450
- Luciana Hartmann. *Gesto, palabra e memoria. Performance narrativas de contadores de causos*
(ANA MARÍA DUPEY) 451-258

VARIA

- Poesía de confluencias: una entrevista a Ak'abal*
(JUAN GUILLERMO SÁNCHEZ M.) 461-469
- Resúmenes 471-473

Textos y documentos

Las brujas de Coahuila y el Demonio

Entre 1748 y 1753, en Monclova, Coahuila, tuvo lugar lo que quizá sea el ejemplo más representativo de la cacería de brujas en la Nueva España. Este largo proceso está registrado en varios volúmenes del ramo Inquisición del Archivo General de la Nación y consta de más de dos mil folios. El caso ha sido tratado por diferentes investigadores,¹ sin embargo, hasta ahora, no se ha contemplado desde el punto de vista del estudio de la literatura popular: se trata de un caso que contiene una gran cantidad y variedad de relatos populares, que abarcan muchos de los tópicos clásicos de la brujería europea.

De los innumerables aspectos que se pueden analizar en el proceso, presento aquí una selección y edición de narraciones referentes al pacto con el Demonio, uno de los rasgos distintivos de las brujas según los manuales de brujería publicados entre finales de la Edad Media y el Renacimiento.

Las brujas formaban la legión del Diablo; por instancias de él se dedicaban a hacer el mal y, a su vez, él las recompensaba con apoyo, protección y, por añadidura, con satisfacción sexual.

Para que el Demonio aceptara a una persona, frecuentemente exigía que se realizara cierto trámite, que consistía en un pacto solemne y, a veces, también en una ceremonia de iniciación. Los pactos solían hacerse por escrito, como viene reseñado en las obras de san Agustín, y desde el siglo IX esta creencia estaba muy difundida en la Europa occidental. En los procesos inquisitoriales novohispanos podemos encontrar las cédulas en las que la gente promete su alma al diablo a cambio de algún

¹ Véase Iruegas (2002), Semboloni (2004) y Villanueva (2008).

beneficio.² Estos pactos escritos (algunas veces con sangre) son un contrato entre el humano y el Demonio, mediante el cual el segundo se compromete a satisfacer la petición del pactante durante un tiempo determinado, al cabo del cual la persona promete su servidumbre incondicional y la entrega de su alma cuando muera, a imitación de los contratos civiles. Dice Caro Baroja:

Hasta cierto punto [el cortejo del Demonio] se halla organizado como el cortejo de un rey de la tierra, y lo que el Demonio ofrece a sus secuaces es lo que los reyes ofrecen a sus vasallos: amparo y protección a cambio de sumisión absoluta, de entrega total. Por otra parte, el pacto diabólico es muy parecido a aquellos con los que se establecían las relaciones entre señor y vasallo en la vida civil. Y más aún a aquel que realizaba un vasallo cuando se “desnaturaba”, es decir, se consideraba fuera de la obediencia de su señor natural y se desterraba o rendía vasallaje a uno nuevo (2006: 111).

Las hechiceras y brujas de Coahuila manifiestan tener pacto explícito con el Demonio, lo que les da la capacidad, a las hechiceras, de maleficar a sus enemigos, y a las brujas, de volar.

Para muchos autores, la distinción entre la brujería y la hechicería se basa en que la primera está determinada por dos características: la presencia demoniaca y el carácter colectivo de la práctica.³ Esta distinción está lejos de ser muy clara, y en el proceso se ve la dificultad por parte de los inquisidores de separar la una de la otra. A pregunta expresa, son las acusadas las que aclaran quiénes son hechiceras y quiénes, además, son brujas. Ambas “artes” son semejantes, ambas implican un pacto con el Demonio, sin

² Por ejemplo, en el vol. 1019, exp. 9, fol. 215, encontramos la cédula escrita con sangre con la que el bachiller Juan Bravo Zorrilla prometió su alma al demonio para poder “gozar impunemente” de su comadre.

³ Véanse, por ejemplo, los trabajos de Julio Caro Baroja (2006), Araceli Campos (1999), María Tausiet (2000) y Elia Nathan Bravo (2002), en los que se aborda la diferencia entre brujas y hechiceras.

embargo, los objetivos, la forma en que se da el encuentro con el Demonio y las características de este son diferentes.

Decía Nicolás Eymerich en el *Manual de inquisidores* que había de pactos a pactos: no era lo mismo adorar y suplicar ayuda al Diablo, que exigirle que hiciera “cosas propias de su oficio”;⁴ esto último no es herejía según “algunos autores graves” (Eymerico, 1821: 99-100). En los pactos que hacen las brujas de Coahuila – tanto para ser bruja como para ser hechicera –, las *maestras* invocan al Demonio llamándolo “señor” o “amo” y asegurando que sus discípulas “quieren servirlo y ser sus esclavas”; el Demonio, invariablemente, les dice que han de renegar de Dios (al que con frecuencia se refiere como *el hombre encueretado*) y de la Virgen (*la mujer enlutada*) y que sólo a él deben considerarlo dios y rey. Sin embargo, hay cierto tono suplicante en el Demonio cuando tiene que aclarar que él sí les puede dar todo lo que le piden, mientras que el otro (Cristo) no les puede dar gran cosa, si ni siquiera tiene con qué vestirse; también, cuando, al ser detenidas, el Demonio les *ruega* a sus discípulas que no confiesen, vemos a un subordinado más que a un amo.

El Demonio es un personaje determinante en todo el proceso, todo gira alrededor de él. En el caso que nos ocupa, no pasa de ser un pobre diablo, literalmente. O más precisamente, dos pobres diablos: Herodes y Lucifer.

Nunca tiene un aspecto muy amenazador, incluso algunas veces tiene algo de ridículo y hasta podríamos decir que tierno, como cuando Josefa lo encuentra “en figura de perritto faldero, haciendo piruetas y meneando la cola y jugando con la india Figenia” (vol. 935, exp. 1, fol. 174r). Luego se transforma en hombre negro y se pone muy contento de que Josefa quiera ser su esclava y servirlo.

Aparece de varias maneras: como negro, como gachupín, sentado o a caballo, vestido de negro, de rojo, de verde, o de azul,⁵

⁴ Como tentar a una mujer a cometer pecado carnal.

⁵ Corresponde a los siguientes números del *Motif-index* de Thompson: G303.3.1.6 *The devil as a black man*; G303.5.1 *Devil is dressed in black*; G303.5.2 *Devil is dressed in green*;

desnudo, sólo con un taparrabo, en forma de perro, de guajolote, de chivo, de burro, de murciélago, de viborón. Es a veces apuesto y joven, otras, de mediana edad. Nunca, a lo largo de todas las declaraciones, se menciona que tenga cuernos.

A pesar de su intrínseca maldad, el Demonio no deja de tener cierto código ético. Declara Gregoria, del pueblo de San Miguel de Aguayo (y lo confirman otras mujeres en sus declaraciones), que, a pesar de que es de las pocas mujeres que sí le han dado su alma al Demonio para siempre, nunca usó del poder que este le proporcionaba:

Y confiesa que no le á dado a otra persona nada, ni echo mal, porque en este tiempo no á estado enojada con nadie, y confiesa que sin aver enojo o motibo, no pueden azerle mal a nadie, pues el Demonio así se los manda (vol. 827, exp. 1, fol. 58v).

En los relatos vemos al Demonio escribir, firmar, sentarse, reír; incluso, en una declaración lo vemos recolectar las plantas que les da a sus servidoras, como dice Luisa Ramona:

Preguntada si el Demonio le dio algunos polvos, respondió que sí y que eran de las mismas yerbas que el Demonio la entregó, las que cogió el mismo Demonio en el campo y que dichos polvos eran para mattar (vol. 939, exp. 9, fol. 266r).

El Demonio, además de darles a las mujeres los instrumentos para maleficar, también les proporciona una serie de regalos, normalmente relacionados con el vestido: enaguas, telas, medias. Finalmente, charla con ellas, les pregunta cómo están, qué se les ofrece, las escucha, lo que es probable que no hicieran los maridos:

G303.5.3 *The devil dressed in red*; G303.5.4 *Devil dressed in blue clothes*. Además, en los relatos aparecen otros motivos: G303.3.1 *The devil in human form*; G303.3.1.2 *The devil as a well-dressed gentleman*; G303.3.3.1.1 *Devil in form of dog*; G303.6.1.2 *Devil comes when called upon*; G303.7.1 *Devil rides horse*; G303.12.7 *Devil's sexual relations with mortals*.

Y que también les dixo que mienttras estuvieran en su amistad, que le llamaran quando necessitaran de él, que él saldría y les daría lo que pidieran o a lo menos las oiría y condescendería con su gusto (vol. 935, exp. 1, fols. 170r-170v).

Es decir, el Demonio de las brujas y hechiceras de Coahuila, lejos de ser la representación del mal, es la personificación de sus deseos y necesidades.

Finalmente aparece un relato en el que es el Demonio el que pide favores sexuales a cambio de otorgar poderes. La solicitud es un delito perfectamente descrito en las instrucciones del Santo Oficio.⁶ Era una falta duramente condenada y castigada, sobre todo si la cometían personas con cierta autoridad moral sobre las solicitadas, como los clérigos. Sabemos que en materia de delitos al Diablo no hay quien le gane, y este no podía ser la excepción: así, el Demonio coahuilense les pide a las mujeres que le entreguen, además del alma, el cuerpo, ambos en usufructo.

A cada relato se le asignó un título informativo, y en algunos casos se subdividió en varias partes con indicaciones entre corchetes. En cuanto a la edición, en todos los documentos sacados del archivo seguí los siguientes criterios:

1. Respeté la ortografía original, con la única excepción de la *u* consonántica y de la *v* vocálica.
2. Modernicé la puntuación, la acentuación y la división de palabras.
3. Modernicé también el uso de minúsculas y mayúsculas.

Todas mis intervenciones, excepto los títulos de los relatos, aparecen entre corchetes.

CECILIA LÓPEZ RIDAURA

⁶ Véase AGN, Indiferente Virreinal, caja 5544, exp. 67, número IX.

1. El gato y el demonio caballero

[Frigenia,⁷ india del pueblo de San Miguel de Aguayo,⁸ de alrededor de 40 años, en su primera declaración cuenta su encuentro con el Demonio]

Y haciéndole cargo a esta que declara, en vista de tener confesado ser lexítima echizera, qué tiempo á que lo es y exerce su arte, dice que desde el mes de mayo de quarenta y siete empezó a usar de él.

Y preguntándole a esta que qué pacto yzo con el Demonio, al tiempo y cuándo dio principio a su arte, dize que aviendo ella anteriormente deseado ablar al Demonio, andando en la orilla del río, buscando y cojiendo grana,⁹ se le puso un gato delante, no mui grande, listado de negro y pardo con la cabeza mui grande, que abultaba como dos vezes la de una persona, y la cola, de más de cinco varas de largo y de ancha poco más de media vara. Y que luego le habló el tal gato y le dixo que si tenía

⁷ También aparece como Figenia, Efigenia o Yphigenia.

⁸ Hay dos lugares llamados San Miguel de Aguayo: uno, llamado San Miguel de Aguayo de la Nueva Tlaxcala, corresponde al actual San Miguel de Bustamante, en el estado de Nuevo León; en el otro, "al norte [de Monclova], á muy corta distancia, se fundó la primera misión llamada de San Miguel de Aguayo en 1675" (Orozco y Berra, 1864: 302). Este último debe corresponder al pueblo de donde era la india Figenia. En otros documentos a este sitio le llaman San Miguel de Luna, y este último lugar sí se fundó como pueblo junto a la villa de Nuestra Señora de Guadalupe, como se llamaba entonces Monclova. Este pueblo quedaba separado de la villa sólo por una acequia que salía de la hacienda de un tal Ambrosio Zepeda (cf. Alessio Robles, 1938: 245).

⁹ *grana*. Podría tratarse de la planta descrita por Covarrubias: "Una especie de encina hay en Castilla que llamamos coscoja" de la cual salen "ciertos gusanillos menudos y bermejos", que, molidos, se utilizan como tintura, y a la que también se le conoce como cochinita (Covarrubias, s.v.). El *Diccionario de Autoridades* la registra como *grana del paraíso* y dice que es el *cardamomo*: "hierba de un codo de alto que suele crecer hasta tres quartas, y echa un tallo mui delgado, del qual penden las vainillas, que tienen cierto número de granos del tamaño de un piñón; la corteza blanca y los granos cenicientos, olorosos y acres al gusto" (*Aut.*).

deseo de ablarle, que allí estava. Y que ella le rrespondió que a él no quería, sino a un hombre que allí solía andar. Y que luego el gato le dixo que anduviera un poquito y lo vería. Y que no yzo más que dar como zinco pasos, no cavales, cuando rrodeó una zaguta¹⁰ y que allí estava un negro a cavallo. Y preguntándole que de qué color era el cavallo, dixo que era obscuro y que estaba mui inquieto.

Y que le dixo el negro que qué le quería, que ya estava allí. Y le dixo la que declara que lo que quería era ser echizera, y que le rrespondió que sí, que ya lo era, pero que le avía de acer escritura de darle el alma para siempre, y que le rrespondió que no sería para siempre, que lo que de su voluntad le ofrecía era el darle el alma por seis años, y que le dixo el negro que sí, estava contento. Y que luego fue sacando una quartilla de papel y un palito de carbón como de un jeme¹¹ de largo y que se apeó del cavallo y que parado, puesto un pie sobre otro en la rrodilla, se puso a escribir. Y que escribió como la mitad y que luego le dixo:

– Ya está echa la escritura.

Y que le dixo:

– Ahora es menester que firmes.

Y que le rrespondió que no savía, y que a esto le dixo:

– Dame la mano.

Que se la dio y después de avérsela coxido, puso “Frigenia”. Y que aunque ella le dixo que se llamava “Juana Frigenia”, no quiso ponerlo assí. Y que luego luego se fue.

Y preguntándole a esta que al tiempo que le concedió lo que pedía, que qué le dixo que avía de hazer, dixo que luego que le conzedió lo que le pidió, le dixo que siempre que quisiera acer

¹⁰ Probablemente esta palabra viene de *zagua*: “Arbusto derecho y muy lampiño que sube a la altura de siete pies, con hojas opuestas, alesnadas, carnosas, sin espina terminal, y de continuo verdor y flores auxiliares de dos en dos. Es barrillera y se cría en el medio día de Europa y en el norte de África” (*Aut.*).

¹¹ *geme*: “*Xeme*. La distancia que hai desde la extremidad del dedo pulgar a la del dedo índice, que sirve de medida. Viene del latino *semis* o *siempes*, que vale lo mismo” (*Aut.*).

algún mal que lo llamase. Y dize la que declara que cada vez que se le ofreció no acía más de salir al campo y que luego que le decía “Amo”, salía y que siempre le salió en la misma figura y forma que la primera vez. Y dize la que declara que así que le decía lo que quería, le dava una yerba o rraíces y que le decía:

– Esta aplícala y dala para el fin de lo que quieres.

Y que así que le decía esto, se yba. Y preguntándole a ésta que cuántas veces le a ablado en este tiempo, declara que quince veces contadas. Y preguntándole a la que declara que cómo le dixo que se llamaba, dixo que se lo preguntó, y que le dixo que se llamava Erodos (vol. 827, exp. 1, fols. 16v-17v).

2. Aprendiendo a ser hechiceras

[Primera declaración de María Josefa de Yruegas, apodada la Adaiseña,¹² española, de unos 30 años, viuda y vecina de Monclova]

Y preguntándole a la que declara que si es verdad, save y es echizera, dixo y confesó que es verdad, es echicera. Y preguntándole que cuánto tiempo á que lo es, dixo que á un año. Y preguntándole que quién fue su maestra, dixo que Frigenia, contenida en estos autos.

Y preguntándole que a quiénes ha maleficiado en este tiempo, dixo que a los contenidos Francisco Xavier de la Serda y a Joseph Antonio. Y preguntándole a la declarante que adónde fue, adonde la zitada Frigenia le enseñó, dixo que por bajo del pueblo, en

¹² Josefa de Yruegas, una de las principales acusadas en el proceso, había nacido en Coahuila, pero pasó toda su infancia en los Adaes (o Adaíses), que era una población cerca de la actual Robeline, Luisiana. Incluía el presidio de Nuestra Señora del Pilar de los Adaes y la misión de San Miguel de Linares de los Adaes en Texas, a más de 300 leguas de Monclova. Este presidio, fundado por el marqués de Aguayo, fue la capital española de Texas hasta 1770 (cf. Chipman, 1992).

la orilla de la zequia, la llevó su maestra y allí llamó al Demonio; y que luego vino a caballo¹³ un negro, y que su maestra le dixo:

— Señor, aquí te traigo a esta esclava.

Y que luego respondió que sí, pero que primero le avía de acer escritura de su alma para siempre; y declara que a esta proposición replicó y le dijo que no se la dava más que por quatro años. Y que luego se apeó del cavallo y, parado, puesto un pie sobre otro en la rodilla, escribió en uno como quarterón de papel. Y declara que, luego que acavó, le dixo que firmara, y que le rrespondió que no savía, que firmara por ella. Y que luego que firmó le dijo que qué era lo que quería, y que le rrespondió que lo que quería era ser echizera. Y que así que se lo concedió, le dixo el Demonio:

— Aora as de renegar del hombre enqüeretado y de la mujer enlutada.

Y que no avía de creer más que en él, que él era Dios y que era rey y que podía acer todo lo que quisiera y que le daría quanto le pidiera. Y dice la que declara que luego renegó de Dios y de su ssantísima Madre, y que le dixo que a él sólo quería y adoraba y que no avía más Dios que él. Y afirma que el fin de traer el santo escapulario de la virgen del Carmen en la volsa que ya tiene confesada, era por menosprecio de la Virgen ssantísima. Y preguntándole que cuántas vezes ha llamado y ablado al Demonio en este tiempo, declara que dos veces y que en el mismo paraje que lo vido la primera vez (vol. 827, exp. 1, fols. 31r-32r).

[Confesión de María de Hinojosa, mujer española de 35 años, casada, vecina de Monclova]

Preguntándole que quién la enseñó y fue su maestra, dixo que la yndia Frigenia, contenida en estos autos. Y preguntándole

¹³ Esta imagen corresponde al número G303.7.1 del *Motif-index* de Thompson: *Devil rides horse*.

que qué tiempo á que la enseñó, dixo que un año á. Y preguntándole que adónde o en qué paraje su maestra la llevó a enseñar, dixo que por bajo del pueblo, en la orilla de la zequia, adonde estaba una yguera, la llevó. Y que allí su maestra llamó a el Demonio, y que luego salió a cavallo un negro y vestido también de negro,¹⁴ y que la maestra le dijo:

— Señor, aquí te traigo esta muger que quiere ser tu esclava.

Y que rrespondió que sí, y que le dijo qué quería, y confiesa que le dixo:

— Yo quiero ser echizera.

Y que le dixo que sí, pero que primero le avía de hacer escritura de su alma para siempre. Y confiesa que le replicó que no se la dava para siempre, más de por quatro años; y que luego se apeó y, parado un pie sobre otro, sacó un pedazo de cuerno al modo de tintero, un palo como de una quarta que parecía carbón y un pedazo como un quarterón de papel y escribió. Y que así que acabó le dixo que firmara, y que le dixo que no savía, que firmara por ella, y que así que acabó se fue (vol. 827, exp. 1, fols. 35r-35v).

[Lo que declaró María Borrego, india tlaxcalteca de Santa Rosa de Nadadores,¹⁵ presa, cuando le preguntaron si era hechicera]

Que es verdad es echizera. Y preguntándole que qué tiempo á que lo es y ejerze su arte, confesó que diez años á que lo es. Y preguntándole que quién fue su maestra, confesó y dixo que una yndia llamada Luisa de la Ranchería; y confiesa que ya murió. Y preguntándole que adónde fue adonde la enseñó, dixo que es

¹⁴ Corresponde a los números G303.5.1 *Devil is dressed in black* y G303.3.1.6 *The devil as a black man* del *Motif-index* de Thompson.

¹⁵ Santa Rosa de los Nadadores. Misión “puesta en 1677 a cuarenta leguas al Noroeste de Coahuila, de indios cotzales y manosprietas, trasladada junto al río de Nadadores para huir de la guerra de los tobosos, y colocada al fin, en 1693, a siete leguas al Noroeste de Coahuila: se le agregaron ocho familias tlaxcaltecas” (Orozco y Berra, 1864: 302).

verdad que la llevó a la yglesia vieja que estava ya derribada, con sólo las tapias viejas, y que allí estava el Demonio parado, vestido de colorado¹⁶ como español. Y luego su maestra le dixo:

— Señor, aquí te traigo esta muger que quiere serbirte y ser tu esclava.

Y que él le dixo que sí, pero que primero le havía de hazer escritura de su alma. Y confiesa que le dixo que se la dava por çinco años. Y que luego sacó un pedazo de qüerno y un palo como carbón y un pedazo de papel y escribió. Y que después le dixo que firmara, y que ella le dixo que firmara él. Y después le dixo que qué quería, y confiesa que ella le dixo que lo que quería era ser echizera. Y que cojió y le puso allí tres rramitas de zacate y en ellas le conzedió todo lo que quisiera (vol. 827, exp. 1, fols. 42v-42r).

[Confesión de María Quiteria, india tlaxcalteca del pueblo de San Francisco,¹⁷ de 44 años]

Se le rrecibió juramento que yzo por Dios, nuestro Señor y la señal de la ssanta Cruz, so cuyo cargo prometió dezir verdad en lo que supiere y le fuere preguntado. Y siéndolo que si es echizera, confesó y dixo que sí lo es. Y preguntándole que quién fue su maestra y que adónde se enseñó, dixo que en Voca de Leones,¹⁸ y que su maestra fue una yndia llamada María, alias Frence. Y preguntándole que qué tiempo á que es echizera, dixo que á veynte y zinco

¹⁶ Excepto en este caso, las apariciones del Demonio están claramente diferenciadas: el que sirve para ser brujas está vestido de rojo y el de las hechiceras de negro.

¹⁷ El pueblo de San Francisco de la Nueva Tlaxcala era la antigua misión de San Francisco de Coahuila, fundada por los misioneros franciscanos a “un cuarto de legua al Norte de Monclova, con indios boboles y obayas, a los cuales se agregaron algunos tobosos y veinte familias de tlaxcaltecas conducidas de San Esteban del Saltillo” (Orozco y Berra, 1864: 302).

¹⁸ El Real de Minas de San Pedro de Boca de Leones corresponde al actual municipio de Villaldama en Nuevo León, a unos 96 km al norte de Monterrey. Fue fundado en 1690.

años. Y preguntándole que en qué paraje fue adonde la enseñó, dixo que su maestra la llevó a un monte fuera del pueblo, y que allí estava sentado en una silleta el Demonio, vestido de negro y él también negro, y que luego su maestra le dixo:

— Señor, aquí te traigo esta muger que quiere serbirte y ser tu esclava.

Y confiesa que el Demonio le dixo que sí, pero que le avía de dar su alma para siempre. Y confiesa que le dixo que no, que se la dava por veynte y dos años, y que luego sacó un pedazo de cuerno negro, un palo como de una quarta que parecía carbón y un pedazo como de papel y escribió. Y que luego le dixo que firmara, y confiesa que le dixo que no sabía, que firmara por ella. Y que así que acabó le dixo que qué quería, y que ella le dixo que lo que quería era ser echizera. Y que luego le dio unos palitos y unas raíces y que le dixo:

— Estos aplícalos para lo que tú quisieres, para sapos, culebras, víboras, gusanos¹⁹ y en fin, para todo.

Y que le dixo que se llamaba Erodes. Y que luego se fue (vol. 827, exp. 1, fols. 52r-52v).

*[Primera declaración de Micaela Sánchez,
india tlaxcalteca del mismo pueblo, viuda,
de 55 años]*

Recibió juramento que yzo por Dios, nuestro Señor, y la señal de la santa Cruz, so cuyo cargo prometió dezir verdad en lo que supiere y fuere preguntado. Y siéndolo sobre si es echizera, dixo que sí es echizera. Y preguntándole que quién fue su maestra, dixo que Juliana, muger de Aparicio. Y preguntándole que cuánto tiempo á que save el arte de echizera, dixo que á veynte años. Y preguntándole que adónde fue adonde su maestra la enseñó, dixo que la llevó fuera del pueblo y a un montezillo espeso. Allí

¹⁹ Es decir, para provocar en el cuerpo del maleficiado la aparición de esos animales.

estaba sentado el Demonio en una silleta, todo vestido de negro y él tanvién. Y que la maestra le dixo:

— Señor, aquí te traigo esta muger que te quiere serbir y ser tu esclava.

Y que le rrespondió que sí, pero que le avía de hacer escritura de su alma para siempre. Y dize la que declara que le dixo que no se la dava más que por quatro años. Y que luego sacó un pedazo de cuerno negro y un palo de una quarta que parecía carbón y un pedazo como de papel y escribió. Y que luego le dixo que firmara, y que ella le dixo que no savía, que firmase él. Y acavado, le dixo que qué quería, y dize que le dixo que quería ser echizera. Y que le dio varios palitos y rayces y que le dixo:

— Estos aplícalos quando quieras azer algún mal, para sapos, culebras, lagartos, gusanos y para todo lo que te paresiere.

Y que después le dixo que avía de renegar y que no avía de creer en el hombre encueretado ni en la muger enlutada, que no serbían, que él era Dios y que era el rey y que podía darle lo que quisiera. Y confiesa que lo adoró por Dios y por rey y creyó en todo lo que le dixo. Y confiesa que a el tiempo de yrse le dixo:

— Yo me llamo Erodos, para que cuando te se ofresca, me llames, que yo luego bendré.

Y que así le dixo esto, se fue (vol. 827, exp. 1, fols. 54r-54v).

[María Antonia, tlaxcalteca del pueblo de San Francisco, de 30 años, en su primera declaración]

Confesó y dixo que es echizera. Y preguntándole que quién fue su maestra, confesó y dixo que su madrastra Quiteria, contenida en los autos y declarada echizera, fue su maestra. Y preguntándole que adónde fue adonde la enseñó, dixo que su maestra la llevó fuera de su pueblo a un chaparral espeso, y que allí estava el Demonio sentado en una silleta, vestido de negro, y que luego su maestra le dixo:

— Señor, aquí te traigo esta muger, que te quiere servir y ser tu esclava.

Y que luego dixo el Demonio que sí, pero que le avía de hazer escritura de su alma. Y confiesa que se la dio por tres años, y que luego sacó un pedazo de cuerno negro y un palo de carbón como de una quarta, y que sacó de la bolsa un pedazo que parecía papel y escribió. Y así que acabó dixo que firmara, y confiesa que le dixo que no savía, que firmara él, y que así lo yzo. Y confiesa que le dixo que avía de negar al hombre encueretado y a la muger enlutada, que no serbían, que él era Dios y era rey y señor de muchas gentes y que le daría todo lo que pidiera y lo que quisiera. Y confiesa que negó a Dios y a su ssantísima Madre y que creió en el Demonio como si fuera Dios. Y que después le dixo que qué quería, y confiesa que le dixo que lo que quería era ser echizera, y que luego le dio varias rayzes y polvos. Y confiesa que le dixo:

— Estos, a quien quieras aserle mal, aplícalos para sapos, cuclebras, lagartos, gusanos y dolores, y para quanto a ti te dé gana.

Y confiesa que así que le dio esto, se fue. Y preguntándole que cuánto tiempo á que se enseñó a ser echizera, confesó y dixo que quatro años, que corre a zinco, á que save y la enseñó su madrastra y maestra. Y preguntándole a cuántas personas á maleficiado en este tiempo, dixo que no á maleficiado a nadie, porque confiesa que en este tiempo no á estado enojada con nadie, y afirma que el Demonio les manda que no agan mal a nadie sin motivo ni causa. Y confiesa que de aver estado enojada, ubiera échole mal con quien lo ubiera estado (vol. 827, exp. 1, fol. 61v-62r).

[Gregoria Dominga, india tlaxcalteca, mujer de Cayetano, de 55 años, vecina de Nadadores, cuenta una historia diferente cuando declara ante fray Hermenegildo Vilaplana²⁰ el 18 de agosto de 1752]

²⁰ El principio del proceso estuvo a cargo del comisario Joseph Flores y del notario Juan Ignacio de Castilla y Rioja, pero en 1751 fueron destituidos, y los franciscanos fray

Preguntada si save o a oýdo desir que alguna persona sea bruja o echisera, respondió una y otra vez que no save cosa alguna. Pero después de algún tiempo y en conseqüensia a las exhortaciones que se le ysieron, dijo que la misma que declara es echicera. Preguntada quién fue su maestra, respondió que lo fue Luisa, muger de Martín, yndia de Nadadores, la cual murió el año del matlasagua.²¹ [...] Preguntada cuánto tiempo ase que la enseñó, respondió que como un año antes que muriese la expresada Luisa. Preguntada en qué paraxe la enseñó y qué precedió y concurrió para ello, respondió que la expresada Luisa yva algunas beses a casa [de] la que declara y esta la solía dar frijol, maíz y hotras cositas, de forma que se ysieron camaradas. Y que con esta yntimididad la dijo dicha Luisa si quería ser echicera, y disiéndola la que declara que sí, la llevó al xacal de la misma Luisa. Y dise que puestas allí, la contenida Luisa llamó al Demonio, el qual se apareció al punto en figura de negro vestido de negro con el sombrero blanco, el qual se puso al punto a platicar con dicha Luisa, de cuia plática, que duró desde poco después que dieron los credos asta poco antes que se pusiera el sol, dise la que declara que no puede dar razón alguna porque ablaron en la lengua de la nación de los colorados,²² cuio ydioma no entendió ni entiende la que declara, pero que la expresada Luisa la dixo entonses mismo

Hermenegildo Vilaplana y fray Esteban de Salazar fueron nombrados como comisario y notario especiales para esta causa.

²¹ *matlazagua*: "(Del azteca *matatl*, 'red' y *zahuatl*, 'erupción'). Nombre que se da a una fiebre eruptiva que cubre el cuerpo de manchas rojas y que padecían los antiguos mejicanos. Es el tabardillo, hoy tifo. Dícese también *matlazahua* o *matlazahual*" (*Mej.*). Una gran epidemia de matlazagua asoló la parte central de la Nueva España en 1736 y alcanzó a las poblaciones del norte al rededor de 1739.

²² *Colorados*. Tribu aborigen de la zona de Coahuila y Chihuahua. Hablaban una lengua llamada *concha*, de la que dice Orozco y Berra: "Concha o concho; lengua afín del mexicano: nosotros la hemos clasificado como su dialecto. Sería bueno dejarle la terminación femenina, para no confundirla con el concho de Californias, con el cual no sabemos que tenga parentesco. Lo hablan los concho o conchas, mejuos, tapacolmes, anchames, cholomos, mezquites, cacalotes, oposines, conejos, polames, sívolos, puliques, pasalmes, arigames, otaquitamones, pajalames, poarames, mammites y colorados" (1864: 327).

y en presencia del Demonio que este la pedía la alma para siempre, la que confiesa que le otorgó, sin escritura alguna, para mes y medio. Y que juntamente renegó de Dios y de su santísima ley. Y que a este tiempo el Demonio se estava parado y se estava riendo. Y que la expresada Luisa la dio entonces mismo unos polbos de puiomate²³ y azufre y que la dixo que en untar a los hombres con aquellos polbos los enamoraría, y que con ellos mismos mataría a la perzona que quisiera, puestos en la comida o bebida. Y añade que al fin de todo coavitó el exprezado negro con las dos; y que mientras cohavitava con la una la otra se salía para afuera. Y que después de esto el Demonio y la exprezada Luisa se quedaron solos en el mencionado xacal, y que la que declara se fue para su casa.

Preguntada si dicha Luisa o la que declara pisaron alguna chruz en señal que despresiaban las cosas divinas y sagradas, respondió que sí, y que la chruz la yso [la había hecho] la misma Luisa con la mano sobre la tierra. Y añade que antes de ello la misma Luisa le quitó el rosario del cuello. Preguntada cuántas veces bolbió con la exprezada Luisa al mencionado xacal a ber al Demonio, respondió que muchas veces, siempre que podía cautelarse de su marido. Y dise que en todas estas ocasiones cohavitaron con el Demonio y que la dicha Luisa fue siempre la que platicó con él, y que a la que declara siempre la dixo que cuando lo hubiera menester lo llamara, que él la ayudaría, aunque dice que no se acuerda si le dixo cómo se llamava (vol. 939, exp. 9, fols. 387v-389r).

²³ Dice Noemí Quezada que el puyomate “es una de las raras yerbas utilizadas con la doble finalidad de atracción y repulsión, a causa probablemente del penetrante olor de la raíz; por otro lado la posibilidad de efecto sobre la voluntad es tal que se puede llegar a ‘ligar’ al individuo, es decir, hacerlo impotente. Como otras de las yerbas mencionadas, dentro de sus cualidades mágicas estaba la de poseer una diferencia sexual” (1984: 95-96), o sea, que tiene una variedad femenina y otra masculina, característica esta que comparte con la mandrágora.

3. Un caso especial: otra Gregoria

[Declaración de Gregoria, del pueblo de San Miguel de Aguayo, de 28 años]

Y siéndolo sobre si es echizera, dixo y confesó que es berdad que es echizera. Y preguntándole que quién fue su maestra, confesó y dixo que María Diego,²⁴ contenida en los autos. Y preguntándole que cuánto tiempo á que la enseñó, dixo que á dos años, que corre a tres.

Y preguntándole que adónde fue adonde su maestra la enseñó, dixo que la llevó a la orilla del río, junto a un carrizal grande que está allí. Y que luego vido al Demonio sentado en una silleta, todo vestido de negro. Y que luego su maestra le dijo:

— Señor, aquí te traygo esta muger, que te quiere serbir y ser tu esclava.

Que luego le dixo que sí, pero que le abía de²⁵ hazer escritura de su alma para siempre, y confiesa que se la dio.²⁶ Y que luego sacó un pedazo de cuerno y un palo de una cuarta como de carbón y un pedazo que parecía papel y escribió. Y después que acabó, confiesa que le pidió la mano, y que se la dio, y que se la agarró y firmó y que puso “Gregoria”. Y confiesa que luego le dixo que qué quería, y que ella le dixo que lo que quería era ser echizera. Y que luego le dio dos ataditos con polvos distintos y varias raíces y palitos, y que:

— Estos — le dixo — aplícalos para sapos, culebras, lagartos, gusanos y para matar a quién quisieras y, en fin, para todo quanto a ti te dé gana.

Y confiesa que le dixo que avía de negar al hombre encueretado y a la muger enlutada, que no serbían, que él era Dios y que

²⁴ María Diego era una india tlaxcalteca del pueblo de San Francisco, casada, de 30 años. Estaba presa, acusada de hechicera.

²⁵ En el original: *de de*.

²⁶ Al parecer, es la única que no le regatea el tiempo al Demonio. Y este relato, múltiple, difiere también en otros aspectos interesantes de los anteriores.

era rey y podía darle lo que quisiera. Y confiesa que negó a Dios y a su ssantísima Madre y que creyó en el Demonio y que lo adoró como si fuera Dios.

Y siéndole preguntado que cuántas veces le á ablado y visto, confesó que la primera vez que fue con su maestra y que a el mes bolbió a yr a verlo al mismo paraje con su maestra. Y preguntándole que a qué fue, respondió que a verlo nomás, que no le pidió nada. Que ella y su maestra estuvieron allí sentadas, platicando con el Demonio. Y confiesa que le preguntó que cómo le yba y que si se le ofrezía alguna cosa.

Y que quatro días antes que prendieran a su maestra, yendo para la estanzia en el pasito de piedra, le salió a cavallo y que le preguntó que qué avía de nuevo, y que ella le dixo:

– Lo que ay es que la Ynquisición anda ya mui de priesa.

Y que él le dixo que no ynportava. Y confiesa que le dixo:

– A tu maestra ya la vienen a llevar y a ti te an de llevar. Lo que te advierto es que no confieses, que si así lo azes yo te ayudaré y sacaré de tus trabajos.

Y confiesa que la misma noche que trajeron a su maestra, le abló y le dixo que sin rremedio la avían de prender, pero que no confesara, que él la sacaría de todo. [...]

Y siéndole echo cargo si save el arte de brujería, dixo y confesó que no save de tal arte y que sólo su arte á sido el de hechicera. Y preguntándole que cómo le dixo el Demonio que se llamava, dixo que se llamava Erodos (vol. 827, exp. 1, fols. 57r-59r).

[La misma, en su declaración del 30 de octubre de 1751, ante el comisario nombrado para esta causa, fray Hermenegildo Vilaplana, y el notario, Esteban de Salazar, que fueron a su casa porque ella estaba enferma y no podía comparecer]

Preguntada si sabe o ha oído decir que alguna persona sea bruja o hechicera, respondió que la misma que declara hace como seis años que es hechicera.

Preguntada quién fue su maestra, respondió que lo fue María Diega, yndia tlaxcalteca del pueblo de San Francisco. Preguntada dónde la enseñó la dicha María Diego el arte de hechicería y qué precedió y concurrió para ello, respondió que la dicha María Diego la llevó a la orilla del río, vaxo del pueblo, juntto a un carrizal grande, y que allí llamó al Demonio, el qual salió en figura de un negro y se senttó en una silletta. Luego la dicha María le dixo:

– Señor, aquí te traigo esta muger, que quiere servirtte y ser tu esclava.

A lo qual respondió el Demonio que esttaba mui contentto de ello y que le avía de hacer escrittura de su alma para siempre, y diciendo la que declara que sí la haría, sacó el Demonio un pedazo como de cottense²⁷ blanco y junttamente un pedazo como de una quartta, que le pareció cuerno o carbón,²⁸ y después que escribió el Demonio, le tomó la mano a la que declara para firmar y puso allí “Gregoria”.

Después, dice, la pregunttó el Demonio que qué quería, y diciendo la que declara que quería ser hechicera, la dio el Demonio dos attaditos con polvos disttintos, unos para mattar, otros para que la quisieran los hombres, y junttamente la dio unos palittos y raíces diciéndola:

– Estto aplícalo para sapos, culebras, lagartos y gusanos y con ellos mattarás a quien quisieres, pero me has de adorar a mí por rey y señor, pues yo soi el que todo lo puedo, y has de negar a Dios y a María santtíssima y has de renegar de su ley, de la fee, del bautismo y demás sacramenttos, y quando vaias a confesar no has de decir nada de estto.

Y confiessa que renegó de Dios y de su ley santtíssima y de su puríssima Madre, negó la fee y sacramenttos. Y que en dos años

²⁷ *cotense*. “Tela burda de cáñamo. Sirve para abrigar fardos, asear casas y otros usos” (*Mej.*).

²⁸ En el resto de las declaraciones es evidente que el cuerno y el carbón son para cosas distintas: el primero sirve como tintero y el otro es el instrumento con el que escribe. Gregoria no sabía esta diferencia o la olvidó.

continuos no confessó nada de esto, adoró al Demonio por rey y le besó la mano, junttamente con su maestra. Y con esto, ya esttando de despedida, la dixo el Demonio:

– Yo me llamo Herodes; quando aias menestter me llamarás, que yo saldré y te ayudaré.

Y que al decir estas palabras se desapareció el Demonio derrepente.

Preguntada si se enseñó sola o en compañía, respondió que se enseñó sola. Preguntada si ha tenido algunas junttas con otras personas que sean también hechiceras, respondió que todas las junttas que ha tenido – que por todas serán más de treintta – han sido acompañada solamente de la referida María Diega, en el referido carrizal. Y que así que llegaban allí, llamaban al Demonio, el qual salía unas veces en figura de negro, otras en traje de hombre español, otras con apariencia de perro y otras de chibatto. Y dice que su maestra hacía una cruz sobre la tierra con la mano, y las dos la pisaban, y que a este tiempo el Demonio se esttaba riendo. Después danzaban las dos en presencia del Demonio y acabado el baile, cohabittaban sucessivamente con el mismo Demonio. Y que al fin le besaban la mano, se despedían, y él se desaparecía derrepente.

Preguntada si ha vistto otra vez al Demonio a más de la veces que lo vio en el referido carrizal, respondió que sí, y que pocos días antes que don Juan de Rioja pusiera presa a la que declara y aprisionara a las otras que aprisionó en el año de quarentta y ocho, yendo la que declara para la estancia, al llegar a un passitto vulgarmentte llamado de La Piedra, se le apareció el Demonio a caballo, en figura de negro. Y dice que la preguntó que qué avía de nuevo, a lo qual respondió la que declara que lo que avía de nuevo era que la Santta Ynquisición andaba mui de priesa recogiendo las hechiceras y brujas. A lo qual dice que respondió el Demonio que inporttaba mui poco y que todo esttaba remediado con no confesar. Y añade que la misma noche que aprisionaron a su maestra, se le apareció el Demonio y la dixo:

– Ya van a prender a tu maestra y después te prenderán a ti, pero como no confiesses, yo te sacaré de todo.

Y con esto se desapareció el Demonio. Preguntada si por aora se le ha aparecido el Demonio a decirla que no confesara y cuánto tiempo hace que no lo ha visto, respondió que la última vez que se le apareció fue por la Quaresma, después que salió de la cárcel, en cuio tiempo dice que se le apareció ciertto día en figura de un perro negro mui voraz, como que la quería despedazar, y quedando la que declara llena de pavor, fue a confesarse y se confessó de todo con todo arrepentimiento. Y que desde enttonces hasta aora ya no se le ha aparecido el Demonio.

Que es verdad que por aora estava prevenida para no confesar en caso de ser llamada a este juicio, pero que quien la avía prevenido no era el Demonio, sino Rosa Flores.²⁹ Preguntada dónde y cuándo la previno Rosa Flores para que no confesara, respondió que a mediados del mes de septiembre fue la dicha Rosa Flores un día a casa de la que declara llorando y dice que la dixo:

— Mira que esos padres que están en la villa han venido contra las brujas y hechiceras; tú no confiesses cosa alguna.

Y dice la que declara que la respondió:

— Señora, ¿cómo puedo yo dexar de confesar si tengo mi causa hecha y escritta?

Y dice que a esto la replicó dicha Rosa:

— Dirás que todo han sido falsos testtimonios.

Y que con esto se fue (vol. 939, exp. 8, fols. 279r-278v).³⁰

[Comentario que escribió Vilaplana de su puño y letra sobre la declaración anterior]

Es yndia ladina y de razón y al presente se halla enferma gravemente, circunstancia que juntamente con el modo y seriedad que dixo sus dichos y las exhortaciones varias que se le hizieron para que dixera la verdad pura y liza, y que en caso que dixera men-

²⁹ Se trata de una mujer española de 40 años, vecina de Monclova, a la que se le siguió proceso en la ciudad de México por bruja y hechicera.

³⁰ Este volumen está mal encuadrado y en esta parte tiene la numeración al revés.

tira contra alguna persona, por más que estuviera enferma, se le darían azotes, hizo al parecer su confesión digna de crédito.

Otras preguntas se le hizieron sobre otros assumptos suponiéndolos, verbigrazia: ¿quién fue la que fue a comulgar y guardó la hostia para aquellas cosas que tú sabes? También ¿quál de vosotras fue la que cogió aquellos huessos de muerto con que hazíais ciertas cosas?, etcétera. A cuyas preguntas se puso muy seria y negándolas, de modo que le creí.

No se experimentó con ella maior resistencia para que confesara, a excepción de la cohabitación con el Demonio, en cuyo punto se escusava al principio, diciendo que eso, aunque la Figenia dezía que lo hazían así y que por sus dichos lo avía mali-ciado la gente, era falso. Pero a la tercera exhortación lo confessó y le cogió a modo de un temblor y dio a entender lo negava de miedo. Y que de esto no se avía confessado, según dixo, y a este tiempo se puso a llorar (vol. 939, exp. 8, fols. 575r-575v).

4. La escuela de brujería

[4ª. Declaración de Manuela de los Santos, india tlaxcalteca del pueblo de San Francisco, la maestra de brujería]

Preguntándole a la que declara que si es bruja a más de ser hechicera, dixo y confesó que sí lo era también. Y preguntándole si el ser echicera era distinta cosa y arte que el de bruja, dixo que sí, son distintos. Y preguntándole que si concurriendo las dos artes en una tienen dos demonios, uno para cada arte, dixo que no, que uno gobierna las dos artes.

Y preguntándole a la que declara que qué cueva es la que está en el Carrizal, dixo y confesó que la tal cueva es berdaderamente el aula en que la que declara enseñó a sus discípulas. Y preguntándole a esta que a quiénes a enseñado a brujas, dixo que a Rosa Flores y Antonia Flores, su hermana, a María Ynojosa y a Josefa de Yruegas.

Y preguntándole a la que declara que qué le han dado en pago de la enseñanza, dize que la referida Rosa le dio una camisa vieja; que la referida Antonia le dio en pago unas faldillas de rienda; que la referida María le dio una ollita y una cazuelita; y que la referida Josefa le dio unas medias de lana ya usadas.

Y preguntándole a la que declara que qué tiempo á que las enseñó, dixo que a la referida Rosa y Antonia, hermanas, á onze años que las enseñó; y declara que a la referida María Ynojosa y a Josepha de Yruegas, alias la Adayseña, á nueve años que las enseñó. Y preguntándole a esta que cuántas veces las llevó y fueron con ella a la zitada cueva a ser enseñadas, declara que dos veces. Y preguntándole que qué hay dentro de la cueba, declara que al entrar está una disforme víbora con la boca y caveza en medio del espinazo, la que es mui grande. Y que le van pisando la caveza y ban entrado adentro y que allí está sentado Lucifer. Y que luego la que declara, como maestra, le dixo:

—Señor, aquí te traigo estas mugeres para que te sirban, pues quieren ser tus esclavas.

Y que respondió que sí, pero que le avían de serbir sin acer falta; y que rrespondieron que sí. Y que les dixo que para que les diera lo que pedían, primero avían de azerle escritura de sus almas para siempre, y que rrespondieron que sí la daban. Y confiesa que luego sacó el Demonio un tintero de llave de rres largo y un palo como de una quarta que parecía carbón y sacó unos como cuarterones de papel y que en todos escribió, no mucho. Y que les dixo que se fueran, que ya estaba. Y preguntándole a la que declara si no les pidió la mano para firmar, dixo que no, que no se las pidió.

Y preguntándole a esta que qué le pidieron sus dysípulas a Luzifer, dixo que lo que pidieron fue para ser brujas. Y preguntándole a la que declara que qué les dixo que avían de azer y negar, dixo que antes de hacer las escrituras, les dijo que avían de rrenegar de aquel hombre encueretado y de la muger enlutada. Y que todas respondieron que sí rrenegavan y que le dizen que a él solo creen por Dios y por rey i que quieren ser sus esclavas (vol. 827, exp. 1, fols. 24v-25r).

[4 b. Cuenta María de Hinojosa cómo se hizo bruja]

Y preguntándole a la que declara que si es bruja, confesó y declaró que sí lo era. Y preguntándole que quién la enseñó y fue su maestra de brujería, dixo que Manuela de los Santos, contenida en estos autos, fue su maestra, y que á nueve años que la enseñó. Y preguntándole que adónde fue adonde la enseñó, dixo que la rreferida su maestra, la llevó por bajo del pueblo a la orilla del río. Junto a un carrizal grande está una cueva. Y dice la que declara que luego que llegó, le dixo la maestra que se quitara el rosario, y que así lo yzo. Y que luego fue a la puerta de la cueva, guiada de la maestra, y confiesa que está, a poco andar, una dysforme víbora con la boca mui grande en medio del espinazo. Y que luego la maestra le puso el pie encima de la caveza y entró adentro. Y confiesa la que declara que también yzo lo mismo y que luego entró adentro. Allí estava el Demonio sentado en su silla, vestido de colorado y que tenía la cara negra. Y que la maestra le dixo:

— Señor, aquí te traigo a esta muger que quiere ser tu esclava.

Y que dixo que sí, que qué quería, y que le dixo que ser bruja para saver tierras. Y que después que se lo concedió le dixo que le avía que azer escritura de su alma para siempre, y que le dijo que no, que por seis años se la dava. Y que luego sacó un pedazo de cuerno como tintero y un palo como de una quarta que parecía carbón y uno como quarterón de papel. Y que escribió, y luego le dixo que firmara, y que le dixo que no savía, que firmasse por ella. Y confiesa que le dixo que avía de negar al hombre encueretado y a la muger enlutada, y que él sólo era Dios y rey y que él podía hacer y dar todo lo que le pidieran. Y dice la que declara que es verdad renegó de Dios y de su amantísima Madre y que lo adoró por Dios. Y que también le mandó no cargase el rosario y que echo esto se fue. Y confiesa que la rreprendió diciéndole que le havía de servir con puntualidad, que él no hacía nada con tres ni quatro, que él tenía gente como hormigas que le sirbieran.

Y preguntándole que quién fue a enseñarse con ella, dixo que Josepha de Yruegas á sido su compañera, así de echizería como de brujería y que juntas se enseñaron a lo uno y lo otro. Y preguntándole que quáles otras personas conoce que sean brujas, dixo que le consta lo es la rreferida su maestra Manuela, la rreferida Josepha de Yruegas (alias la Adayseña), Antonia Flores y Rosa Flores, su hermana. Y confiesa aver estado juntas, validas de arte de brujería (vol. 827, exp. 1, fols. 36r-36v).

[4 c. Cuenta Josefa de Yruegas cómo se hizo bruja]

Preguntándole a la que declara que si es bruja, dixo que es verdad que sí lo es. Y preguntándole que quién fue su maestra y qué tiempo á que lo es, dixo que Manuela de los Santos, contenida en estos autos, la enseñó, y que á nueve años. Y preguntándole a la que declara que adónde fue adonde la enseñó, dijo que en la orilla del río; por bajo del pueblo está una cueba, y que allí la llevó su maestra. Y que antes de entrar le mandó la maestra se quitara el rosario, y confiesa que así lo yzo. Y que luego entró la maestra y ella detrás. Y preguntándole que qué está al entrar de la cueva, dixo que está una bíbora mui grande con la voca en medio del espinazo, y que la maestra le puso el pie en la caveza y la que declara izo lo mismo, y entraron más adentro. Y preguntándole que qué estava allí, dixo que estava un hombre sentado, vestido de encarnado, y que la cara era prieta. Y que luego la maestra le dixo:

— Señor, aquí te traigo estas mugeres para que te sirvan, pues quieren ser tus esclavas.

Y que luego rrespondió que sí. Y que le dixo que qué era lo que quería, y dise la que declara que le dixo que quería ser bruja para saver de otras tierras, y que le dixo que sí, que ya lo era, pero que primero le avía de hazer escritura de su alma para siempre. Y declara que le rreplicó diciéndole que no la dava por más que por seis años. Y que luego sacó un pedazo de cuerno y un palo como carbón y uno como quarterón de papel y escribió. Y que luego le dixo que firmara, y que le dixo que no savía, que firmara él. Y

que luego dixo que había de negar al hombre encueretado y a la muger enlutada y que no avía de cargar el rrosario, y que a él avía de adorar y que él era Dios y era rey. Y confiesa que negó a Dios y a su ssantísima Madre y que lo adoró y veneró por rrey y por Dios (vol. 827, exp. 1, fols. 32r-32v).

[4 d. Versión de la misma Josefa de Yruegas, en la audiencia que solicitó el 7 de marzo de 1752 al señor inquisidor durante su proceso en la ciudad de México]

Dixo que es zierto que la yndia Figenia la enseñó a ser bruja,³¹ aunque no bien, pues aunque boló a vezes con ella sola, no llegó a saver untarse bien ni a hazer el remedio para ello, el que hera a modo de sebo negro, el que traía dicha Figenia de su casa echo. Y fueron volando tres vezes, la una a Santa Rosa, otra al Reyno y otra a San Antonio.

Y que para enseñarle a ser bruja le hizo hazer pacto con el Demonio, el que hizo en San Francisco de Tlascala,³² al pie de una yguera, donde se aparezió el Demonio en figura de un negro pequeñito, vestido de encarnado, al llamado de la yndia, a quién le preguntó qué quería. Y le dixo:

– Aquí está esta muger, que te ha menester.

Y entonces preguntó el Demonio a esta rea qué quería. Y que le respondió que ser bruja. Y entonces le dixo el Demonio que renegara de Dios, lo que ejecutó diziendo: “Reniego una y mil vezes de Dios, a quien no conozco por Dios, y no tengo más Dios que a tí” (esto es, ablando con el Demonio).

Y luego añade primero que le dijo el Demonio que Dios hera un pobre que nada tenía que dar y que él hera rico y que tenía mucho que dar. Y que a la ora que pensara apartarse de él se había

³¹ Josefa cambia totalmente su historia: antes dijo que su maestra de brujería había sido Manuela de los Santos y que le había enseñado en la cueva y en compañía de María de Hinojosa. Los inquisidores no le dicen nada.

³² En el original: *Tascala*.

de ver en mil trabajos y afrentas. Y luego sacó el Demonio un pedazo de pergamino y una pluma de guajolote y le pidió la sangre de sus brazos, a que le respondió esta rea que no se la dava, porque está enferma (enmienda:) preñada. A que le dijo el Demonio que ya yva hazer la escritura con tinta, de que le había de serbir seis años, y que, luego que pariera le había de dar la sangre. Y habiendo guardado la escritura el Demonio, le mandó a la yndia que la enseñara, lo que no ejecutó mui bien, así porque esta rea a los dos años se separó de tal arte, como porque no la dijo de qué se componían los engüentos que se untavan. Y que al cavo de dichos dos años que se separó, yéndose a confesar a San Francisco su culpa, con el ánimo de apartarse, le salió el Demonio preguntándole que adónde hiva; y habiéndole dicho el fin que llevaba, la recomvino de cómo faltava a serbirlo los seis años que le tenía ofrezido por la escritura. A que respondió esta rea que no quería. Y entonzes la cojió de los cavellos y la arrastro y golpeó (vol. 827, exp. 2, fols. 141v-142r).

[4 e. María Borrego relata su encuentro con el Demonio. Primera declaración ante Castilla y Rioja, 4 de octubre 1748]

Confiesa que es bruja. Y preguntándole que qué tiempo á que lo es y quién le enseñó, dixo que su maestro de brujería fue Joseph, alias Camaleón, yndio, natibo del pueblo de Tascalá³³ de Boca de Leones y que ya murió.

Y confiesa que a veynte y quattro años que es bruja. Y preguntándole que adónde fue adonde le enseñó, dixo que su maestro la llevó a la orilla del río, adonde está un montecito espeso, y que allí estava el Demonio sentado, todo vestido de negro, y él, negro.³⁴ [...] Y que luego su maestro le dixo:

³³ En el original: *Tascalá*.

³⁴ María Borrego y María Diego son las únicas que dicen que el Demonio con el que hicieron el pacto de brujería iba vestido de negro; todas las demás dicen que viste de rojo.

— Señor, aquí te traigo esta muger, que quiere ser su esclava.

Y que luego el Demonio le dixo que sí, que avía de hacerle escritura de su alma para siempre, y que ella le dixo que se la dava por diez años. Y confiesa que le dixo que firmase por ella. Y que para azer la escritura sacó un pedazo de querno como tintero y en él un palito como³⁵ de carbón y de largo como de una quarta y un pedazo como un quarterón de papel, y en él escribió la escritura.

Y que después le dixo que qué era lo que quería, y que ella le pidió que lo que quería era ser bruja, y que para ello le dio el Demonio todo lo que a el arte de brujería conduze, que fue un güeso de difunto, que este es para andar ynvisible, y que le dio una piedrezita infernal medio verde, y que esta es para alisar la untura. Y que le dio las plumas, cardenillo y azufre para las mechas. Y la untura está compuesta de sevo de bíbora, carbón, azufre y almizcle. Y que le mandó que no avía de creer en el hombre encueretado y en la muger enlutada, que en él avía de creer. Y confiesa que rrenegó de Dios y de la Virgen y que adoró al Demonio por Dios (vol. 827, exp. 1, fols. 43r-43v).

[4 f. La versión de Antonia Quiteria, india del pueblo de Nadadores, ante el notario Castilla y Rioja]

Aziéndole cargo sobre si es bruja, dixo que es verdad es bruja. Y preguntándole que quién fue su maestra, dixo que Quiteria, muger de Santiago Guillermo. Y preguntándole que cuánto tiempo á que la enseñó, dixo que seis años á que la enseñó. Y preguntándole que adónde fue adonde la enseñó, dixo que la llevó a el monte que está en el camino de la Villa Nueva, y que antez de entrar al monte le dixo su maestra que se quitara el rosario y lo colgara. Y confiesa que así lo yzo. Y que luego vido una disforme víbora enrroscada, con una voca mui grande en medio del espinazo,

³⁵ En el original: *como como*.

avierta. Y que luego su maestra le puso el pie sobre la caveza a la víbora y se entró para el monte. Y confiesa que ella yzo lo mismo. Y que allí estava sentado el Demonio en una silleta, vestido de colorado, y él, negro. Y que luego su maestra le dixo:

— Señor, aquí te traygo esta muger que te quiere servir y ser tu esclava.

Y que luego dixo que sí, pero que le avía de hazer escritura de su alma para siempre. Y que ella le dixo que por ocho años se la dava, no más. Y que luego sacó un pedazo de cuerno negro, un palo echo de una quarta de largo de carbón, y de la volsa sacó un pedazo blanco que parecía papel y escribió. Y que luego le dixo que firmara, y confiesa le dixo que no savía, que firmase por ella. Y que luego le dixo que qué quería, y confiesa que le dixo que quería ser bruja por saver de tierras. Y que luego le dio quatro plumas chicas para que estas se las pegara en los hombros quando saliera a volar. Y que le dio una volita de sevo amasado con carbón, azufre y almizcle, para que se untara el cuerpo con él para ir a volar. Y que le dio una mecha untada con azufre, sebo y cardenillo, para la luz que llevan quando van bolando. Y que le dio una piedra verde del tamaño de una nuez pequeña para bruñirse el cuerpo después que se untan. Y que le dio un güeso de defunto, para que cuando saliera lo llevara en la mano para azerse ynbisible. Y confiesa que luego le dixo:

— Aora as de negar al hombre encueretado y a la muger enlutada, que no sirben ni tienen qué darte. Y soy rey y soy Dios, i te puedo dar todo lo que tu quisieres.

Y confiesa que negó a Dios y a su ssantísima Madre y que creyó en el Demonio y en todo lo que le dixo y que lo adoró y reberenció como si fuera Dios. Y preguntándole que cómo le dixo el Demonio que se llamava, dixo que le dixo:

— Yo me llamo Luzifer, para que cuando te se ofrezca me lla-
mes, que yo bendré luego.

Y preguntándole que quién más se enseñó con ella, dixo y confesó que la ya nombrada Dorotea se enseñó con ella en un mismo día, en un mismo paraje y con una misma maestra (vol. 827, exp. 1, fols. 80r-81r).

5. Herodes y Lucifer

[5 a. Dice Josefa de Yruegas:]

Preguntándole que cómo se llamava el Demonio que por parte de echizería tuvo, y por parte de brujería, dixo que el de echizería se llama Eroses y que este anda a cavallo y bestido de negro. Y que el de por parte de brujería se llama Luzifer y que este anda vestido de encarnado.

Y preguntándole que cuántas veces les á ablado, dixo que a Eroses no le á ablado ni bysto más que quando la llebó la maestra Frigenia. Y que a Luzifer le á ablado todas las veces que á salido a volar (vol. 827, exp. 1, fol. 34r).

[5 b. Dice María de Hinojosa:]

Preguntándole a la que declara que cuántas veces á hablado al Demonio, dixo que a Eroses no le á hablado ni bisto más que la primera vez. Y que a Luzifer — que confesó llamarse así por parte de la brujería —, le á ablado y bisto todas las veces que á bolado.

Y preguntándole que por qué motivo a Luzifer es menester verlo cada vez que salen y a Eroses no lo ven más que la primera vez, dixo que Eroses la primera vez le da las yerbas y raýzes y les da a conozer los malefizios, pues confiesa que al darles las raýzes les dice: “Estas aplícalas para lo que quisieres”, y que sólo con esto pueden engendrar en el cuerpo de la persona culebras, sapos, animales, dolores o que muera, según cada una le quiere maleficiar. Y que a Luzifer es preciso verlo, porque les manda que no salgan sin que primero lo vean y le pidan lizenzia. Y confiesa que es preziso desirle a dónde van (vol. 827, exp. 1, fols. 37r-37v).

6. El Demonio solicitante

[6 a. María Diego, el 3 de noviembre de 1751 declara:]

Preguntada a cuántas personas ha enseñado el arte de hechicería, respondió que sólo ha enseñado a la yndia Gregoria del pueblo de San Miguel. Y dice que hace como seis años que aviendo ido la dicha Gregoria a casa de la que declara para que esta la enseñara a hechicera, fueron las dos una tarde al referido carrizal, y assí que llegaron, ella llamó al Demonio, el qual salió en figura de un hombre negro vestido de colorado, y dice que le dixo:

— Señor, aquí te traigo esta muger que te quiere servir y ser tu esclava.

Y diciendo el Demonio que estaba mui contento de ello, luego al puntto dicha Gregoria renegó de Dios y de María ssantísima, negó la fee y sacramentos, le hizo escrittura de su alma, le adoró por rey, besándole ambas la mano y inclinándole la caveza. Después hizo la que declara una cruz sobre la tierra con la mano, y aviéndola pisado, se pusieron a danzar las dos y concluido el dance cohabitó el Demonio con la que declara y después cohabitó con la dicha Gregoria. Y añade que duró dos años continuos el ir las dos a dichos parages a ver al Demonio dos tardes cada semana. Y llamando al Demonio assí que llegaban a dicho parage, salía unas veces en figura de español, otras en figura de negro, otras en figura de perro, otras en figura de chibatto, aunque siempre se transfiguraba en hombre.

Luego hacía la que declara la cruz sobre la tierra, la pisaban, danzaban y después cohabitaba el Demonio con la que declara y con la referida Gregoria. Y al fin de todo le besaban la mano y se iban para sus casas. Dice también que assí que llegaban y llamaba la que declara al Demonio, decía esta:

— Señor, venimos a vertte.

Y que el Demonio les preguntaba que qué se les ofrecía, con qué personas se avían enogado; y que el mismo Demonio era el

que les decía que quería dormir con ellas (vol. 939, exp. 8, fols. 271v-270r).³⁶

[6 b. *María Borrego cuenta lo que pasó cuando le enseñó a Antonia Flores a ser hechicera*]

Preguntada en qué parage la enseñó y qué precedió para ello, respondió que la dicha Anttonia fue a Nadadores y que como al medio día fue a casa de la que declara y la dixo:

– Vengo para que me des un remedio, para que me quiera un hombre que era mi amigo y me alargó, y si tú me sacas de este empeño, yo te daré una camisa.

Con esto dice la que declara que le dio unas piedrecittas y que la dixo que se limpiara las parttes con ellas y que después las pusiera en el agua, y que dicha agua se la diera al hombre a beber en el nombre del Demonio. Con esto, dice que la misma que declara la convidó si quería ser hechicera, y diciendo dicha Anttonia que sí, se salieron las dos para el campo, y así que llegaron a unos mesquittes que están contiguos a la azequia del pueblo se quittaron el rosario, y la que declara llamó al Demonio, el qual salió en figura de gachupín, vesttido de colorado. Y diciéndole la que declara que dicha Anttonia le quería servir y ser su esclava, respondió el Demonio que estava mui contentto de ello, pero que avía de renegar primero de Dios y de María ssantísima, avía de negar la fee y los sacramentos y le avía de hacer escrittura de su alma. Y dice que dicha Anttonia lo hizo assí, aunque tanpoco tiene presentte para cuántos años dio su alma al Demonio. Después dice que la que declara hizo una cruz en tierra con la mano y que las dos la pisaron y que el Demonio se estava riendo. Y que las dos cohabittaron después con el Demonio, pero que no tiene presentte qué fue lo que le dio el Demonio a dicha Anttonia, aunque conserva especie que el Demonio la abrazó y la tuvo un rattitto senttada sobre sus piernas (vol. 939, exp. 8, fols. 291v-292r).

³⁶ El volumen está mal encuadernado y tiene la numeración al revés.

[6 c. Más adelante, en la misma declaración, dice María Borrego:]

Preguntada qué precedió para enseñarle la que declara a dicha Theodora³⁷ el arte de hechicería, respondió que dicha Theodora fue a Nadadores y que fue a casa de la que declara, y la dixo que iba con un empeño y que si la que declara la sacaba de él, le daría en pago maíz, sal y chile. Y diciéndole la que declara que qué empeño era, la dixo que la avía de dar un remedio para que su marido no la celasse. Y diciendo la que declara que sí se lo daría, se fueron entonces mismo —que era por la tarde— las dos a un montecitto de mesquittes que está cerca del pueblo. Y dice la que declara que puestas allí la dixo que se quitara el rosario; y aviéndoselo quitado las dos, lo colgaron en un mezquite. Y que después la que declara se aparttó un poco de dicha Theodora y que llamó al Demonio, el qual salió en figura de gachupín, vestido de colorado, y que la que declara le dixo:

— Mi alma, yo tengo hambre. Esta muger me pide un remedio para que su marido no la cele y con esto remedia mi necesidad.

A lo qual, dice, la respondió el Demonio que cortara dos barritas de gihuite³⁸ y que se las diera en nombre suio. Y dice que las corttó y que fue para donde estaba dicha Theodora y se las dio, diciéndola que las cargara en nombre del Demonio, que con esso tenía recado.³⁹ Y que a esto condescendió dicha Theodora y recibió dichas varittas. Y que con esta ocasión la misma que declara la conbidó si quería ser hechicera, y diciendo dicha Theo-

³⁷ Teodora de Yruegas. Ella era hija legítima del teniente Felipe Joaquín de Yruegas, hermana de Ignacia y media hermana de Josefa de Yruegas.

³⁸ Podría referirse a cualquiera de estas plantas: *jigüite*, “nombre vulgar que se da al guayule en algunas partes del interior, como Zacatecas. Variante común del *jegüite*”, *guayule*, “importantísima planta cauchífera que se cría espontáneamente en casi todo el estado de Coahuila y partes limítrofes de Durango, Zacatecas y San Luis Potosí. Es un arbusto como de 70 cm de altura, que llega a producir un 20% de hule”, o *jegüite*, “yerbazal que nace espontáneamente en un terreno inculito; maleza; planta forrajera en general” (*Mej.*).

³⁹ *Recado*: “Vale también prevención o provisión de todo lo necesario para algún fin” (*Aut.*).

dora que sí, fueron las dos para donde esttaba el Demonio y que la que declara le dixo:

— Señor Sattanás,⁴⁰ aquí viene esta señoritta que te quiere servir y ser tu esclava.

Y que a esto dijo el Demonio que esttaba mui contentto de ello, pero que avía de renegar de Dios y de su ssantísima Madre, avía de negar la fee y los sacramenttos, y que le avía de hacer escrittura de su alma. Y que diciendo dicha Theodora que sí lo haría, hizo al puntto la que declara una cruz en tierra con la mano y las dos la pisaron, y que al puntto cohabitó el Demonio con la que declara. Y que luego, después, la dixo que se aparttara un poco, que aquella señoritta le quadraba mucho y que se quería ver con ella. Y que aviéndose levanttado, el Demonio le dio un abrazo a la dicha Theodora y que esta dio un gritto a este tiempo, pero que el Demonio se senttó y la puso sobre sus piernas. Con esto, dice la que declara que se aparttó de ellos como un tiro corto de piedra y que desde allí vio que el Demonio esttaba escribiendo y que cohabitó con dicha Theodora, pero que no sabe la conversación que tubieron, ni si el Demonio la dio alguna cosa. Y que al cabo como de un quartto de hora fue la dicha Theodora a donde esttaba la que declara diciéndola que esttaba mui agradecida. Y que desde allí se fueron para el pueblo por diferentes caminos (vol. 939, exp. 8, fols. 292v-293v).

Bibliografía citada

- AGN: Archivo General de la Nación (ciudad de México).
 ALESSIO ROBLES, Vito, 1938. *Coahuila y Texas en la época colonial*. México: Cultura.
 Aut.: *Diccionario de Autoridades*. 1726-1739. Versión en línea. [<http://www.rae.es>].
 CAMPOS MORENO, Araceli, 1999. *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España, 1600-1630*. México: El Colegio de México.

⁴⁰ Esta es la única vez en todo el proceso que se le da este nombre al Demonio.

- CARO BAROJA, Julio, 2006 [1966]. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza.
- CHIPMAN, Donald E., 1992. *Spanish Texas, 1519-1821*. Austin: University of Texas Press.
- Cov.: COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, 1995 [1611]. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castalia.
- EYMERICO, Nicolao, 1821. *Manual de inquisidores para uso de las Inquisiciones de España y Portugal o compendio de la obra titulada Directorio de inquisidores*. Trad. J. Marchena. Mompeller: Imprenta de Feliz Aviñón.
- IRUEGAS, Gustavo, 2002. *La complicidad de Coahuila*. México: edición del autor.
- Mej.: SANTAMARÍA, Francisco J., 2005 [1959]. *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa.
- NATHAN BRAVO, Elia, 1997. *Territorios del mal. Un estudio sobre la persecución europea de brujas*. México: UNAM.
- OROZCO Y BERRA, Manuel, 1864. *Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México: precedidas de un ensayo de clasificación de las mismas lenguas y de apuntes para las inmigraciones de las tribus*. México: Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante.
- QUEZADA, Noemí, 1984. *Amor y magia amorosa entre los aztecas*. México: UNAM.
- SEMBOLONI LARA, 2004. "Cacería de brujas en Coahuila, 1748-1751. 'De villa en villa, sin Dios ni Santa María'". *Historia Mexicana* 56-2: 325-364.
- TAUSIET, María, 2004. *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVII*. Madrid: Turner.
- THOMPSON, Stith, 1955-1958. *Motif-Index of Folk Literature: a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. 6 vols. Bloomington: Indiana University Press.
- VILLANUEVA DÍAZ, Cynthia Itzel, 2008. *Brujería y hechicería sexual: las redes de su aprendizaje según procesos inquisitoriales de los siglos XVII y XVIII*. Tesis de licenciatura. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Un cuento *hñähñu*: *Xongo rä jä'i*, “El tonto”¹

El presente texto proviene de la tradición oral de la comunidad *hñähñu* de Dexthi San Juanico, ubicada en el Alto Valle del Mezquital, Ixmiquilpan, estado de Hidalgo, México, situada a una latitud 20° 34' 09" y una longitud 099° 14' 06".² Es el complemento del análisis publicado en este mismo número de la revista, bajo el título de “Aproximaciones teóricas al estudio de un cuento de la tradición oral *hñähñu*”. Se ofrece al lector la versión bilingüe para que entre en contacto con su idioma original. El alfabeto *hñähñu* utilizado en nuestra transcripción se basa en el *hñähñu* del Valle del Mezquital y en el *Diccionario hñähñu-español, español-hñähñu* de Bernal (2003). La narración en *hñähñu* estuvo a cargo de Tomasa Pérez Martínez y la traducción fue realizada, casi en su totalidad, por Ausencia González Pérez, bibliotecaria del Centro de Documentación y Asesoría *Hñähñu Hmunts'a Hem'i*, localizado en Ixmiquilpan.

Tomasa vive en la comunidad de El Dexthi, tiene 61 años y se mantiene de los productos que vende en su tienda de abarrotes; Ausencia vive en Santa Ana B'ätha y tiene 70. La primera se separó de su marido que la golpeaba, y dedicó su tiempo a la enseñanza de la religión católica y a la promoción y fabricación de productos derivados del ixtle —fibra derivada del maguey y usada en la industria textil—; la segunda quiso asegurarse un espacio social para estudiar y decidió dedicarse al servicio de

¹ Este trabajo forma parte de mi tesis de maestría en Antropología, cursada en la Universidad Nacional Autónoma de México, y fue posible gracias al apoyo del Instituto de Investigaciones Antropológicas y de Conacyt.

² Fuente: “Catálogo de claves de entidades federativas, municipios y localidades”: <http://www.inegi.org.mx>.

Dios. Según lo referido por Tomasa, su niñez estuvo marcada por humillaciones e injusticias debido a la falta de comida; con el paso del tiempo, esa situación fue cambiando poco a poco y pudo emplearse en varias actividades. Sus hijos viven actualmente en Estados Unidos.

La vida de Ausencia no deja de sorprenderme: es una persona con un manejo muy fino del lenguaje y con una gran convicción por lo que hace. En una ocasión, me invitó a su casa y compartió conmigo su comida: una torta de queso con jitomate; el sabor neutro me recordó el sabor del día a día solitario y de la adecuación de los medios de vida. Aprecié mucho su generosidad.

Tanto la narradora como la traductora se instalaron en la narración, desde el inicio hasta el final; el relato está tejido con los hilos de su propia historia y de su bagaje cultural común. El escenario fue el interior de la tienda de Tomasa, en una especie de bodega donde toma sus alimentos. El público éramos mi compañero, que filmaba el video, y yo. Era el 4 de mayo de 2009, a las 10 am.

Para la traducción me basé en el comentario exegético, pues fue la misma hablante *hñähñu* quien tradujo, en su versión libre, del *hñähñu* al español. La transcripción es fiel a su variante del castellano, pues las relaciones léxicas, sintácticas y estilísticas ahí presentes son valiosos indicadores para un análisis más profundo de su tradición oral. Considero pertinente que la traductora sea una hablante *hñähñu* por su dominio del idioma y la cultura originales, competencia necesaria para la construcción de significados equivalentes:

Para traducir un texto no basta conocer las palabras, hay que conocer además las cosas a las que hacen relación. Hay que conocer por lo tanto el idioma y la cultura, es decir, la vida, la civilización, la etnografía del pueblo que se sirve de este medio de expresión (Tur, 1974: 299).

En mi transcripción, busco respetar el carácter oral del relato *hñähñu*, resaltando recursos estilísticos como las repeticiones y

el sentido de las palabras en el contexto en que fueron producidas. Respeto la traducción de la hablante *hñähñu* casi en su totalidad, de ahí que puedan encontrarse expresiones que no pertenecen al español prescriptivo, como “le requete pegó” o “gentecita trepado”.

El lector al cual se dirige la narración también juega un papel importante en la traducción; se apela a que posea herramientas de interpretación afines para captar el sentido, pero así como no hay traductores ideales, tampoco hay lectores ideales. La traducción expone la relación que guardan los idiomas entre sí, aunque esta no implique la semejanza. Es decir, se busca aproximar dos formas de construir sentido, no de igualarlas.

La traducción es una herramienta y un medio para mostrar cómo se cuenta una historia, qué recursos se emplean para hacerlo, cuál es la lógica subyacente al texto, cómo se narra ante una persona y cuáles son, en este caso, las diferencias entre las versiones en español y en *hñähñu*. Concordamos, así, con Geertz en que la traducción funciona, en la antropología, como “la reorganización de las categorías de un modo tal que puedan divulgarse más allá del contexto en que se gestó y adquirió sentido originalmente, con el fin de encontrar afinidades y señalar diferencias” (1994: 22). Anotamos estas afinidades y diferencias en nuestra edición del cuento.

La narración, además de tener una estructura interna sostenida por las funciones de los cuentos tradicionales, está nutrida por las interpretaciones tanto de la narradora como de la traductora, las cuales se evidencian en el estilo de la narración (los tonos, los ademanes) y en los comentarios explícitos. Estos elementos se anotan, también, a pie de página y se integran a la pragmática del cuento, que lo vincula con el texto cultural en que puede leerse, es decir, interpretarse. Esa pragmática incluye los gestos, los movimientos de las manos y las expresiones del rostro de la narradora, la interlocutora o la traductora. Se trata de signos corporales que denotan actitudes y emociones, de ahí que sea pertinente su registro para el estudio de cualquier cultura. Transcribo la ambientación de la escena y anoto al margen, cuando es perti-

nente, los movimientos corporales de la narradora, con el fin de reforzar la significación verbal a través de la significación gestual, o viceversa.

El texto es un cuento en el que el personaje principal cambia de posición económica a partir de su astucia y valentía. Pareciera que es un cuento muy simple: un muchacho flojo tiene suerte y logra casarse con la hija del hombre más poderoso de la región. La conducta del protagonista se relaciona con las actividades propias de los habitantes de la comunidad, con sus padecimientos y con la situación marginal patente en sus historias de vida, con sus temores, con su utilización de ciertos alimentos en ciertas ocasiones y con su percepción de algunas especies de animales. Espero que, al leerlo, el público curioso encuentre entre sus líneas algún significado pertinente para su investigación, o simplemente para su día.

ITZEL PINEDA VÁZQUEZ

Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM

El tonto

1. Ese, el hombre tonto, era muy flojo, no quería trabajar nada. Tenía su mamá, una viejita, y esa gentecita ayudaba al *Mbohō*,¹ que le decían Don Virrey y tenía muchos peones. Era gente rica, tenía muchas tierras, mucho dinero. Dice que esa gentecita era flojo, era tontito; sólo estaba en la casa y dormía todo el día, no quería hacer nada, ni ayudar a su mamá, por decir, para buscar qué comer.

2. Entonces esa, la viejita, iba todos los días, iba a moler² a ese el *Mbohō*, iba a hacerle su comida.

3. Un día, ese el tonto le dijo a su mamá que le gustaba una hija del ese *Mbohō*, y a su mamá le dio coraje:

4. —Primero piensa en Dios,³ tú, zonzote. Eres tontote, eres un encuerado de cola, eres flojote. ¡Cómo es que ves a la hija del *Mbohō*! Lo que pasa es que no has pensado en Dios, eres mal pensado.⁴

5. Entonces le dijo:

6. —No, mamá, tú vas a ir. Yo te voy arreglar una canasta de tunas agrias⁵ para que las llesves. Luego le dices al *Mbohō* que eso es mi petición,⁶ voy a pedirle su hija.

¹ *Mbohō* significa para los *hñāhñūs* ‘el diferente’, ‘el que no es agradecido’, ‘el que se ha enriquecido sin tomar en cuenta la solidaridad’. Es una palabra que da un sentido de comunidad; su uso aísla a quienes no comparten las pautas normativas *hñāhñūs*, que van desde el rendimiento de la faena, hasta un sufrimiento compartido. En las versiones en español las palabras utilizadas son *virrey* o *rey*, alejadas del significado cultural pero relacionadas con la diferencia de aquel que conquista avasallando a los pobladores originarios, dándole, además, un carácter épico a la narración e insertándola dentro de la tradición literaria.

² *moler*: ‘triturar el nixtamal (maíz cocido con cal) para hacer tortillas’.

³ La traductora me señaló que la palabra *Dios* debía ir en mayúscula (Ausencia, conversación personal).

⁴ “O tienes mala táctica, es mucho lo que estás arriesgando, o todo eso”, aclara Ausencia en una conversación personal.

⁵ Las tunas agrias o *xoconostles* son apreciadas en el el Valle del Mezquital; se emplean para condimentar un tipo de salsa y son energéticas.

⁶ “La petición de mano incluye el regalo” (Ausencia).

Xongo rä jä'i

1. Nu'ä rä zi dondo jä'i, xi murä dähñe, himi ne te da mefi, mi petsi rä zi mama, n'a rä zi tia. Y nu'ä rä zi jä'i mi fatsi n'a rä Mboho, ge mi t'embu rä Don Virrey, mi petsi ndunthi yä b'egó, mrä riko jä'i, mi petsi ndunthi yä hai, ndunthi yä boja ena nu'ä rä zi jä'i ge murä zi dähñe, mrä zi dondo; nsehe mi b'ui ha rä ngu, mi ähä gatho räpa, himi ne te da mefi himi fats'i rä nänä, ga ehñu, pa da hioni te da tsi.

2. Nubu nu'ä rä zi tia mi pa hyastho, ma bi kumbi, nu'ä rä Mboho, ma bi hokuabi nu'ä rä hñuni.

3. N'a rä pa, n'uä rä zi dondo bi ñembabi nu'ä rä nänä ge mi hopabi n'a rä t'ixu nu'ä rä Mboho, ha nu'ä rä nänä bi umba rä kue:

4. — Xigi beñä Ajuä, grä pendejo, grä nda xongo, grä nda demfo, grä nda dähñe. ¡Xigi handua rä t'ixu nu rä Mboho! Xi ua hinxä beñä Ajuä, grä ts'ojä'i.

5. Nub'u bi ñembabi:

6. — Hina mama, nu'i gi ma, ma gä oka n'a bots'e yä ixkähä, pa gi hiäts'i, n'epu gi ñembabi rä Mboho, ge ge'a ma t'ad'ä, ma ga apabi rä t'ixu.

7. Entonces esa la viejita le dijo:

8. — Yo no voy.

9. — Que te digo, mamá, que te vas a llevar esas...

10. Pues no pudo evitar la boca de su hijo. Entonces tomó, poco a poco, esa la canasta de las tunas agrias y se la llevó, se fue.

11. Entonces, cuando llegó allá, la viejita no quería decirle porque tenía miedo que le pegara. Pero entonces la viejita tuvo que ir, y fue a dar esa tuna, luego le dijo a el *Mbòhò*:

12. — Yo vengo, *Mbòhò*, vengo. Me mandó mi hijo, dice que tiene la voluntad, el gusto con una de tus hijas, con una muchachita tuya.

13. Entonces a ese el *Mbòhò* le dio un coraje, por eso le pegó a esa la tía, le requetepegó⁷ a esa la viejita. Por eso la viejita lloró, y pues entonces esos golpes que le dio. Entonces, ahora la viejita se levantó, luego iba a regresar a su casa. Entonces, el *Mbòhò* le dijo:

14. — Te vas adentro y sacas el nixtamal⁸ y te pones a moler las gordas.⁹

15. Entonces, la viejita lo escuchó y obedeció.¹⁰ Pronto sacó el nixtamal, lo quebró y pronto hizo las tortillas. Luego, pronto echó muchas gordas, llenó la petaca. Luego, ahora le dijo cuando acabó, le dijo:

16. — Ya está aquí la tortillita; ya está la tortilla, *Mbòhò*, ya terminé.

17. Entonce, ahora le dijo:

18. — Le llevas a ese tu hijo muerto de hambre.

⁷ *requete*: 'adverbio de uso popular que acentúa la intensidad del verbo'.

⁸ "Nixtamal. (Del náhuatl *nextli*, ceniza, y *tamalli*, tamal). Maíz con el cual se hacen las tortillas, cocido en forma y punto convenientes, en agua de cal o de ceniza, para hacerles soltar el pellejo" (Santamaría).

⁹ La forma de hacer gorditas es típica del pueblo otomí; se manufacturan en forma de un rombo de medio centímetro de grosor.

¹⁰ En la literatura tradicional, es recurrente el difrasismo: "Escucho y obedezco". Como ejemplo está el cuento de *Las mil y una noches* titulado "Audición y obediencia" (436), que algunas versiones traducen: "Escucho y obedezco".

7. Nub'u nu'ä rä zi tia bi ñembabi:

8. — Nuga hinga ma.

9. — Ge di eñi mama ge gi hiätsuabi nuyu...

10. Pus himbi yotuäbi rä ne rä t'u, ge bi gu, r'amats'u nu'a rä bots'e de gä ixkähä bi hiäts'i,¹ bi fue.

11. Entonce cuando bi tsoni, nuni nu'ä rä zi tia himi nehmä dä xipabi porque mi tsu ge da namb'abi, pero entonce nä nu'ä rä zi tia petsi xi bi mä, bi uni nu'ä rä zi kähä, n'epu embabi nu'a rä zi Mboho:

12. — Nuga da ehe Mboho ge da ehe, bä penkagi mä t'u, ena petsa rä paha, rä gusto kon'a ri zi t'ixu, ko n'a ri zi nxutsi.

13. Nub'u nu'a rä Mboho bi umba rä kue, porque xi bi nam-babi nu'ä rä zi tia, xibi täpabi nu'ä rä zi tia, nde nä nu'a rä zi tia bi nzoni bus de nu'a yä nda mfei bi umbabi. Entonce nubye nu'a rä zi tia bim'ai, gepu, mi ma xä menga rä ngu, nu'a rä Mboho embabi:

14. — Gi mambo gua xätsa rä suni gi kuni, n'egi yent'a rä yä pijhme.

15. Nubya nu'ä rä zi tia bi yode, bi dämä xätsa rä zi suni, bi k'eti n'e bi dämä yent'a rä zi hme, n'epu, bi dämä yent'a ndunthi yä nda pijhme, bi ñ'utsi rä b'ethi, ne pu, nubya, bi ñembabi cuando bi uadi, embi:

16. — Ya jua rä zi hme, ya jaua rä hme Mboho, ya da huati.

17. Entonce nubya bi ñembabi:

18. — Nuge gi hiätsuabi nu'ä ri dumänthuhu² gä t'u.

¹ Hiäts'i significa 'llevar lo que sea', y tsits'i, 'llevar una persona o animal que es diferente a las cosas'.

² Me llama la atención que esta expresión exista en hñähñu; en español también se utiliza el despectivo *muerto de hambre*.

19. Y le dió más golpes, le dió otra vez y ya no podía levantarse con estos golpes.¹¹ Ahora tomó la canasta que cargó, y llevó y se fue. Al llegar a su casa, se le aventó a su hijo, y le dijo:

20. — Agarra la tortilla, que por tu culpa me golpearon, me golpearon.

21. Le dijo. Entonces, ahora le tiró, le aventó la tortilla. Y ahora ese su hijo le dijo:

22. — No, mamá, no tengas pendiente. Yo lo que he pensado, ese, es qué, es qué voy a hacer, y tú aguanta los golpes que te dieron, aguanta, mamá. Le dijo:

23. — Aguanta, mamá, eso que te hicieron. Pero yo voy a buscar cómo, cómo hacer a la hija de ese *Mbóho*, hacerla mi mujer.

24. Entonces, ahora, luego ese el tontito se fue, se fue y se llevó dos costales grandes. Luego llegó a dónde tiran la basura y levantó muchos sombreros viejos, huaraches viejos, todas las cosas. Los apretó dentro de la bolsa, lo cargó y se fue.

25. Luego llegó y entró a un tronco grande de pirul, y ahí entró, el tronco estaba hueco en su barriga.¹² Luego entró dentro; luego, ahora gritó como tecolote y gritó; luego cantó. Luego, este, este, este, el *Mbóho* se espantó; luego dijo:

26. — ¡Ay, Dios mío! ¿Qué será eso? ¿Qué querrá decir ese gusanote?¹³

27. Porque le dijo cantando, y le dijo que vivo nomás se va al infierno, si no da [a] su hija. Entonces le dijo:

28. — ¿Pero qué significa ese el gusanote que me dice que vivo nomás me voy al infierno por mi niña?

29. Entonces dice, ese el *Mbóho* dice, este, le dice a sus criados:

¹¹ Este es el daño del cuento. La traductora hace notar que el peor insulto que le pueden decir a alguien es que es un muerto de hambre; además, el *Mbóho* golpea a la señora. La traductora hace varios gestos en esta parte de la narración, para ella es muy fuerte escuchar la escena, y exclama constantemente: “¡Pobre señora!”. En otras versiones, el *Mbóho* sufre un daño al final del cuento; se le acaba su poder, es castigado por su soberbia.

¹² Llamar *barriga* a lo que está en el centro de un árbol es comparar al árbol con el cuerpo humano.

¹³ *gusanote*: ‘animal o ente que produce aversión’ (*zu’ue*).

19. Bi umbabi mar'a yä mfe*í*, xi bi täpābi man'aki y ya himi tsa da m'ai ko nu'u yä mfe*í*, nubya bi gu nu'ä rä zi b'ots'e ge bi ndude, bi hiäts'i n'e bi ma. Mi tsoni ha rä ngu, bi fotuabi nu'ä rä t'u, bi ñembabi:

20. — Na rä hme, go ri ts'oki bi hnabgagi,³ go ri ts'oki bi hna-bgagi.

21. Bi ñembi, entonce, nubya, bi fotuabi nu'ä rä zi hme. Y nubya nä nu'ä rä t'u, bi ñembabi:

22. — Hina mama, gitu ri mu*í*, nuga nu'ä stä beni, nu'ä, nuge, nuge mä gä ot'e, y nuiä'i tseti nu'ä yä mfe*í* bi t'a'a'i, gi tseti mama. Bi embabi:

23. — Tseti mama nu'ä bi t'ot'a'i, pe nuga ma gä honi hñanja, hñanja ga ot'e n'a rä t'ixu nu'ä rä Mboho gä ot'e mä b'ehñä.

24. Entonce, nubya, nub'u, nu'ä rä zi dondo jä'i bi ma, bi ma hiäxa yoho yä nda dänga r'oz*a*, gepu bi tsoni habu t'enga yä paxi bi guxa ndunthi yä ze fui, yä nda ze thiza, gatho yä nda kosa, bi du'ta rä nda buxa, bindide, n'e bi ma.

25. N'epu, bi tsoni bi yut'i ha n'a rä nda za de ga zakthuhni, ja bi yutni, nu'ä rä nda za mi otsi ja rä mu*í*, nepu bi yut'a mbo, n'epu, nubya, bi mafi de ga tukru n'e bi mafi, n'epu, bi nthu, n'epu, bi ge, nuge, ge nu'ä rä Mboho bi ntsu, n'epu ena:

26. — Zidadaga'i s ¿te rä b'e'äb'u?, ¿te ri bonga nu'ä rä nda zu'ue?

27. Porque bi ñembi ge mi tuhu ne bi ñembi ge matetho da ma rä nidu b'u hinda umbä rä t'ixu.⁴ Nub'u bi ñena:

28. — ¿Nuge xi ste ri bonga nu'ä rä nda zu'ue ge engi matetho ga ma rä nidu por ma bätsi?

29. Nub'u enga, nu'ä rä Mboho, ena, nuge, embäbi nu'u yä b'ego:

³ La escritura de esta palabra es extraña y no figura en el diccionario; sin embargo, la traductora la escribió sistemáticamente de esta manera y por esta razón respeto la forma.

⁴ Esta frase aparecerá varias veces en el relato; funciona como fórmula y es una marca de los motivos tradicionales del texto.

30. — Avientale unos tiros a ese gusanote que está cantando.

31. Salieron esas gentes y le aventaron tiros para dondequiera, y a esa hora tiraron esos los tiros esos, y ese hombrecito aventó un viejo sombrero y aventó así el... Y dijo:

32. — Ya se fue, ya pónganse a cenar, ese el gusanote ya se fue.

33. Entonces se sentaron otra vez esas gentes; es el *Mbohó* con sus hijas, otra vez van a cenar. Cuando se van a sentar otra vez, el hombre que parecía tonto¹⁴ cantó otra vez y dijo lo mismo, dijo otra vez que, si no da esa su hija, vivo se va ir al infierno.

34. Entonces, dijo ese el *Mbohó*:

35. — ¿Ves?, dices que se fue ese el gusanote. ¿Ves?, sigue cantando otra vez, y dice otra vez que me voy a ir al infierno si no le doy mi hija.

36. Entonces, luego, ahora, ahora ese el *xongo* gente aventó otra vez otra de esas viejas cosas, cualquiera de esas aventó. Ahora dijo [su criado]:

37. — Ya se fue otra vez, ya siéntate a comer la cena.

38. Y otra vez, ya ahora fue por segunda vez, ya la tercera, ya la tercera volvió a gritar ese el gusanote, para ellos el gusanote, pero ahora ese es el hombrecito *xongo*. Luego, ahora, este, este, ahora, ya se, ya se sentaron otra vez, esos van a comer, van a cenar otra vez. Volvió a cantar ese gusanote y ahora sí se espanzó ese el *Mbohó*, dice:

39. — No, dice, quién sabe qué será eso, ese gusanote, dice.

40. Ahora le dice a sus hijas:

41. — Vengan para acá todas las muchachas, vayan a buscarlas a todas.

42. Ya las sentaron así a todas esas ocho hijas,¹⁵ y les preguntó, y les preguntó:

¹⁴ Versión libre de la traductora: “que parecía” es una interpretación, un juicio de valor relacionado con el nombre del protagonista. Es en cierta forma una explicación del cuento: “Parecía tonto pero no lo era”.

¹⁵ En la versión de Aurelio Pérez, hermano de Tomasa, son siete hijas. Galinier encontró que “el ocho y los múltiplos del ocho aparecen de manera constante, pero los curanderos no pueden explicar bien por qué” (Lastra, 2006: 348).

30. — Ñembäbihü yä bosna nu'ä rä nda zu'ue bi ntuhu.

31. Bi bonibya nu'u yä jä'i bi yembä yä tiro ja nu'ä rä zä n'e rä ora' ä bi yembäbihü nu'u yä bosna'u, ha nu'ä rä zi jä'i bi fota n'a nda ze fui bi fote njani'ä, n'e bi ñena:

32. — Ya bi ma, ya nt'oxihü, nu'ä rä nda zu'ue yä bi ma.

33. Nub'u ya bi hiudi man'aki nu'u ya jä'i, nu'ä rä Mboho ko yä t'ixu, man'aki ma dä nt'oxi. Skuando ma da hyudi man'aki, nu'ä rä zi dondo, ja'i bi ntuhu man'aki bi mä lo mismo, bi mä man'aki ge nubu hinda umbä rä t'ixu matetho da ma rä nidu.

34. Nub'u bi ñenga nu'ä rä Mboho:

35. — ¡Xí'ä! gi ena ge bi ma nu'ä rä nda zu'ue. ¡Xí'ä! bi yo ntuhu man'aki, ha mä man'aki ge ga ma rä nidu b'u hinga umbä ma t'ixu.

36. Entonce, nub'u nubya, nubya, nu'a nä rä zi xongo ja'i bi fote man'aki, man'a rä nda ze te b'eä, teman'a bi fote, nubya bi ñenä:

37. — Ya bi ma man'aki, ya hiu di gi ñ'uni gi nt'oxihü.

38. Man'aki, ya nubya rä yoki, ya rä hñuki, ya rä hñuki bi yopi bi mafi nu'ä rä nda zu'ue, pa ge'u rä zu'ue, pe ge nubya nu'a zi xongo jä'i. Nub'u, nubya, nuge, nuge, nubya, ya bi, ya bi hiudi man'aki, nu'u ma da ñuni, ma da da nt'oxi man'aki. Bi yon tuhu nu'ä rä nda zu'ue nubya xi bi ntsu nu'a rä Mboho, ena:

39. — Hina, ena, ha di fá'ä te ra b'e'ä nu'a, rä nda zu'ue ena.

40. Nubya, embäbi nu'u yä t'ixu:

41. — Guä ehu gatho nxutsi, hu guä⁵ jonihü gatho.

42. Ya bi yei njani gatho nu'u hñato yä t'ixu n'ebi yanduabi, n'ebi yanduabi:

⁵ La traductora duda si esta palabra lleva diéresis.

43. — ¿Quién se quiere casar?
44. Ahora dijeron:
45. — Yo, yo y yo.
46. Todas querían casarse.¹⁶ Luego, luego dice:
47. — No más que amanezca Dios, este, van a traer a ese gente *dondo*, ¿eh?
48. Ahora se fueron los criados a traer a ese *xongote* gente. Ese el tonto estaba trabajando, moviendo la tierra así.¹⁷ Llegó de donde hacía maña, como moviendo la tierra. Ahora les dice esa la viejita:
49. — No, mi hijo no está, anda trabajando y ustedes le quitan la hora.¹⁸
50. Entonces se regresaron esas gentes, y fueron a decirle al *Mbohó*:
51. — Que no quiso venir, que anda trabajando, dice.
52. Ahora, ahora les dijo:
53. — No, tienen que ir a hacerlo.
54. Regresaron otra vez, dijeron:
55. — No, que no va poder ir porque está trabajando. Que tiene, que tiene trabajo, que no viene.
56. Regresaron otra vez, los regresaron otra vez, se fueron. Al llegar, le dijeron a ese el *Mbohó*:
57. — No, que no va poder venir, que está trabajando, dice.
58. Luego:
59. — Que te digo que lo traigan, ustedes se lo traen.
60. Entonces, se regresan otra vez y le dijeron:

¹⁶ En la sociedad *hñāhñu*, es común que el padre les prohíba a sus hijas tener contacto con el exterior y que, por lo mismo, queden solteras. De ahí que en este cuento las hermanas de la hija menor estén ansiosas por casarse (Ausencia, conversación personal).

¹⁷ La narradora mueve la mano derecha en dirección a su espalda, imitando el ademán del *xongo* que echa una palada de tierra hacia atrás para aparentar que está trabajando. Uno de los narradores, en algunas ocasiones en que lo visité, se negó a concederme un tiempo, argumentando que tenía trabajo; más tarde, lo encontraba mirándome desde el monte, simulando alguna ocupación.

¹⁸ La hora funciona, en el relato, como unidad de medida de la jornada laboral rural. El verbo *trabajar* va ligado directamente con el concepto de 'hacer' algo.

43. — ¿To' o ne da nthäti?
 44. Nubya bi ñ'ena:
 45. — Nuga, ge nuga, nuga.
 46. Gatho mi ne da nthäti. Nubya, nubya, ena:
 47. — Ngu da hiax'a Ajuä, nuge, ma gisihu nu'a rä nda dondo jä'i, e.
 48. Nubya bi ma nu' u yä b' ego ma da tsihi nu'a nda dondo jä'i, nu'ä nda dondo jä'i bi mpefi bya bi atsi'ä yä hai njani. Bi zopia de habu bi ot'a maña, bi axia yä hai. Nubya embäbi nu'ä rä zi tia:
 49. — Hina, nu ma t' u hin jo'o, bi yom' efi gi häkuahu rä ora.
 50. Entonce bi mengi nu' u yä jä'i, ma bi xi pabi nu'ä rä Mboho:
 51. — Ge himbi ne da ehe ge bi y'o rä b' efi nä.
 52. Nubya, nubya, bi ñembi:
 53. — Hina, petsi ma gi ja⁶ gi tsi
 54. Bi mengi ma'aki, bi ñ'embabi:
 55. — Hina, ge hina hinda za⁷ da ma porque bi mpefi, ⁸ bi ja, rä bi ja rä m' efi, hinda ñ'ehe.
 56. Bi menga man'aki, bi jo'tsa man'aki, bi ma. Bi zoni, bi ñ'embabi nu'ä rä Mboho:
 57. — Hina, himbi za dä da ñ'ehe, ge bi mpefi, nä,
 58. N'epu,
 59. — Ge di eñi ge gi tsi gi, tsihu.
 60. Entoce bi mengui man'aki bi ñ'embabi:

⁶ *Ja* es una partícula que intensifica la orden de mandato; aquí significa 'traerlo a la fuerza' (Ausencia, conversación personal).

⁷ *Za* tiene una función similar a la partícula *ja*; así, el no poder ir se asocia al 'resistirse por la fuerza'.

⁸ Nótese el ritmo en la pronunciación en esta frase (marcamos la sílaba acentuada con mayúsculas): **H**Ina, ge **H**Ina hinda za da **MA** porque bi mpe**FI**. Si lo graficamos observaremos que el acento recae simétricamente en la sexta sílaba:

HI	Na	HIN	da	za	Da	MA	Por	que	bi	m	Pe	FI
'	-	-	-	-	-	'	-	-	-	-	-	'

El ritmo que pudimos reconocer en esta frase es un ejemplo de la musicalidad del idioma.

61. —No, es que el *Mbohó* lo está esperando, que a fuerza lo está esperando. Esa, esa es la razón que llevó la tía, dice.

62. Luego, ahora, luego, este, este...

63. —Vamos, vamos ir otra vez a ver si viene.

64. Ya ahora, sí se fueron ahora, dicen:

65. —Que te está esperando el *Mbohó*, y que tienes que hacer por ir.

66. Entonces, ahora sí, sí lo lograron traer, traer. Este, este, ya llegó, le dijeron:

67. —Ah, entonces tú eres quien quieres que te haga mi yerno.

68. Entonces, le dijo:

69. —Sí, sí, *Mbohó*. Yo soy, yo soy el que quiere, el que quiere, yo he visto una su muchacha.

70. Entonces, luego le dijo:

71. —Bueno.

72. Luego... Entonces, luego... Entonces, luego... luego, ya para eso ya le había comprado su ropa, sus huaraches, ya todo, todo, ya su ropa. Bueno, luego le dijo a esos los criados:

73. —Se lo llevan al río, lo bañan.

74. Se fueron, y llevaron mucho jabón, se llevaron mucho de todo lo que iban a llevar, para que se blanqueara, para bañarlo, para todo. Luego, para que le pusieran ya sus ropas nuevas, luego ya regresaron; como diciendo: “Es el *Mbohó*”, le pusieron sus ropas buenas. Ahora ya le trajeron a la muchacha. Le dijo:

75. —Ahora... Bueno, ahora, ahora también, de ahora para adelante, vas a ir, vas a irte ahora y vas hacer que esos los peones se apuren al trabajo, para que no se hagan maña. Este, este, les vas a decir que se apuren en el trabajo. Entonces, luego dice:

76. —Este, vete con mi hija. Te va ir a dejar... luego esta va a regresar para que te lleve la comida a mediodía.

77. Ahora se fue, se fue la muchacha con esa gente, esa tontita gente se la llevó. Al llegar, dijo:

78. —Vine en nombre del *Mbohó*. Que se apuren, que trabajen, dice.

61. – Hina, ge nu yä Mboho bi top'a'i ge bi ja bi top'a'i. Nu, nu'ä rä noya ga ñäui rä tia, nä.

62. Nubu, nubya, nub'u, nuge, nuge...

63. – Ma ga, ma ga mahe man'aki xahmä da ñ'ehe.

64. Ya nubya, xi bi ma nubya, ena:

65. – Bi ja bi top'a'i rä Mboho, nä petsi gi ja gi ma.

66. Entonce nubya xä, xä ba tsi, tsi, nuge, nuge, ya bi zoho, bi ñ'embabi:

67. – Ä, nub'u go gee gi ne ga t'a'i ma m'ehä.

68. 'Ibu bi embi:

69. – Hä, ähä Mboho, go nuga, go nuga go geke di ne, di ne, di hant'a'i n'a ri nxutsi.

70. Entonce, nub'u, bi ñ'embäbi:

71. – Bueno.

72. Nuge, nub'u, nuge, nub'u, nuge, nuge, ya page'ä ya xki thamba yä dutu, yä thiza, ya gatho, gatho, yä dutu, xahño, n'epu, bi ñ'embabi nu'u rä yä b'ego:

73. – Bi ñ'embabi gi ti xu ha rä däthe ba xathu.

74. Bi ma, bi thäxa ndunthi yä xabo, bi thäxa ndunthi yä te gatho bi thäts'i, pa ba pa ba t'axi, pa ba sati, pa gatho, n'epu, pa ba thutsu a ya dutu yä r'ay'o. N'epu ya ba ya ba pengi, ya embi, rä Mbohotho⁹ ba thutsua yä dutu xahño, nubya ya bi zi ts'ibya nu'ä rä nxutsi, bi ñ'embabi:

75. – Nubya, nde, nubya, nubya nehe, de nubya di ñ'ehni ma gi, ma gi mabya gi magi japa, nu'u yä b'ego ge da dämäbi rä b'efi, pa hinda ñ'ot'a maña, nuge, nuge, gi ma, gi ma gi xi pi ge da pura dä mpefi. Entons, nub'u, ena:

76. – Nu ge, gri meui ma t'ixu, ma da tsok'a'i... n'epu nuni da pengi pa da hiäts'a'i ri hñuni di ndemapa.

77. Nubya, bi ma, bi ma nu'a rä nxutsi kon ge nu'ä rä jä'i, zi dondo jä'i bi zits'i. De bi tsoni, bi ñ'embabi:

78. – Da ehe de ra thuhu de nu'ä rä Mboho ge gi purahu gimpefiu, nä.

⁹ Me baso en la transcripción de la narradora.

79. — ¿Por qué?

80. Luego a esas gentes les ganó la risa. Dice:

81. — ¿A poco tú nos vas a mandar a nosotros? ¿Tú que eres el tonto pendejo, dice, tú nos vas a mandar a nosotros? ¿Qué sabes tú que eres el tontote?

82. Dijeron, y luego, ahora:

83. — No, dice, de ahora, de aquí en adelante, o yo, yo soy, yo soy, yo soy la mano del *Mbohó*. Yo los voy, yo los voy a mandar a ustedes, o sea que yo los voy a mandar a ustedes. Yo soy, yo soy, yo soy el yerno.

84. Y ahora le dijeron esos que nomás se rieron, los otros amigos le dijeron:

85. — ¿A poco tú nos vas a mandar, gran tonto? ¿Nos...? Gran tonto que te acuestas boca abajo con el sol encima de ti?

86. Le dijeron. Luego, entonces, luego les dijo:

87. — Este, ¿cómo no? Nada más un poquito, un ratito más que viene, va venir mi esposa a traerme mi comida.

88. Y sí, en ese momento lo vieron, así es, a media tarde del día, porque llegó la muchacha con el, con el fierro,¹⁹ ya llegó, le habló, para que comieran juntos. Ahora ya comió, cuando lo vio, ahora esas gentes creyeron.

89. — ¿Cómo es? ¿Pues cómo? ¿Cómo vas a ser yerno?, dijeron ellos. ¿Cómo?, dijeron, ¿qué fue lo que hizo yerno a este? ¿Para que lo hicieran a este que se acuesta boca abajo en el sol? Y nosotros los que sí trabajamos, dice, a nosotros nunca nos han dicho.

90. Luego, ya, a partir de aquí en adelante, ya tuvieron que obedecer al *xonguito*, ya lo tuvieron que obedecer. Así pues, mandó a los trabajadores, los apura. Luego, entonces, ya cuando, cuando pasaron muchos muchos días, llegaron dos, dos hermanos de la mujer, de la muchacha, llegaron saludando a la mamá, al papá. Luego dice:

91. — Ya llegué, mamá, papá, ustedes.

92. Luego dijeron:

¹⁹ *fierro*: 'carro, automóvil'.

79. — ¿Por qué?

80. N'epu nu'u yä jä'i, bi dä ra thede, embi:

81. — Xige, go ma gi manda gi he, xi gra xondo pendejo, embi.
¿Go ma gi manda gi hee? ¿Te ri säkui gra nda dondo?

82. Emba bi, n'epu, nubyä:

83. — Hina, ena. Ya de nubyä, de nubyä nedi ñ'eni o nuga, nuga go, nuga go da, go da, go dra ye gi de rä Mböho, go ma, go ma ga manda'i hu, o sea que mago ga manda'ihu, ma go, nu ga, go dra go dra m'ehä.

84. Ne nubyä bi ñ'embí y nu'u xi pi dení, nu' u ma rä yä migo bi ñ'embí:

85. — ¿Xi go ma gi manda gi he, gra nda dondo, gi he... gra nda dondo, gra memfohyadi'i?

86. Bi ñ'embí, nubyä, n'epu, nubyä, embabi:

87. — Nuge, ¿Hanja hina? ge man'a zixe, ki ge'ä da ñ'epu, ma da ñ'epu ma b'ehña da hanka gi ma hñuni.

88. I, xi mi hyandi, a zi a rä minde mapa, porque bi tsoni nu'ä rä nxutsi ko rä, ko rä boja, ya ñ'epu, bi zofo, pa da ñ'ungui. Nubyä ya ge bi ñuni, cuando bi hyandi, nubyä, nu'u ma rä yä jä'i bi ganfrybyä.

89. — ¿Cómo es! ¿Pus hanja? ¿Hanja ge go rä m'eha?, nuni mi ena. ¿Hanja?, embi, ¿te bi yot'e m'eha nuni? ¿Pa go bi t'ot'e nuni ya m'emfohyadi? A nu'kju go di mpehu, ena a nuhu nunca hins-ta mahñ'u.

90. Nub'u, ya nubyä de ri mani, ya petsi bi t'ot'e nu'ä rä zi xongo jä'i, ya bi t'ot'e, nuge, bi manda nu'u yä jä'i mefi nu'u mi pura. N'epu, nubyä, ya cuando, cuando bi thogi dunthi dunthi yä pa, bi zoho yoho, yoho yä ku nu'ä rä b'ehña, yä nxutsi, bi zoho bi zengua rä nana, rä dada, n'epu ena:

91. — Ya da tsoho mama, papa, hu.

92. N'epu embabi:

93. —Sí, hijo, ya llegaste.

94. —Pero ¿mis hermanos dónde están? ¿Sí están completas mis hermanas? ¿O qué se han hecho ellas?

95. Y le dijo:

96. —No, hijo, una de tus hermanas pensó en el pensamiento.²⁰

97. —Ya se casó, entonces. Pero ¡ah, ya se casó, entonces! ¿Quién es, quién es el cuñado de nosotros? ¿Quién es el cuñado de nosotros, entonces?

98. Entonces le dijo. Y luego, le dijo:

99. —Aunque no es el adecuado, hijos, hijo, ella se fue con ese el *xongote* gente, le dijo. Luego:

100. —Ah, pero mamá, papá, ¿cómo es que la uniste a ese gran tonto, ese gran tonto? Ahora van a decir que ese es nuestro cuñado.

101. Y ahora ya le platicó completo todo eso que pasó.

102. ¡Mmmm! Ahora sí, dice. ¡Mmm!, mucho le dio el coraje [a] esos dos, los hombres, los dos jóvenes, se llenaron de coraje. Luego, ahora esos los dos jóvenes:

103. —Vamos luego hacerle nosotros así, para que se nos mueran esa gentesota, para que deje a nuestra hermana.

104. Ahora este *xongo* gente se acercó con esos dos hombres jóvenes inmaduros. Les dijo, pero, pero, pero a sus cuñados:

105. —¿Dónde tú encuentras el dinerito para irnos, para ir juntos, para yo también encontrar un pesito?

106. Díjole así. Luego dijo:

107. —Ah no, pues andamos en el trabajo, estamos yendo lejos.

108. Entonces dice, dijo:

109. —Pero ¿qué es lo que sí hacen, qué es lo que sí llevan para vender allá?

110. —Bueno, yo, nosotros llevamos orejita de cántaro, pedacitos de tepalcates, caca de animal mordelón,²¹ y las viejitas basuras, todo lo que llevamos. Entonces, ¿tú quieres ir?

²⁰ *pensó en el pensamiento*: 'entró en la sabiduría del matrimonio' (Ausencia, conversación personal).

²¹ *animal mordelón*: 'perro'.

93. – Ähä hijo, ge ya ga tsoho.
94. – Pero ¿xi ma ku habu bu' u? ¿ha di xogetho ma nju? ¿O te xa mefi' u?
95. N'epu embabi:
96. – Hina hijo, nu'ä nun'a ri zi nju n'a bi benga rä mfeni.
97. – Ya bi nthäti embabi, pero jä ya bi nthätib' u! ¿To' o ma, to' o ma cuñado he? ¿T' o ma ko he byab' u?
98. Nubya embabi, n'epu embi:
99. – Zäi hma hingi hohma bätsihu, hijo, bi me gui nu'a n'a rä nda xongo jä'i, embi, n'epu
100. – Ä, pero mamá, papá, ¿hanja ga thetuabi nu'ä rä nda dondo jä'i, nda dondo jä'i? Xi ge embya go ma kohe bya.
101. N'epu bi mete ma xoge gatho nu'a xki thoge.
102. ¡Mmmm! n'epu, ena, ¡mmm! xi bi umbabi rä kue nu' u yoho, yä ñ'oho, yoho ya nts' unt' u, bi umbabi rä kue. N'epu, nubya, nu' u yoho yä nts' unt' u:
103. – Bi bena bi ñena ma ga otuahu njani pa da du nu'a rä nda jä'i pa da zogagihu ma njuhu.
104. Nubya nu'a rä zi xongo jä'i bi uat'i nu' u yoho ya ñ'oho nts' unt' u. Bi ñemba bi, nuge, nuge, nuge koo:
105. – ¿Habu xi gi tsu rä zi bojä hu pa ga maha, pa ga mehü, pa ga ma ga hongä n'a zi bexo?
106. Emba bi njabu, n'epu, embabi :
107. – Hina a nuge di y' ohe n'a rä b' efi¹⁰ di pa hee y' ab' u.
108. N'epu ena, mbabi:
109. – ¿Pe te m' e' a axi gi pehu? ¿Te m' e' ä xi gi haxu pa bi b' a de gehni?
110. – Nde, nuga, di häxe yä gu ga xoni, yä dohmí, yä fohotsat' yo, yä ze paxi, gatho di häxe. ¿Nub' u nu' i gi ne gi ma?

¹⁰ La narradora cambia la *p* por *b* indistintamente. Señalamos esta diferencia en la transcripción, ya que puede ser una marca pertinente del estilo literario.

111. —Sí, yo quiero ir, para buscarme el dinerito también.

112. —Ajá, sí. Sí vas, pero busca dos bolsas. Luego las repletas de orejas de cántaro, de tepalcates, de cacas de perro, de basuras, todo, las llenas, las metes en la bolsa y lo llenas. Luego, ya tu burro está ahí parado para que lo llesves, le dijo.

113. Entonces, ahora ya lo llenó; luego mandó a la... le dijo a su mujer que le preparara su itacate²² para el camino. Entonces ya le, ya le preparó su itacate. Luego, ya cargó la maleta a su burro, luego acomodó su maleta, su maleta. Luego, entonces ya dijeron esos dos al papá, a la mamá, el joven hijo:

114. —Ya nos vamos, papá, mamá, vamos nosotros, ya vendremos de regreso.

115. Dijeron luego:

116. —Ajá, hijo. Ya luego van ustedes, ya luego se van con él ustedes, con esa gente, le dijeron.

117. —Ajá, mamá, papá. Sí lo llevamos.

118. Luego, ahora cuando se fueron lejos, ya cuando se fueron lejos, le dice, pero, pero dice:

119. —Nosotros empezamos de tu itacate, le dijeron. Empezaremos cuando acabemos de tu itacate, empezaremos con lo nuestro.

120. Le dijeron así. Luego dijo:

121. —Sí, dice.

122. Luego empezaron el itacate de la gentecita, a comerse su itacate, cada descanso se comían el itacate de la gente. Y cuando se acabaron el itacate de la gente, dijeron ahora esos los cuñadotes, dicen:

123. —Ahora ya se acabaron mi itacate ustedes, cuñados. Ahora creo me hacen ustedes el favor de compartirme de su itacate, porque me alcanzó el hambre.

124. Dice esa gentecita. Y entonces le dijeron que no, dice:

²² "Itacate. (Del náhuatl *itacatl*, bastimento). Provisión de comida que se lleva en un envoltorio, yendo de viaje o de paseo" (Santamaría).

111. —Hä, nu ga, di ne ga ma, pa ma ga hongä n'a rä zi boja nehe.

112. —Ahä, gi ma pero hyonga yoho yä bolsa, n'epu gi duta yä guxni, yä dohmi, yä fohotsat'yo, yä paxi, gatho gi munts'i, gi hyot'a nu'a rä boxa, ne gi ñ'utsi, n'epu, nu ri burru m'ahni pa gi tsits'i.

113. Embabi, n'epu, nubya, ya bi ñ'utsi, n'epu, bi manda, rä zi... bi ñemba rä zi b'ehñä da hokua rä zi nzedi pa rä ñ'u. N'epu, ya bi, ya bi hokua rä zi nzedi. Gepu yä bi tuta rä zi b'ats'i¹¹ rä zi burro, n'epu ya bi totua rä zi b'ats'i zi b'ats'i. N'epu, nubya, ya bi ñ'emba nu'u yoho yä dada, yä nana, yä dada, yä nana, ts'unt'u:

114. —Ya da mahe, papa, mama, ya da ma ga he, ya da penkje.

115. Embabi, n'epu:

116. —Hä hijo, ya nub'u gi mahu, ya nub'u gi meuihu nuna jä'i embabi:

117. —Hähä mama, papa, hähä ga tsixe.

118. N'epu, nubya, cuando bi ma yabu, ya cuando bi ma yabu, embabi, nuge, nuge, ena:

119. —Go ga futi de rinzedi. Embabi. Ga futihe... ne cuando gi tege ri nzedi, go ga futihe de ma guenda.

120. Bi ñembabi njabu, n'epu embabi:

121. —Hähä.

122. Ena, nubya bi, bi muti rä zi nzedi nu'ä rä jä'i, bi tsipi rä zi nzedi, cada ngu da tsaya mits'i pa rä zi nzedi nu'a rä jä'i nu'a, y cuando bi dege rä zi nzedi di nu'u rä jä'i, embabibya nu'u yä nda koo, embi:

123. —Nubya ya da te ma zi nzedi koo. Nubya zäge gi yotkahu ra fabo gi xekju n'a ri zi nzedi porque ya tsuka n'a rä thuhu.

124. Enga nu'ä rä zi jä'i. Y nubya embabi hina, ena:

¹¹ La variante de esta palabra en El Dexthi, a diferencia de las zonas que colindan con Ixmiquilpan, es *m'at'si*; ambas consonantes, *b* y *m*, son sonoras, sólo que esta última es nasal. Ofrecemos la variante labial *b'ats'i* para apegarnos a la ortografía empleada en el *Diccionario* de Felipe Bernal y siguiendo la intervención de la traductora, que creyó más conveniente difundir la pronunciación que ella misma utiliza. No confundir con *bätsi*, que significa 'niño'.

125. — Entonces sí te convidamos de nuestro itacate, pero entonces tú nos das uno de tus ojos. Si no, pues no, dijeron.

126. Ahora se espantó esa gentecita, se espantó.²³ Luego dijo, ahora al llegar a un árbol grande de pirul, a un tronco grande llegaron, luego le dijeron:

127. — Aquí tú amarras tu burro, horita regresamos, le dijo. Vamos a buscar dónde calentar nosotros el itacate, luego regresamos para irnos.

128. Dijeron, pero lo engañaban, porque ellos se fueron, ellos siguieron, ellos continuaron su camino. Y el tontito gente se quedó ahí, en ese gran árbol.²⁴ Después, entonces, cuando que se, cuando ya anocheció, ahora ya muy de noche, entonces esa gentecita dice:

129. — Ya no regresaron esas gentes, aquí me dejaron, dice. Se espantó la gentecita ahora. ¿Y ahora adónde me voy? Nada tengo que comer, tengo hambre, nada tengo que comer, nada tengo de itacate, y ellos se han de haber ido, y me dejaron aquí, dice.

130. Luego, entonces, entonces, este... ya es de noche. Ahora oyó un, un, un gran trueno, como un gran trueno, como un gran tronido. Muy feo escuchó, muy feo, muy feo. Ahora, ahora se espantó esa gentecita, subió al árbol, así, él subió al árbol. Luego, entonces esa gentecita subió, cuando vio que llegaron esos los malos, los del mal aire²⁵ que andaban allá abajo, y están con sus ojotes feotes. Luego, entonces, entonces le dijo:

²³ La traductora comenta: "Es el drama del hombre", en este punto crucial del cuento, en su conflicto.

²⁴ "El árbol significa la comunidad que lo acoge y es estable" (Ausencia, conversación personal). La traductora menciona que el árbol es un lugar del mal. Una vez, cerca de ahí, ella y alguien más escucharon un rumor de toros; corrieron y corrieron pero nunca los vieron pasar. En ese mismo lugar, alguien se descalabró y pasaban cosas raras.

²⁵ El *mal aire* está asociado con fuerzas malignas que les traen mal a las personas, muchas veces en forma de enfermedades extrañas, sin aparente explicación. Por ejemplo, en la comunidad de El Dexthi, de una persona cuyo cuerpo se fue paralizando se dice que fue víctima del mal aire: una fuerza extraña, numinosa y maligna le provocó una caída que lo dejó en una situación irreparable y que con el tiempo aumentó en gravedad.

125. — Nub' u ga xe' i n' a ma nzedi, pe nub' u gi raki n' a ri da, n' ubu hina, hina, embi.

126. Nde, nubya, bi pidi nu' ä rä zi jä' i, bi pidi, n' epu embabi, nde nubya geda, nuge ya bi zoni hä n' a nda zakthuhni, n' a nda dänga za bi zoni, n' epu embabi:

127. — Ja gi thät' i nu' ua¹² ri burri, orita ga penkje. Embi. Ma ga honihe habu ga pa ti he ma nzedi, n' epu ga penkje pa ga maha.

128. Embabi, pe ge nde nu' u mi hat' i ge nu' u bi ma, nu' u bi zigi..., nu' u bi ma yä ñ' u. Ha nua rä zi dondo jä' i bi gohni nu' a rä nda dänga za n' epu, nubya, cuando, nuge bi, cuando ya bi nxuni, bya, ya bi dänga nxui, nubya nu' a rä zi jä' i ena:

129. — Ya hinba penga nu' u yä jä' i, bi zo ga gi gua, ena, bi ntsu nu' a rä zi jä' i bya. ¿Xi bya ha gra ma bya? Otho te ga tsi ha, tsuka rä thuhu, otho te ga tsi, otho ma zi nzedi, ha nu' u bi ma zäi, bi zoga gi ua.

130. Ena, n' epu nubya, nubya, este... ya bi nxui. Nubya bi y' ode n' a, rä n' a, rä nda ngani, ngu n' a rä nda ngani, ngu, a n' a rä nda nthoni. Xan dan nts' o bya, yode, xan dan nts' o, xan dan nts' o. Nubya, bi ntsu nu' a rä zi jä' i, bi boxa mañä rä za njani' a bi boxa rä za. N' epu nubya, na rä zi jä' i bi bots' e, cuando mi hyan-di bi zo nu' u nu yä nda ts' oki, yä nda ts' ondähi¹³ mi y' o bu ngati, nuge xan dan nts' o yä nda da. Nuge nubya, bi nubya, bi ñembi:

¹² Referente de lugar; es un espacio señalado que existe en el mapa mental de la narradora.

¹³ Ausencia traduce esta palabra compuesta como *mal aire*.

131. —Creo que aquí huele a uno de la tierra.²⁶

132. Dijo entonces, dice:

133. — Ah, ya ha pasado, creo. Pero mira, aquí tenemos un, un, un gusanote. Vamos a comerlo.

134. Entonces tomaron al burrito, se lo comieron a este burro, entonces, y esa gentecita está trepado arriba, está viendo nomás cómo le comieron su burrito. Luego, entonces la, la gentecita tuvo ganas de orinar, de orinar desde arriba, ya le andaba, pues, soltó su orina... Pues tenía ganas, y pues soltó. Entonces, los orinó a esos gusanotes que estaban allá abajo, los orinó. Entonces, dijo:

135. — ¡Ay, las brisas del árbol!

136. Pensó que había llovido, porque la *y'e*... La *y'e* se llama, este, *y'e*, *y'e* es la lluvia.²⁷ Entonces, dice:

137. — Ah, llovió la *y'enza*.

138. Así decían, dicen ellos, los malotes gusanos. Luego... Pero no vieron a esa gentecita que estaba trepado arriba, no lo vieron. Luego, dice, entonces ya llovieron esos orines, que ya los orinó a esos gusanotes. Luego, entonces cuando ya acabó, ellos los gusanotes se preguntaron unos a otros:

139. — ¿Qué has hecho tú?

140. Luego dice:

141. — Yo he hecho que los padres y las madres se peleen.

142. Ahora dicen esos malos, feos gusanos:

143. — Está bien tu trabajo, está bien lo que has hecho.

144. Así fue, le preguntaban a otro:

145. — Yo he obligado que los compadres de pila se peleen.

146. Luego, ahora:

²⁶ *xim hai*: 'uno de la tierra'. Definición del humano, que alude a un orden natural de organización del mundo.

²⁷ *y'e*: '.... del árbol, del rocío'

131. — Ngu yungua n'a rä me xim hai.

132. Bi ñ'ena, entonces, ena:

133. — Ah ya xa thogi zäi. Xi ba kua nuna, nuna, nua nda zu'ue, ma ga tsih.

134. Nubya bi gu rä zi burri, bi tsi bi de ge nu'a zi burro bya y ha nu'a rä zi jä'i bi to maña, bi handotho bi tsi pabi rä zi burro. N'epu nubya, nu, nu'a rä zi jä'i bi zu rä b'it'i, b'it'i¹⁴ dende maña, ya le andaba pues soltó su b'it'i... Pus tenía ganas, y pus soltó. Entonces los orinó esos nu' u yä nda zu'ue mi bapu ngat'i bi mits'i, entonces dijo:

135. — ¡Ay! ya y'enza.

136. Pensó que había llovido porque rä y'e rä y'e, se llama este, y'e, y'e es la lluvia. Entonces, dice:

137. — Ah bi uäi rä y'enza.

138. Así decían enga nu yä nda ts'o zu'ue, n'epu pe ga himbi hyadi nu'a rä zi jä'i bi t'o maña, himbi hyandi, n'epu ena, nubya yä bi uaibya nu rä b'it'i, ge bi mi xa nu'u yä nda zu'ue. N' epu nubya, cuando bi ya bi guadi bya nu nu'u yä nda zu'ue bi ñ'ani bya n'a ngu man'a:

139. — ¿Texca ot'e ge?

140. N'epu ena:

141. — Nuga sta japi yä dada ne yä nana xa ntuhni.

142. Ha nubya enga nü'a nä nda ts'o zu'ue:

143. — Ah xahñ'ä xka pefi, xahño'ä ga ot'e.

144. Xi'ä¹⁵, nt'ambabi man'a.

145. — Nu ga sta japabi yä mbane mpila xa ntsa tuhni.

146. Ne, nub'u:

¹⁴ En esta parte del relato, la narradora hizo una pausa para preguntarme si sabía lo que significaba esa palabra. Al hacerlo quería evaluar qué tanto entendía yo de lo que me estaba contando, pero la pausa y la pregunta funcionan también como una herramienta estilística oral para captar mi atención.

¹⁵ Xi'ä: 'Así sea'. Frase de estilo oral que reafirma lo sucedido en el relato, reforzando la validez y verosimilitud de la narración. El sentido es diferente al asignado a esa misma frase al principio del cuento.

147. —Y tú también es muy bonito, bueno, lo que hiciste.
148. Ahora le preguntan a otro:
149. —¿Y tú qué hiciste?
150. —Pues yo hice que los hermanos se pelearan.
151. O otras [cosas] que haya hecho, ¿no? Luego, dice el malote:
152. —Está bueno.
153. Luego, entonces... Luego, entonces, este, ya los otros dos, los últimos, los otros dos gusanotes le dijeron:
154. —¿Y tú qué has hecho?
155. —Yo escondí el agua.
156. Luego, entonces dice:
157. —¿Dónde lo hiciste?
158. —A media plaza, en una piedrota grande verde, ahí fue donde yo hice lo del agua.
159. Luego, él:
160. —Bien hecho, o sea que está bien lo que hiciste.
161. Luego, ahora con el otro, le dice:
162. —¿Y tú qué hiciste?
163. —Es que yo escondí la lumbre.
164. —¿Y eso adónde lo hiciste?
165. —Yo lo hice en un tronco verde.
166. —Ah, está bien.
167. Eh... ahora, ahora, este, ahora, este, cuando gritó, gritó el gallo, el primero, el grito del gallo,²⁸ y ahora dicen ya los gusanos:

²⁸ “El gallo es un signo de Dios y cuando empieza a cantar empieza a alertar a la gente. El primer canto del gallo es señal de Dios, al segundo canto está más pendiente la gente, y al tercero dices: a la una, a las dos y a las tres. Desde que oscurece hasta las doce son horas de prevención, de cuidado, porque son las horas del mal. La gente cansada de trabajar se va a acostar profundo, no oye, no escucha y el mal se aprovecha para hacer sus cosas. El gallo hace el primer anuncio: que ya son horas de Dios, hora de la madrugada. Cuando hay un enfermo da miedo que se duerma en las horas del mal, y si muere en la madrugada, le tocó las horas de Dios. Tiempo de precaución; si la hora de nacimiento es en las horas de cuidado, se toman más precauciones. Los rezos hasta las doce son de rogación, de súplica, de dolor, y en la madrugada es ya la aurora, la luz del día, es hora de Dios. Por eso bajan los mismos gusanos el tono de la voz” (Ausencia, conversación personal).

147. — Ne nea ge ts'a ma...¹⁶ xahñ'o nu'a xka pefi.
 148. N'epu t'anduabi man'a :
 149. — ¿Xi'i te xka pefi?
 150. — Bus sta japi ya ku xa ntuhni.
 151. O otras man'a te xa mefi ¿hina? N'epu, enga. Nu'a nda ts'oki:
 152. — Xanhño.
 153. N'epu nubya, n'epu nubya, este ya nu'u ma yoho rä, yä nu'u rä ngats'i ma yoho nu'u yä nda zu'ue bi embabi:
 154. — ¿Xi'i te xka ot'e?
 155. — Nuga da ägi rä dehe.
 156. N'epu nubya ena:
 157. — ¿Habü ga ja'ä?
 158. — Ma de rä tai, ha n'a rä nda k'ando¹⁷ ja da jani rä dehe.
 159. Nubya'a:
 160. — Bien hecho, o sea que xanhño'a ga pefi.
 161. Nubya nu man'a, t'embabi:
 162. — ¿Xi'i te ga pefi?
 163. — Ge nuga da ägi rä tsibi.
 164. — ¿Xi'ä ha ga habü ga ja'ä?¹⁸
 165. — Nuga da ja ha n'a ra mbumza.¹⁹
 166. — Ah xanhño'a.
 167. Eh... nubya, nubya, nuge, nubya, nuge, cuando bi mafi, bi mafi rä b'oxi, rä müdi, rä mafi rä boxi, nubya enga nu yä nda zu'ue:

¹⁶ *mahotho*: 'bonito'. Palabra trunca. *Bonito* no tiene la misma carga semántica que *bueno*; lo bonito está asociado con la ternura, y en este caso los entes malignos carecen de este rasgo. La autocorrección por parte de la narradora pone de manifiesto la pertinencia y selección léxica presentes en todo arte verbal.

¹⁷ *k'ando* o *k'angando*: "Es muy de la cultura; todo lo que es verde es como fruto del agua, como derivado del agua, también como que es señal de vida. Y también es imagen de unos idolitos que todavía la gente venera en algunas partes; son piedritas como en forma de muñequitos con cabecita y piecitos; representan como las fuerzas de la vida de Dios. Hay en Xochitlán o en Tlaco" (Ausencia, conversación personal).

¹⁸ *ja'ä*: precisa el lugar donde se realizó la acción, es un referente espacial que reafirma la existencia del lugar.

¹⁹ Palabra compuesta por la partícula *bü*: 'fresco', 'resina', 'rocío', 'húmedo'. "También es muy propio de la cultura *hñähñu* la asociación del verde con la humedad y la vida" (Ausencia, conversación personal).

168. — ¿Ves el gallote?

169. Dijo así. Entonces, ahora, al segundo canto del gallo lo mismo, dijeron esos gusanotes:

170. — Es el gallo, dijo.

171. Luego, ya al tercer canto del gallo, ahora se espantaron esos gusanotes porque por eso ya amanece, porque cuando ya amanece ya los gusanotes están miedosos, se echaron a correr, se fueron. Ahora, uhhh, se fueron, se fueron rápido, se fueron con miedo. Ahora, ahora esa gentecita, esa gentecita que está nomás arriba esperó que amaneciera bien, que amaneciera. Cuando amaneció ya bajó, luego bajó entonces:

172. — ¿Y ahora dónde irme? Mi burrito se murió, se lo comieron, y yo no tengo qué comer y tengo hambre. ¿Y ahora qué voy hacer?

173. Ahora él, lo que él hizo fue entrar en las casas de las gentes, entrar en las casas de las gentes. Luego dice:

174. — Este, véndanme algo, una tortilla, véndanme algo de comer. ¡Tengo una hambre!

175. Todas las gentes le dijeron:

176. — ¿Qué te podemos dar? ¿Qué te podemos dar? Señor, señor, no hay, no hay la lumbre, no tenemos nosotros el agua. Ahí hay algo que podríamos hacer, pero no hay el agua, no hay la lumbre. ¿Qué, con qué hacer? No hay, nosotros también tenemos el hambre. Luego él, la gentecita, les dijo:

177. — Yo escuché una, yo escuché una, una, unas palabras anoche, un cuento, anoche, del, del mal. Yo escuché que el ese, el agua y la lumbre, yo escuché dónde lo pusieron.

178. Luego dice él, luego esas gentecitas dijeron:

168. — ¿Xi'a rä nda b'oxi?

169. Dijo así. Entonces, nubya, rä yo'ki rä hmafi rä boxi lo mismo, bi ñenga nu'u yä nda zu'ue:

170. — Xi ra boxi.

171. Dijo, n'epu, yä rä hñuki rä mafi rä boxi, nubya bi ntsu nu'u yä nda zu'ue porque onge'a ya bi hyatsi, porque cuando bi de hyatsi yä nu'u yä nda zu'ue ntsu da, ne stihi, da bi ma nubya, uhhh, bi ma, bi man'to, bi ma ne ntsu, nu'u, nubya na ra zi jä'i, zi jä'i jambi tohnitho bi hopi xa bi hyats'i xa zi,²⁰ xa bi hyatsi, bi hyatsi, ya bi gai. N'epu bi gai, n'epu:

172. — ¿Xibya habu gra ma? ma zi burro, bi du²¹, bi ts'i ha nuga otho te ga tsi²² tsukra thuhu. ¿Xibya te ga ot'e?

173. Nubya, nu'a bi ya t'e bi yut'a ha²³ yä ngu yä jä'i, ha yä ngu yä jä'i. N'epu, ena:

174. — Nuge, raskagihu, an'a rä zi hme, raskagihu te ga tsi, tsuka n'a rä thuhu.

175. Gatho yä zi jä'i bi ñ'embi:

176. — ¿Te ga rä a'ihe? ¿Te ga rä a'ihe? Dada, dada, otho, otho rä tsibi, otho gi he rä dehe jani te ga hokihe pero otho rä dehe otho rä tsibi, te, konte ga hokje, otho, nekje tsuje rä thuhu. N'epu, nu'a rä zi jä'i, bi ena:

177. — Da o n'a rä... da o n'a, rä n'a, rä n'a, rä yä noya manxui n'a rä b'ede, manxui de rä, de rä t'soki, da ode ge rä nu rä, rä dehe n'e rä tsibi, ha da ode habu bi hyuts'i.

178. N'epu, enga nu'a rä. N'epu nu'u yä zi jä'i ena:

²⁰ No ofrecemos la traducción literal en español porque no la hay; es una especie de muletilla para ganar tiempo y para que la narración suene ágil.

²¹ Si *nidu* significa 'infierno', entonces podemos suponer que el concepto está relacionado con *du*, 'morir'.

²² *tsi*: 'comer'; *ts'i*: 'comida'. Nótese la sutil diferencia, el peso gramatical a partir de la acentuación de las palabras.

²³ *ja*: 'haber, estar'; *ha*: 'apenas estar'. (Ausencia, conversación personal). La pronunciación velar es más marcada que la pronunciación aspirada; este rasgo fonético constituye una diferencia semántica.

179. — ¿Cómo, por qué lo escuchó?

180. — Sí, dice, lo escuchó.

181. Pues pasó en otra casa y dijo lo mismo; pasó en otra, le dijo a otro; pasó en todas las casas y todo dijo así, que él sabía dónde, que, que él escuchó adónde estaba el agua, dónde estaba la lumbre. Entonces, ya entonces, entonces se juntaron las gentes:

182. — Y ahí anda una gente que dice que sabe adónde está el agua, que sabe, sabe y dice dónde está la lumbre.

183. Entonces dice:

184. — Vamos preguntar, vamos reunirnos.

185. Ahora se corrió la, se corrió la voz completa a muchas gentes. Se fue la voz, se fue la voz, se fue la voz. Ahora, cuando se reunió toda la gente, dice:

186. — Pero si les voy a dar el agua a la gente y la lumbre les doy, ¿qué van a dar ustedes?

187. O sea, por decir, ¿tú qué das a cambio, si nos da? ¿Qué dan ustedes? ¿Y qué das, qué das tú? ¿Y tú qué das, y tú, y tú?²⁹ Todo eso. Entonces, cada uno de ellos dice: “Yo doy un, o una...” “Yo doy así, yo doy esto”. O sea: “Yo doy un, un, un fierro”, o sea que estos fierros le dicen, ‘tonce habla de carro, de coches, de tractores, de volteos, de todo. Nosotros, entonces, o sea, le decimos los fierros [a] todo:

188. — Yo doy un fierro o yo doy una tierra.

189. — Yo doy unas cuantas hectáreas de tierra, tierra grande. Yo doy una tierra grande.

190. — Yo doy esto, doy, doy, yo doy esto, así esto, yo doy esto.

191. Pero muchos, muchos regalos para ese, para esa gente... esa gente:

192. — Si nos diera eso, yo doy, doy todo eso. Pero si no nos lo da, si no, no nos diera, dice, tu, tu vida es nuestra, o sea que tu vida es mía, ajá, es nuestra.

²⁹ “Fue a preguntarles a varios, en particular; de uno en uno está repitiendo la pregunta” (Ausencia).

179. — ¿Hanja, ge ga ode?

180. — Ähä, ena, da ode.

181. Bu bi thogi man'a rä ngu bi xipi lo mismo, bi tho man'a, bi xi pi man'a, bi thogi gatho yä ngu gatho bi man njabu, ge nu'a ge mi padi habu, ge, bi y'ode habu bi ja rä dehe, habu mi ja rä tsibi. Entonces, ya nubya bi, nubya bi munts'i yä jä'i:

182. — Y'ob'u n'a rä jä'i ge mä ge pädi ha ja rä dehe, ge pädi, ge pädi mä ha ja rä tsibi.

183. Nub'u ena:

184. — Ma ga nñanihu, ma ga munts'ihu.

185. Nubya bi ma rä, bi ma ra noya maxoge ndunthi yä jä'i. Bi ma rä noya, bi ma rä noya, bi ma rä noya. Nubya, cuando bi munts'i gatho rä jä'i, ena:

186. — ¿Pe xim'u da rakagihu rä dehe nu'a rä jä'i ne rä tsibi da rakagihu te gi unige?

187. O sea, por decir, ¿tú qué das a cambio, si nos da?, ¿te gi unñ'u? ¿te gi uni? ¿te gi unige? ¿xi nu'i te gi uni ge? ¿xi nu'ige? ¿xi nu'age? Todo eso, nub, kada n'a nu'u ena: "Nuga di uni nuna, nuga di uni njaua, nuga di uni esto", o sea, "Di uni n'a rä, rä, rä boj...", o sea que nuya boja t'embí, tonce habla de carro, de coches, de tractores, de volteos, de todo, nosotros entonces, o sea di emfe ya boja gatho.

188. — Nuga di uni n'a rä boja o nu ga di uni n'a rä hai.

189. — Di uni n'a cuan... hangu yä hektarea rä hai, dänga hai, nuga di uni n'a rä dänga hai

190. — Nu ga di esto, uni, uni, nuga di uni, njaua, nu ga di uni.

191. Pero ndunthi, ndunthi yä regalo pa nu'a, pa nu'a, rä jä'i... nu'a rä jä'i:

192. — Nub'u da rakagihu nuni, nu ga di uni, uni gatho nu yä, pe xib'u hunda rankju, nub'u hinte, hinte, da rakagiju,²⁴ ena, nu ri, nu ri te ma uenda he, o sea que tu vida es mía, ajá, es nuestra.

²⁴ En *rakagiju*, se sustituye *h* por *j* para darle a la frase mayor fuerza, más concreción. En este ejemplo se manifiesta cómo la diferencia en la pronunciación toca la intención, el sentimiento. "Es siempre concreta la vida, lo abstracto nos cuesta mucho descifrarlo o decirlo" (Ausencia, conversación personal).

193. ¿No?, más que nada porque eran muchos. Entonces le dijo, entonces:

194. —Si no nos das eso que nos dijo a nosotros, entonces tu vida es nuestra.

195. —Sí, dice. Sí, dice el tontito. Sí, di... di... di... di... Aquí estoy para ustedes. Si se los di, se los di, se los di... Si no se los di, mi, mi, mi vida es de ustedes.

196. ¡Mjú! Entonces, entonces ahora, ahora así fue, ahora se llevaron, se llevaron esa gentecita, se llevaron, se llevaron esa gentecita. Pero ya iba con, con todo, con los, con los que dice que les había dicho que les daba ahí. Iba, pus, en un, eh, iba con un completo, con todos esos fierros que le habían dicho que le daban. Va todo un, un camino de esos, los, los fierros lo seguían, o sea que él iba delante de, de, de ida iba delante, delante. Al regresar, sí, entonces lo llevan con, ya lo llevan con las, las armas, así lo llevan, ya apuntándole, o lo llevan ya para que le den con el arma. Y lo llevan ahí con las flores, también con la música, con los músicos, con los, con los, con los estos, o lo que servía, lo que servía,³⁰ o se refiere, o se refiere a música.³¹

197. Ya iba con dos cosas, o sea dos, ya iba con los, con los fierros, e iba con los otros a su lado, otros. Entonces, entonces ya llegaron, ahora esos en la plaza ya llegaron, ya le dijeron entonces, este:

198. —¿Dónde está esa, dónde está tirada esa, la piedra que dices, pues?, le dice.

199. —Vamos a buscarla, dice, ahora ese el tontito. Vamos a buscarla, dice, ahora ese el tontito. Vamos a buscarla, porque eso eso fue lo que escuché, pero vamos a buscarla.

³⁰ “A veces usan flautitas de árbol, de ramita, de palitos, cualquier cosita provisional, y cuando llevaban un preso era un tipo de tambor especial” (Ausencia, conversación personal).

³¹ Es la narradora la que “se refiere a [una] música”.

193. ¿No? más que nada porque eran muchos. Entonces, bi ñ'emb*í*, nub'u:

194. — Himbi rakje na'a ga na'a ga xi kagihe, nub'u nu ri te ma uenda he.

195. — Ähä, ena. Ähä, ena rä zi dondo jä'i. Ähä, di... di... di... di... m'ukua pa gea'ihu, nub'u da rä'a'ihu, rä'a'ihu, da rä'a'ihu, ha nub'u hinda rä'a'ihu ma, ma, ma te ri uenda hu.

196. Mjú, n'ubu, nub'u, nubya bi, nubya bi njabu, nubya bi ts'i, ts'i nu'a rä zi jä'i, bi ts'i, ts'i nu'a rä zi jä'i, pe ya mi pa ko, ko ya gatho, ko ya ku nu'u embi xki t'emb*í* ge da t'umb*í*, mi pa bun pus en un eh, mi pa man' xoge, ko gatho nu'u yä boja xki t'emb*í* ge da t'umb*í*, mi pa n'a rä, rä ñ'u nu yä, nu yä boja, mi deni, o sea ke nu'a mi m'et'o, m'et'o, m'et'o, de bi ma ha, mi m'et'o, ba pengi, ähä, entonces bi mi ts'i ko, ya mits'i ko yä, yä bosna así mits'i ya apuntándole o mits'i ya pa yä da t'umb*í* ko ya ra bosna, ha mi pa b'u ko ya doni, ne he ko yä b'ida, ko yä menda, ko yä, ko yä, ko yä nu yä, o lo que servía, lo que servía, o se refiere, o se refiere a música.

197. Ya mi pa con dos cosas, o sea yoho, ya mi pa rä ko yä, ko yä boja, mi pa ko yä otro su lado, otro. Entonces, nub'u ya bi tsoni bya, nuni ha rä tai, ya bi tsoni, ya bi t'embabi bya, este:

198. — Habu ja nu'a rä, habu benga bembya nu'a rä do gi ena xä, embi,

199. — Ma ga hoñ'u, ena, embya, nu'a rä zi dondo. Ma ga hohñ'u ena, embya nu'a rä zi dondo, ma ga hohñ'u porque nu'a, nu'a da ode, pero ma ga hohñ'u.

200. Ahora, ahora lo buscaron dando vueltas, dando vueltas así.³² Y cuando la vieron esa gentecita, es que vieron la piedra verde grande, acostada estaba ahí, ahora les dijo:

201. — Rompan esa piedra, a ver.

202. Ahora rompieron esa piedra, rompieron esa piedra. Cuando la vieron, ¡juhhh!, estaba el agüita así.³³ Dice el, el, el, el tonto gentecita, se alegró tanto su pensamiento cuando vio la primera, la primera cosa que, cosa que, cosa que tenía que dar, que dar, se alegró cuando vió el agua. Y ya esa gente mucho se alegró, esa hora que vió el agüita. ¡Yyyy!, se alegraron todas las gentes porque vieron esa agüita.

203. — Esto ya lo ganó.

204. Ahora dicen:

205. — Bueno, ya, este... Esto lo que tú das, pero falta uno más.

206. — Que nos vamos, dice, nos vamos a buscarlo.

207. Dieron vueltas, dieron vueltas, otra vez,³⁴ cuando encontraron ¡un! tronco grandotote grandotote, un tronco grandotote. Se había secado ese tronco, y les dijo a esa gente:

208. — A ver, rompan ese tronco grande.

209. Y cuando partieron el tronco grande, cuando vieron, ahí estaba la lumbre. Ahora sí fue cuando a esa gentecita la levantaron así, entre toda la gente, toda la gente, la levantaron a la gentecita, la subieron hasta arriba, así.³⁵

³² La narradora traza un círculo en el aire, en frente de su pecho, con su mano derecha.

³³ La narradora extiende la mano derecha, como acariciando un lecho de agua, mientras la mano izquierda se flexiona con la palma hacia el frente, como indicando un momento de atención. Tomasa imagina el agua y de esta manera se convierte en testigo del suceso.

³⁴ “La vuelta es la búsqueda comunitaria, es como de veras dar vuelta en círculo; el círculo es la comunidad que se está construyendo, que está agarrando fuerza. Podemos observar en este relato elementos de fundación de una comunidad, un pueblo que perdió sus elementos sagrados, pero que también puede ser que apenas empiece a tenerlos” (Ausencia, conversación personal).

³⁵ La narradora levanta sus dos brazos para señalar cómo levantaron entre todos al *xongo*.

200. Nubya, nubya, bi mi hyoni mi thets'i, mi thets'i njani. Y kuando bi hyandi nu'a rä zi jä'i, by hyandi n'a rä k'ando b'eni njani'a, nubya, embabi:

201. — Tehmihu nuna do xa.

202. Nubya, bi themi nu'a rä do, bi themi nu'a rä do, kuando mi²⁵ hyandi, juhjh! estaba el agüita así. Ena n'a rä, n'a rä, n'a rä, n'a rä, zi dondo jä'i, xi bi johya rä zi nfëni kuando bi hyandi nu'a rä müdi, rä müdi n'a rä, n'a rä, n'a rä nu'a bi uni, bi uni, bi johya, kuando bi hyandi rä zi dehe. Ya nu'ü yä jä'i, xi bi johya, nu'a rä ora bi hyandi rä zi dehe. ¡Yyyy! bi johya gatho yä zi jä'i porque bi hyandi rä zi dehe.

203. — Nuni ya bi dähä.

204. Nubya ena:

205. — Bueno, ya nuni, gehni ga uni pe m'edi man'a.

206. — Ge maha, ena, ma ga hohñu.

207. Bi thets'i, bi thets'i, man'aki, kuando bi ts'udi jijn'a!!! jjrä!!! ndänga nda dänga za'a nda ndote²⁶ za'a, xki yot'i nu'a rä za'a, bi ñembabi nu'u yä jä'i:

208. — A ver tsenihu nu'a rä za'a xa.²⁷

209. Y kuando bi ts'eni bya, nu'a rä nda za'a, kuando mi hyan-di jabu nu'a rä tsibi, nubya hä kuando nu'a rä zi jä'i bri ju'tsi así, entre ma xoge, ma xoge yä jä'i bri ju'tsi nu'a rä zi jä'i, bri bo'tse, hasta maña njani.

²⁵ *mi* o *bi*: transcribimos la pronunciación de la narradora, *mi*, aunque también use *bi*, indistintamente.

²⁶ La traductora mezcla el *hñähñu* con el español.

²⁷ *xa*: partícula que sirve para reafirmar la frase.

210. Luego, entonces lo vistieron a la gentecita, o sea que lo vistieron, lo pusieron como rey, lo pusieron hora sí, ahora lo vistieron, lo vistieron como una gente grande, lo vistieron. Luego, ahora le pusieron muchas flores, le arreglaron muchas, las, las, las, las, las flores, lo adornaron floreado todo para que, para que lo trajeran con la música, para que lo subieran hasta ya muy arriba de un, de un, de un fierro, lo treparon.

211. Y luego, luego así viene con la música, cuando al llegar ahora lo vio su, su suegro, dice:

212. — ¡Y ahora este! ¿Qué significa esto?

213. Porque desde lejos se oía esas las, esas las músicas, esas, esas, esas las melodías, eso se oía. Entonces su, su suegro, pues como que quedó, quedó así con, como mmmm... así con... mmm, quedó con los ojos...³⁶

214. — ¿Qué significa esto?

215. Cuando al ver al yerno, estaba trepado hasta arriba con, con tantas flores, así él, luego trayendo tanta gente que le, le, le seguía; andaba con todo, todo, este, con, con completa la alegría, traían a esa gente. Cuando llegó a su casa y llegó así nada más, ahora cuando llegó esa, esa la gente, esa la, esa la, la, la su mamá, estaba ahí parada la tía, vio a su hijo que, vio a su hijo trepado hasta arriba, con las flores, con las músicas, luego, dijo la tía:

216. — Y ahora este, este, mi muchacho que ahora viene llega con tanta gente, con una alegría, con un, con un amor...

³⁶ La narradora abre los dedos de ambas manos y los ojos, como señal de sorpresa. "Con los ojos cuadrados quedó el señor" (Ausencia, conversación personal).

210. N'epu, nubya, bi ba thete nu'a rä zi jä'i, o sea que lo visieron, lo pusieron como rey, lo pusieron ora sí, nubya ba thete, ba thete n'a rä danga jä'i, ba thete, n'epu, nubya, ba thutsuabi dunthi yä doni, ba thutsuabi dunthi yä, yä, yä, nu yä, nuyä doni ba thutsuabi ba xa, ba, ba²⁸ doniga gatho pa ba, pa ba ts'i ko yä b'ida, pa xa bo'tsuabi asta ya maña n'a rä, n'a rä, n'a rä boja, ba thote.

211. Ne n'epu, n'epu, xa ñ'epu ko rä b'ida, kuando mi zohobya bi hyandi nu'a rä, nu'a rä ndohña, ena:

212. — ¡Xi bya nuni! ¿Te ri bombyani?

213. Porque desde yabu mi nt'ode nu yä, nu yä b'ida, nu yä, nu yä, nu'u yä be'i²⁹ nu' u mi nt'ode. 'Tonce, nu, nu'a rä ndohña, bus bi ngubi bi gohi, bi gohi así con ngu mmmm... así con... mmm, bi gohi ko yä da...

214. — ¿Te ri bongua nuna?

215. Kuando mi hyanda rä m'eha bi to asta man'ña ko, kon tanto ya doni, njani'a, n'epu, mi tsi kon tanto rä jä'i mi, mi, mi deni, mi ñ'oui todo, todo, este, con, con, maxoge rä johya, mits'i nu'a rä jä'i, kuando bi zo rä ngu y bi zoho te rä entho,³⁰ nubya kuando bi zoho nu'a, nu'a, rä jä'i, nu'a, nu'a rä zi, rä zi mama, mi mi bapu rä zi tia, by hyanda rä t'u ge, by hyanda rä t'u bi to asta manña, ko yä doni, ko yä b'ida, n'epu bi enga n'a rä zi tia.³¹

216. — Xibya nuni, nuni, ma metsi ge nubya go bi, go bra zi tanto yä jä'i, ko n'a rä johya, kon n'a rä, kon'a ngu rä hmate...

²⁸ *ba*: auxiliar utilizado para la tercera persona del antepretérito (véase Bernal, 2003: xxx). La traducción de esta partícula no es requerida para la significación de la frase; la transcribimos porque forma parte de las marcas estilísticas del texto oral.

²⁹ *ba'i*: 'música'; *be'i*: 'melodía' (Ausencia, conversación personal). La apertura de la boca para hacer una vocal más abierta o más cerrada puede cambiar el sentido fino de la narración.

³⁰ *entho*: "Es una palabra muy hñähñu, quiere decir 'Así nomás'; significa 'complacido, bendecido, así suceden las cosas, así nomás y punto'" (Ausencia, conversación personal).

³¹ *tia*: 'persona mayor, la respetable'. Según Ausencia, no hay traducción al español.

217. Luego dijo la tía, pues no podía, no podía creer lo que estaba viendo. Pero ahora, ahora se bajó, se bajaron, bajaron a esa gentecita, le dijeron, ahora esa gentecita se bajó y abrazó a su mamá luego:

218. — ¡Por eso te dije, mamá, por eso te dije! ¿No te dije: “Aguanta los golpesotes que recibiste, aguanta, mamá”? Yo sé lo que hago, te lo dije.

219. — Ajá, hijo. Me dijiste así, le dijo.

220. — Que así que ves que yo, yo mucho gané. Eso que te dije yo te lo dije, dije, que yo sabía eso que yo hice, mamá.

221. Le dijo así.

222. *Ähä*. Y creo que así.³⁷

223. Sí, creo que así.

³⁷ La narradora termina afirmando todo aquello que acaba de contar. “Así pasó” sintetiza la verosimilitud del relato. Juvencio Monroy, cuñado del maestro Andrés Zapote, quien estuvo a cargo de la traducción de otras versiones, leyó en mi casa la transcripción completa del cuento, y al terminar se dirigió a mí sorprendido y dijo: “¿Cómo lo pueden decir todo, sin haber pasado? Por eso yo creo, me imagino que sí es cierto”.

217. N'epu, bi ñenga n'a rä zi tia, bus himbi, himbi gamfri ge nu'a mi hyandi, pe nubya, bi nubya bi gai... jä mi, jä mi na bi nu'a rä zi jä'i, bi t'embabi, nubya nu'a rä zi jä'i bi bi gai ne bi hyufi rä mama bya, n'epu:

218. — ¡Hange da xi'i mama! hange da eña'i ¿gi nu da eña'i "guanta nu' u yä nda mfei ga tsi, guanta mama"? Nu ga di pa'ä di pefi, da eña'i.

219. — Ähä hijo, ga xi ki njabu, embabi.

220. — Ge xi'a ge xi'a da xa, da xa, da tähä nu'a da xi'i nu ga da xi'i, xi'i, gendi pädi nu'a ndi pefi mama.

221. Bi ñembabi njabu.

222. Ähä, Y creo que así.

223. Sí, creo que así.

Narración: TOMASA PÉREZ MARTÍNEZ

Traducción: AUSENCIA GONZÁLEZ PÉREZ

Recolección, transcripción y edición: ITZEL PINEDA VÁZQUEZ

Bibliografía citada

- BERNAL, Felipino, 2003. *Diccionario hñähñu- español, español hñähñu*. 4ª ed. Cardonal, Hidalgo: *Hmunts'a Hem'i*-Centro de Documentación y Asesoría Hñähñu.
- GEERTZ, Clifford, 1994. *Conocimiento local*. Barcelona: Paidós.
- LASTRA, Yolanda, 2006. *Los Otomies-Su lengua y su historia*. México: UNAM.
- Las mil y una noches*, 2001. Trad. Rafael Cansinos Assens. México: Aguilar.
- TUR, Jaume, 1974. "Sobre la teoría de la traducción". *Thesaurus* XXXIX-2: 297-315. [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/29/TH_29_002_077_0.pdf].
- SANTAMARÍA, J. Francisco, 2000. *Diccionario de mexicanismos*. México: Porrúa.

“¡ahí le va otra...!”.

Relatos de taxistas de la ciudad de México¹

Los relatos que se presentan a continuación fueron recogidos durante viajes a bordo de un taxi o en los tiempos de descanso de los taxistas que accedieron a contar historias. Los narradores, por tanto, son personas que se dedican a recorrer la ciudad de México transportando a pasajeros variopintos, desde una mujer a punto de dar a luz hasta un devoto de su esposa muerta, o un *aparecido* que quiere ir “más adelante” de *Six Flags* y al que se le ha visto queriendo cruzar el Periférico. Los relatos cuentan experiencias propias o ajenas, atravesadas por elementos fabulosos, misteriosos o espantosos. Pero también hay anécdotas más terrenales, como el hallazgo de objetos curiosos olvidados en la parte trasera del taxi o infortunados sucesos delincuenciales que dan oportunidad al profesional del volante de mostrar su vena solidaria.

Según la definición de André Jolles, en su morfología de las formas simples del discurso, el *caso* es “el relato de un suceso inusitado” (Beltrán Almería: 81). Varios de los relatos aquí incluidos podrían corresponder a esa forma, por tratarse de narraciones de hechos extraños, insólitos, inusuales. Aunque con una peculiaridad que los informantes se complacen en señalar: se trata de sucesos asombrosos de los cuales ellos mismos han sido protagonistas o testigos privilegiados. A diferencia de mitos, cuentos y leyendas, los sucesos que se narran en ellos se insertan en una cotidianidad que, por cierto, rompen con el hecho que refieren. Esta cercanía podría contradecir lo que dice Beltrán: “El caso no

¹ Elaborado en el diplomado “Poéticas de la Oralidad”, del proyecto “Literaturas y culturas populares de la Nueva España. Rescate documental y edición crítica de textos marginados” (Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, agosto de 2010 a junio de 2011).

pertenece a la actualidad. No es ni noticia ni chisme". Y sin embargo, "tampoco pertenece al pasado remoto [...]. Fabulación y verosimilitud pueden alcanzar en este género una mezcla muy productiva" (84).

Los relatos tienen un carácter urbano que se refiere explícitamente a la ciudad de México, mencionando nombres de calles y avenidas, sitios reconocibles por todos, y aludiendo al movimiento sin tregua de sus habitantes y sus vialidades, de noche y a las altas horas de la madrugada. Varias narraciones hacen referencia a sitios ubicados en el sur y sureste de la ciudad, la zona de trabajo más frecuentada por los narradores.

Aunque no se trata de una conversación propiamente dicha, la recolección de los relatos sí da lugar a un intercambio dialogado entre el informante y la recopiladora, estableciendo un principio de cooperación que hace posible la comunicación entre los interlocutores. Los relatos se acompañan, así, de referentes contextuales conocidos por los interlocutores: nombres de avenidas o lugares conocidos ("la Nelson Vargas", "el panteón", "el Periférico", "La Noria"), recursos gestuales que complementan el sentido del relato, recursos prosódicos y de entonación que acompañan la narración y le añaden ritmo, emotividad, suspenso. Esos elementos no se transmiten cabalmente en una transcripción.

Los diálogos entre la recopiladora y los informantes van precedidos por sus nombres puestos entre corchetes. Hemos añadido un título a los relatos y los hemos numerado. Se eliminaron unas pocas repeticiones y titubeos para hacer más legible el texto. Cada relato va acompañado del nombre del narrador y la fecha del relato.

MARÍA ESTHER PÉREZ FERÍA

[1. ¡Pus quiúbole!,² ¿no?]

[ME:] ¿Cómo se llama usted?

[DON SALVADOR:] Salvador Cervantes Hernández.

[ME:] Don Salvador, ¿por qué es usted taxista?

[DON SALVADOR:] Bueno, eh, al principio, eh, fui pesero.³ Y después, este, tuve la oportunidad de ser taxista. ¿Por qué soy taxista? Porque... nunca me ha gustado tener un jefe.

Mire, venía yo circulando sobre Cafetales, y a la altura de Cafetales, donde está la "Nelson Vargas",⁴ este, había un señor con muletas, de unos treinta y cinco... treinta, treinta y cinco años, más o menos. Este...

¿Entramos por aquí por...?

[ME:] Sí, por esta.

[DON SALVADOR:] Este, y me hizo la parada, pero el señor traía muletas y tenía las rodillas, este, me imagino que soldadas, porque no las podía doblar. No podía flexionar la, los pies a la altura, las piernas a la altura de la rodillas. Traía un chalequito hecho de bolsas de esas negras de basura, donde le hizo tres hoyos, uno para meter la cabeza y otro para meter las, las mangas. Era tiempo de fríos. Y este, y me dijo que si lo llevaba al panteón civil de San Lorenzo Tezonco, allí sobre avenida Tláhuac. Y todavía estaba oscuro, era de mañana.

Pues, para esto, le dije yo que... cómo estaba la... la cosa, pues era muy temprano para ir al panteón. Yo creo que como a las ocho o nueve de la mañana, pues, abrían los panteones. Pero... eh, lo, lo llevé, pero, sobre el camino me venía platicando que venía desde la frontera, desde Ciudad Juárez, y que se venía de aventones con los camioneros y los trailereros.⁵

² *quiúbole*: 'qué hubo, qué pasó'.

³ *pesero*: 'microbús de transporte colectivo, y aquí chofer de ese transporte, llamado *pesero* porque su costo era de un peso'.

⁴ Escuela de natación que lleva el nombre del medallista olímpico y entrenador deportivo Nelson Vargas Basáñez.

⁵ *trailereros*: 'choferes de *tráiler*'. "*Tráiler*. Remolque de un camión" (*Mex.*).

Cuando, cuando este, llegamos al panteón, ahí sobre avenida Tláhuac, yo creí que iba a estar cerrado. Pero no, sí, el portón principal estaba abierto. Eh... entramos y... con una suerte asombrosa, porque uno de los locales de las flores estaba abierto. Y me pidió que me parara allí en la... en el local. Y compró, en ese entonces, quince pesos de flores. Y...

[ME:] Así como va el otro, por favor.

[DON SALVADOR:] ¡Ajá!

Este, ya entramos al, al... nos paramos en el local. El señor le regaló unos botes para que los utilizara como maceteros para poner las flores. Y me comentó que iba a ver a su esposa. Al, al panteón. Que se había muerto, y que la había enterrado acá, y que ellos vivían en Ciudad Juárez.

El señor, pues, vivía de las dádivas de los camioneros, y que, pues quería que yo le hiciera un descuento en el, en el viaje. O sea, de una manera lastimera, dándose a notar para que uno tuviera compasión de él y... y este, fuera uno más... condescendiente con él, por su... discapacidad y su, este, y su forma de vivir. No sé, vivía de la gente, de la lástima de la gente. Porque sí era un señor muy mugroso. Parecía cavernícola: barba de muchos días, sudoroso.

Y, para esto, entramos al panteón. Todavía estaba oscuro. Y yo dije: "¡En la torre! Pus qué va a hacer tan temprano, con las muletas, las dos rodillas tiesas..."

Ya subimos las flores al carro. Y, y este, y todo el tiempo diciéndome, este, pus cómo le iba a hacer para bajar sus plantas. Y... pues para esto, pues, soy hombre, soy papá de cuatro muchachos. Este... supuestamente muy... muy... hombre, ¿no? Hombre de carácter, pero muy miedoso, ¿no? Entonces, este tipo, todo mugrosillo, este, *desaliniado*, desaliñado, ¿o cómo se dice?

[ME:] Desaliñado, sí.

[DON SALVADOR:] Con los botes de... para las flores, las flores en, en racimo. Porque toda la gente como que... de las flores, como:

— ¡Ten, ten, llévatelas!

Para esto, vamos entrando al panteón. Está solo a esas horas. En las tumbas, este, en las tumbas de... de allí del panteón de

San Lorenzo, una natita de... de neblina al ras de las tumbas, y... nadie en el panteón. Y yo, volteándolo a ver a este cuate⁶ y dije: “Bueno, qué tal si es un... un espíritu, ¿no?, que se... que en una de esas ya no va a estar, o que se va a bajar y se me va a desaparecer, ¿no? O...”.

Porque estaba oscuro. Y le digo: como una natita, así, en las, en las películas de terror, que se ve la neblina al ras de las tumbas, donde salen las... las lápidas y los... Y para colmo, el panteón civil de San Lorenzo es grandísimo. Y nos tocó de la entrada principal, que está sobre avenida Tláhuac, vendría siendo la parte sur, hasta el fondo, hasta la barda de la parte norte.

Pues en eso que íbamos, pasamos como dos o tres glorietitas por... de los... Terminando los lotes hay unas glorietitas. Allí iba un señor con un carrito de ruedas con unos botes para... donde llevaba agua para... los que necesitan agua al ir a visitar sus difuntos. Dije: “Bueno, ya, una persona”. Iban como dos o tres personas corriendo, corriendo, haciendo ejercicio ahí en el... panteón. Utilizándolo como zona... área verde, para hacer sus... Ya sentí un poquito de alivio, ¿no? Pero yo, pues soy muy miedoso. En eso que, este... esperando que ya me dijese: “¡Aquí párate! Para... Aquí está la tumba”, ¿no?

Pues llegamos hasta el fondo del panteón y no se veía nada más que las tumbas. Solo, solo, el panteón. Bajamos. Este... yo ni me quería bajar, pero el tipo con sus muletas, ora sí que las piernas tiesas, el ramo de flores. O se sujetaba para bajar del carro y agarrar sus muletas. Pues, el chiste es que, como pude, me di valor. Eh, no sé, yo dije: “No me vaya a pasar algo con este cuate”. O oye uno tantas cosas en las narraciones, que dice uno: “¡Pus quiúbole!, ¿no?⁷ No me vaya a pasar algo”.

⁶ *cuate*: ‘fulano’.

⁷ La expresión coloquial “¡Pus, quiúbole!” sirve para comunicar asombro, incertidumbre, mientras que la reiteración del “¿no?”, es un reforzador de la comunicación fática. *Pus*, es una especie de síncopa que en el registro coloquial se utiliza con frecuencia en vez de *Pues*. De acuerdo con José G. Moreno de Alba (1992), *quiúbole* es una expresión

Que me bajo y que le agarro los botes y que se los pongo al lado del carro; que le agarro las flores, que se las pongo en una tumba; que me subo, que le cobro. Con trabajos se subió, con trabajos se bajó. Yo lo que quería era que se bajara.

—Y, entonces ¿qué? Si no me vas a hacer un descuento en la dejada—⁸ esto o lo otro.

—No, mano,⁹ pus imagínate, está lejos, ¡vaya! La verdad, yo, yo vivo de lo que gano, no de... de hacer... obras altruistas, o algo así.

Ya, como se bajó, como pudo se bajó, y... que agarro y que echo a andar mi carro y que me salgo de... de volada.¹⁰ Pero, una historia...

No pasó nada, afortunadamente, pero, *pus* sí una historia de miedo, ¿no? Para mí, para mí, en su momento, vivirla, en un lugar solo, con una persona que... este, que nunca ha visto en su vida, con no muy buena facha y... a un panteón a esas horas. No, sería como las seis de la mañana. En esos tiempos de vísperas de... por enero o fines de diciembre, cuando todavía está a oscuras a esas horas.

Bueno, pues, eso fue lo que me pasó... que no me pasó afortunadamente nada.

Salvador Cervantes Hernández,
8 de agosto de 2011.

[2. Tú también lo viste, ¿verdad?]

[LUIS MANUEL:] Sí, bueno, mi nombre es Luis Manuel Vidal. Este, yo, realmente, trabajando en el taxi tengo como cuatro años. No

coloquial que proviene de varios fenómenos, entre los que destaca el semántico, gracias al cual se emplea como pregunta retórica de saludo. Fonéticamente, deriva de *qué hubo*.

⁸ “*Dejada*. Viaje en vehículo, especialmente en taxi” (Mex.).

⁹ *mano*: ‘amigo’ (derivado de *hermano*).

¹⁰ *de volada*: ‘rápidamente’.

tengo mucho tiempo. Este, no me desagrada la idea de manejar un taxi. Al contrario me parece algo muy, este, muy padre.¹¹ Pues se conoce mucha gente, se conoce la ciudad y se conocen otras cosas, ¿no? Este... cosas que me han pasado, pues no me han pasado muchas, muchas. Han sido muy pocas mis experiencias aquí, en el, en el taxi. Este, solamente... no sé, a lo mejor parece como que... algo increíble.

Una vez se subió un señor aquí sobre calzada de... Aquí en Periférico, perdón. Abajo del puente de Periférico y Viaducto. Un señor con un traje de los que andan así en la calle, con su chaleco anaranjado y su casco anaranjado, ¿no? Me imagino que son de la gente que anda barriendo. No sé. Y me pidió que lo llevara aquí arriba de Six Flags.¹² Y... y una persona muy callada, parecía que no, que no viniera aquí en el carro, ¿no? Y ahí, sobre Periférico y agarrar la Picacho, le pregunté si hacia arriba. Me dijo que sí, que arriba de, este, de Six Flags, más adelante. Y, este, y ahí voy, ¿no? Y, al pasar Six Flags, le pregunto que si más adelante. Entonces, en el momento que volteeé, ya no, este, ¡ya no estaba!

[ME:] ¡No me diga!

[LUIS MANUEL:] Sí, no, ¡ya no estaba!

Y una vez, cuando me tocó hacer una guardia en el sitio,¹³ este, ahí un maestro de ahí del Tecnológico, que va hacia esa dirección, ¿no? Y cuando iba pasando por debajo del puente, estaba esa misma persona, pero como que se quería cruzar el Periférico hacia el otro lado, ¿no? Entonces, yo lo... cuando lo pasé, volteeé por el retrovisor para ver, para verlo, ¿no? Y ya tampoco lo vi. Y el profesor se dio cuenta, ¿no? Y me dice:

— Tú también lo viste, ¿verdad?

O sea, él ya lo había visto. Y le dije:

— ¡Sí! — le digo —, pero ya no lo veo ahorita.

¹¹ *padre*: 'bonito'.

¹² *Six Flags* es el nombre de un parque de diversiones, en el sur de la ciudad de México.

¹³ "*Sitio*. Lugar autorizado para el estacionamiento de taxis en la espera de pasajeros" (Mex.).

— Es que no todos lo ven.

[ME:] ¡Oh!

[LUIS MANUEL:] Sí, y entonces ya le platicué lo que me había pasado. Dice:

— Pues no eres el primero. Ya les ha tocado a varios. Pero esto que pasó ahorita nada más: de que lo ven, lo quieren voltear a ver, y ya no, ya no está. Pero de que se haya subido y que ya de repente no está — dice —, eres la primera persona que...

[ME:] ¿Y el señor no habla, no le dice nada?

[LUIS MANUEL:] No habla, no...

[ME:] ¿No le dice nada?

[LUIS MANUEL:] El destino, ¿no?

— Hacia Six Flags.

Y le digo, como si ni viniera nadie,¹⁴ ¿no? Porque no se siente la presencia de alguien. Nada, nada, nada. Pues solamente, cuando uno voltea a verlo, ya no está. Sí, es algo, pues, muy chistoso.

[ME:] ¿Y no le dio miedo?

[LUIS MANUEL:] Pues no, la verdad no. Porque subió la persona, ¿no?, o sea, una persona normal. Da la dirección... y uno se enfila, ¿no? Y no se siente la presencia de nadie, ¿no? O sea, uno lleva la idea del destino. Pero no, no se siente la presencia de él. Entonces cuando se le vuelve a preguntar, simplemente dice:

— ¡Sí, más adelante!

Y ya, cuando uno voltea, ya no... ya no está la persona.

[ME:] ¡Qué increíble!

[LUIS MANUEL:] Sí, sí, sí. Es lo único, así, que me ha pasado así, fuerte, ¿no?

[ME:] Sí, ¿no? Pues bastante. ¿A alguno de sus compañeros le ha ocurrido algo parecido? ¿O que le haya contado algo similar?

*Luis Manuel Vidal,
8 de agosto de 2011.*

¹⁴ El informante miraba a la recopiladora de vez en vez, a través del espejo retrovisor, para asegurarse de que estaba oyendo su relato, y apoyándose en expresiones como: "y le digo", "¿no?".

[3. Las manitas de los niños]

[LUIS MANUEL:] Este, un compañero también, que llegó ahí, al sitio. Él trabajaba en el sitio de, este, de ahí de La Noria, que está a un lado del Cruz Azul, del Deportivo Cruz Azul. No sé si ha visto que está el panteón.

[ME:] Sí, claro, el de Xochimilco.

[LUIS MANUEL:] Ajá. Entonces, ahí ellos hacían base. Entonces, dicen que en temporada así de lluvia, cuando también les toca guardia, este, se empañan los, este, los vidrios, ¿no? Y que alguna vez él estaba en una guardia y que se empañaron todos los vidrios. Eran, creo, dos, tres de la madrugada, ¿no? Y que de repente escuchó a jugar niños, ¿no? Y le pareció raro, ¿no? Pues, ¿tres de la madrugada? ¿Jugando niños? Y de repente, empezaron a, a marcarse las manitas de los niños. Y, él como estaba así, este, dormitando (pues no, no hay muchos servicios en la noche). Y entonces, cuando él empezó a voltear así,¹⁵ a ver las manos de los niños. Se bajó de su carro, ¿no? Se bajó de su carro, y en el momento que él abrió la puerta, este, sintió cómo pasaron así, encima de él. Este... igual, los niños. Sí, pero con risas. Así como si estuvieran ellos jugando.

Y una vez me platicó que le había pasado eso. Y, efectivamente, se veían las manitas de los niños.

[ME:] Ah, ¿se quedaron ahí...?

[LUIS MANUEL:] Sí, como si estuviera el niño aquí adentro y ¿ve que pegan las manos? Porque hasta incluso él grabó las... este, con su teléfono. Estuvo grabando las manitas.

Y sí, le digo, son pocas las que me han platicado, pero sí, sí da miedo, ¿no?

*Luis Manuel Vidal,
8 de agosto de 2011.*

¹⁵ El narrador recrea el movimiento del hombre de la historia, volteando hacia un lado y otro en dirección de las ventanillas laterales del auto.

[4. Y, cosa muy curiosa...]

Mi nombre es Francisco Candia Ortega, servidor. Para mí, el trabajo de taxista es un trabajo muy, este, muy noble. Muy noble en el aspecto de que cuando uno, este, en realidad se pone a trabajar, le echa las pilas:¹⁶ sale el suficiente dinero para solventar gastos en la casa, ¿no? Este, es un trabajo que no, que no requiere de un patrón, si es el automóvil propio. Este, ¿cómo le diré? Deja más ingresos, sí. Si es uno el dueño del automóvil, depende de cómo lo cuide uno, el vehículo genera ingresos. Si es uno chofer y es uno descuidado, pues el coche no va a generar bastantes ingresos. Por eso yo digo que es un trabajo muy noble, cuando se requiere dinero de ahí puede uno sacar lo necesario. Otra cosa: es un trabajo peligroso también. Es un trabajo peligroso porque siempre estamos expuestos a accidentes, a que nos ataque la delincuencia, robos. Este, todo este tipo de cosas. ¿Qué más le puedo decir? Es un trabajo también bonito, es un trabajo creativo. Eh, luego hay personas que le cuentan historias. Hasta en eso es bueno el trabajo.

Mire, les voy a comentar una anécdota que pasó en mi persona, ¿no? Este, andando conduciendo el taxi, en una ocasión, este, subí unas personas. Me hicieron la parada. Yo iba circulando y me hicieron la parada. Unas personas que trabajan la albañilería. Acababan de terminar una obra, no sé, pero llevaban maletas. Llevaban sus maletas y las subieron en el asiento de atrás. No me di cuenta: al momento de que se bajaron, se les olvidó una maleta, ¿sí? Se subieron otras personas. En cuanto ellos bajaron, se subieron otras personas, pero nunca me percaté de que estaba esa maleta. Me arranqué,¹⁷ seguí mi trabajo. Dejé a estas otras personas y me retiré. Me retiré a mi sitio. A mi sitio, donde yo hago base para volver a cargar pasaje, ¿no? Seguro. Y cuando me percaté, tengo una maleta atrás de mi asiento.

¹⁶ *le echa las pilas*: 'se aviva, le pone ganas'.

¹⁷ *me arranqué*: 'arranqué'.

Saco la maleta, empiezo a, este, ¿cómo se llama?, a buscar alguna identificación de la persona. Porque no sabía exactamente de dónde eran las personas que me dejaron la maleta. Y cosa muy curiosa: sale ropa, zapatos mugrosos, todo muy mugroso. Y... de repente sale una cartera. Y en la cartera, no traía identificaciones. Traía puros papeles y cosas así. Entonces, seguí buscando y salieron cuatro mil pesos. ¡Cuatro mil pesos! Yo bien contento llegué a mi casa y en mi casa me dijeron que era un dinero que no me correspondía, ¿no? Entonces, seguimos buscando en la maleta y no encontramos ninguna credencial o algo donde pudiéramos, este, contactar a la dueña de la maleta. Entonces, no me quedó otra más que... ¡comprar mi despensa!... Y comprar algunas medicinas, porque también, este, yo creo que... por algo, por algo quedó esa maleta en mi poder. Porque yo necesitaba en ese momento medicina para mi... para mi mamá. Entonces, me sirvió para medicina para mi mamá y algunos otros gastos de la casa.

No cualquiera le regala a uno cuatro mil pesos. Pero eso no es todo. Ya, este, pasó el tiempo y me quedé con las cosas todavía. Volví a buscar en la, en la mochila, y salieron dos mil pesos más. Pero, pus, como no había a quien entregárselos, pus ni modo, me los tuve que gastar.

Esa es una anécdota que me pasó a mí.

*Francisco Candia Ortega,
11 de agosto de 2011.*

[5. La persona herida]

Tengo una anécdota de un compañero que, este, prestó su taxi. Se lo prestó a su hermano. El hermano salió a trabajar y, este... No sé qué pasó, el chiste es que subió a una persona herida a su vehículo. No sé si era conocido, no me acuerdo muy bien de qué fue lo que pasó. Subió a una persona herida a su vehículo y la trasladó a la Clínica 32, del Seguro Social. Antes de llegar a la Clínica 32, la persona había fallecido. Había fallecido. Entonces, no

hubo otra más que dejarla ahí en la 32. Se hicieron los trámites correspondientes y todo.

Y el vehículo siguió trabajando. Y días más adelante, el hermano, el dueño del coche, se pone a trabajar en la noche. Y, para esto, oye ruidos atrás en su vehículo. Y voltea... Estaba la persona herida, en el asiento trasero. ¡Qué impresionante!

Entonces, paró su coche y se bajó luego, luego. Ya cuando fue otra vez a checar, pues ya no había nadie.

Es lo único que yo les puedo platicar. Y decirles que el trabajo de taxista es un trabajo muy noble, muy noble, muy impresionante, muy... Es bonito, es bonito el trabajo de taxista. Y lo puede uno mezclar con algún otro trabajo que sepa uno hacer. En este caso, yo me dedico a la hojalatería y pintura, y... en mis tiempos libres, eso es lo que yo hago.

Francisco Candia Ortega,

11 de agosto de 2011.

[6. Incluso le presté mi teléfono]

[JUAN CARLOS:] Mi nombre es Juan Carlos Coca Lima. Mi trabajo, pues, es un trabajo muy honrado, muy... Salir, sobrevivir, más que nada, en esto. Mantener a mi familia y todo esto. Es por eso que tengo este trabajo de taxi.

[ME:] Y alguna historia que pueda contarnos, una anécdota o algún relato que conozca.

[JUAN CARLOS:] Sí, hay una de... de una señora que, la abordé ahí por la glorieta de Insurgentes. Y, la señora se subió muy normal. De repente, la señora se puso a llorar... un llanto muy... muy desesperante, de la señora. Estaba muy impactada. Me empezó a contar lo que le había sucedido ese día. La habían asaltado. Venía saliendo de su oficina. Caminó unos pasos hacia la parada del camión, del pesero. De repente se le pararon dos tipos por atrás de ella, y luego un taxi enfrente de ella. Y los tipos estos que la empujaron hacia el carro y ahí la metieron en el coche. Y la

trajeron paseando por, por la ciudad, por aquel lado de Vallejo, era... La traían paseando y le quitaron todas sus pertenencias, la iban manoseando a la señora. Es lo que más se quejaba: de que la iban manoseando. No era tanto lo que le habían quitado, sino que la iban manoseando, más que nada, a la señora.

Y ya, total que la señora dice que la, la fueron a dejar ahí por, este... Bueno, la subieron a una parada del metrobús.¹⁸ Y que ahí, que la fue abrazando uno de ellos, la iba abrazando como si fuera su novia, su esposa. Pero ahí le empezaron a decir muchas leperadas,¹⁹ le dijeron muchas cosas. Entonces, ya la señora, pues, caminó, se subió en el metrobús. Y ahí la dejaron. Y ya la señora, ya en el metrobús, hasta donde ya no pudo verlos, fue como se bajó. Y ahí en la glorieta de Insurgentes fue cuando me abordó. Pero la señora iba muy espantada... de todo lo que le habían hecho ellos, los tipos estos. Iba... incluso hasta le presté mi teléfono para que hablara a su casa... Lo que le había sucedido y todo eso.

Ya en su casa, ya llegamos a su casa, ahí por Portales vive la señora. Ya la estaban esperando, su esposo, sus hijos. Y ya, de ahí nada más me pagó la señora... Bueno, me pagó el señor. Porque la señora no traía nada. Y ya, eso fue todo lo que me contó la señora.

*Juan Carlos Coca Lima,
11 de agosto de 2011.*

[7. ¡Ya nos rayamos!]

[ME:] Hola, ¿cómo se llama y para usted qué significa el trabajo de taxista?

[MARCO ANTONIO:] Me llamo Marco Antonio Coca y, este... ¿El trabajo de taxista? Pues, es que toda mi vida he sido, he tra-

¹⁸ *metrobús*: 'autobús de transporte urbano'.

¹⁹ *leperadas*: 'dichos o expresiones groseros, propias de un lépero'.

bajado en el taxi, ¿no? Entonces, pus, ¿qué le digo? De esto he vivido mucho tiempo.

[ME:] ¿Le gusta... su trabajo?

[MARCO ANTONIO:] Sí, sí, me agrada mucho. Este, ¿qué más le puedo decir? Pues, toda la vida he estado en esto y... entonces, me gusta mucho mi oficio.

[ME:] Oiga y ¿qué, nos puede contar alguna historia, anécdota, algún relato de algo que le haya ocurrido o que le hayan contado?

[MARCO ANTONIO:] Este, pues a mí me pasó algo muy, muy raro, ¿no? Bueno, raro y... cómo se le llamaría? Este, curioso, ¿no? De que una vez agarré un pasaje y eran... me imagino que eran unos merolicos,²⁰ ¿no? ¿Cómo dicen, merolicos o mimos?

[ME:] Pueden ser merolicos, sí.

[MARCO ANTONIO:] Unos merolicos. Y este, los agarré en... que me acuerde, los agarré en Tlalpan y San Fernando. Y este, subieron muchas cosas. Traían muchas cosas: traían mochilas, traían unos baffles,²¹ unas torres de micrófonos, pero más, más, traían mochilas. Entonces, pus ya los llevo, ¿no? Los llevo a... me piden los lleve a la glorieta de Insurgentes, que me imagino que ahí trabajaban.

Y este, pus ahí vamos todo el camino, ellos iban platicando, sus cosas. Y uno se iba como que maquillando. Y entonces, pues al llegar, ya ahí a, este, al destino, adonde fuimos, ahí a Insurgentes, a la glorieta de Insurgentes, este, pues ya, empiezan a bajar sus cosas. Les abro el cofre.²² Para ese entonces yo traía un Volkswagen. Entonces, la cajuela,²³ ya ve que la traían enfrente del cofre. Y este, pues ya pasa. Este, los dejo, les cobro. Ya me arranco. Seguí trabajando.

²⁰ “Merolico. Persona que vende ungüentos, remedios medicinales varios y baratijas en las plazas públicas anunciándolas con promesas, anécdotas maravillosas, ofertas extraordinarias, etcétera” (Mex.).

²¹ baffles: ‘dispositivo para aumentar y mejorar el sonido’.

²² “Cofre. Parte del automóvil que contiene el motor” (Mex.).

²³ “Cajuela. Maletero del automóvil” (Mex.). El Volkswagen tiene el motor atrás y la cajuela adelante.

Para esto, eran como las... eran como, ¿qué será? Las cuatro, cinco de la tarde. Y este, ya pasó... tiempo, seguí trabajando. Al otro día... era viernes... Al otro día era sábado, vine por mi esposa. Este... nos fuimos a desayunar. Entonces, al desayunar, pus yo me bajo de mi coche, doy la vuelta y le doy la vuelta y, al momento que le doy la vuelta, veo la parte de atrás... Ya ve que en el *vochito*²⁴ traen una como cajuelita, ¿no? Y, este, entonces, le digo a mi esposa:

— ¡Ay, creo que ya nos rayamos!²⁵ Nos dejaron algo.

Yo me imaginé que eran... no sé, bafles o ropa o no sé, ¿no? Y este, le digo:

— A ver, ¡pásamela!

Entonces, al momento que ella se voltea a sacar la mochila, la siente pesada y me dice:

— ¡Ay! ¡Está bien pesada! No, pues a lo mejor ya nos fue bien.

Entonces, pues, ya, este, le digo:

— Pues a ver, pásamela.

Y me la pasa. La pasa al asiento donde ella iba sentada. Y le digo:

— Pues a ver, ábrela. A ver qué tiene.

Entonces, al momento que la abre... la va abriendo poco a poco y... ¡fuuun! ¡Sorpresa, ¿no?! ¡Eran, este, unas víboras!

¡Eran unas víboras! Y entonces, pus ¿qué hicimos? *Pus* yo me eché a correr. Ella se quedó en el coche. No sabía ni qué... Y también se bajó del coche y nos echamos a correr.

Y, entonces, *pus* ya. *Pss*, se quedaron las víboras ahí. Y los dos nos quedamos pensando:

— No, ¿qué hacemos? *Pss*, ¿cómo las... cómo las guardamos?

Este, y no, *pss*:

— Órale,²⁶ tú.

— No, yo no. Ahí que se queden, ¿no?

²⁴ *vochito*: 'nombre afectuoso que se da al Volkswagen Sedán'.

²⁵ *nos rayamos*: 'sacamos una ganancia'.

²⁶ "Órale. Interjección. Se usa para indicar acuerdo o entendimiento" (Mex.).

Y pus ya estábamos en eso, y me fui al cofre. Saco una franela y este... Saco la franela, era una jerga grande que traía, y se las aviento ahí a la mochila. Y este, y pus ya la empiezo a cerrar así poco a poquito. Venían bien calientitas. Yo creo que venían dormidas, o no sé. Y este, ya le cerramos, y ya le logro cerrar y las vuelvo a echar allá atrás. Entonces, mi esposa ya no se quería subir al carro, atrás, ¿no? Dice:

– No – dice –, yo me voy mejor aquí enfrente.

Porque ya ve que, en el vocho, no train el asiento de adelante...²⁷

– Aquí me siento. Aquí abajo.

Y ahí se fue. Ya ni desayunamos... del susto. Y, ya pasó.

En la tarde, me fui a ver a un amigo, y ya. Fue el amigo que las sacó. Saca las víboras, pero estaban muy maltratadas, y eran de... de un, este, me imagino que eran mimos, ¿no?, los que las traían ahí.

Y este, pus ya. Ahí se las regalé al... cuate este.

Y pus sí, ya, esa es mi, mi historia que... Ya no supe el destino de las víboras, pero sí estuvo medio padre y raro. Estuvo de risa y de película.

*Marco Antonio Coca,
11 de agosto de 2011.*

[8. Ahí me invitas a la fiesta, ¿no?]

Bueno, pues para esto ya tengo... diecinueve... veinte... como veintiún años en el oficio. Entonces, haga de cuenta que me hacen parada unas personas, y me dicen:

– Oye, este, ¿nos puedes llevar?

– Pues sí.

– Pero es que mi esposa está en mi casa. Vamos por ella, ¿no?

²⁷ Los taxis modelo Volkswagen no tienen más que un asiento delantero, el del chofer.

Pues ya fuimos al domicilio. Al salir, pues, la señora estaba embarazada. Y este, estaba embarazada, y pues me dice:

—Oye, es que ya está a punto de aliviarse.²⁸

Entonces, agarro y le digo:

—Pero ¿adónde vamos?

Para esto, fue en Villa Coapa y la tuve que llevar hasta por la Plaza de Toros, acá en Eje 5 e Insurgentes, casi. Y pus ahí voy, doña. Este, batallando, sufriendo. Y este, y la señora gritando, ¿no?, a todo lo que daba, de que ya traía contracciones. Y este, pus traía contracciones y eso, y... entre el tráfico y eso, pues le entra a uno la desesperación, ¿no? Le entra a uno la desesperación. Y de repente que empieza la señora:

—¡Ay! ¡Es que ya me mojé! ¡Ya me mojé!

Creo que se le había roto la fuente. Y le decía el marido:

—No, pues, este, no te muevas. No te muevas, espérate.

Y yo todavía le digo:

—Pues me paro tantito y, este... a ver qué podemos hacer...

Y me decía el marido:

—No, pues es que no sé ni qué hacer. Pues espérame tantito...

Y, y la señora rascaba y... me imagino que eran las contracciones. Y entonces, pus ya... este, empieza la señora a gritar más. Entonces, le decía:

—Respire hondo, respire hondo y tranquilícese.

Y el joven, el que iba, pus iba nervioso. Yo creo que era su primer hijo. No sé. Y este, y pus, en una de esas, que ya estaba a punto de dar a luz, llegamos ahí, así como que derrapando. Y ya con el bebé con... parte de su cabecita ya casi de fuera. Y este, y pus ya llegamos, y me dice el cuate ese:

—No, pues, este, pus yo te lavo.

—No, no te preocupes, no te preocupes. Ahí me invitas a la fiesta, ¿no? Nada más, a la fiesta de bautizo del bebé.

Dice:

—Bueno, pus ¡órale! Y ¿cuánto es?

²⁸ *aliviarse*: 'dar a luz'.

—No, ya ni... No, déjalo así, ya déjalo así.

Pus yo iba así igual, bien nervioso. Y pues ya, llegué, los dejé y pus ya, me, este, me retiré, ¿no? Fui a lavar mi coche. Pero, sí, lo dejó ahí todo mojado.

Esa es otra de las grandes historias, ¿cómo ve?

Marco Antonio Coca,
11 de agosto de 2011.

[9. Pasé por ahí, pero... ¡hecho la raya!]

[MARCO ANTONIO:] Esta vez, yo andaba trabajando de noche. Me tocó guardia en el sitio donde estoy. Entonces, pus ahí voy, y me dicen:

—Voy a... San... Santa Cecilia... Allá arriba de Xochimilco.

Entonces, el caminito en el que va subiendo, pues es puro tope:²⁹ sube, tope, tope. Y este, pus hay una parte que llega hasta el final del pueblito este donde va. Ya me habían dicho, ¿no? O sea, me habían platicado que se aparecía, de repente, una señora ahí, que le hacía parada, o de repente se pasaba uno y se le para-ba atrás. Y entonces, pus yo iba con ese temor, ¿no?

Ya llego yo a esa esquina, que es una, una y griega. Y al dar vuelta, precisamente a la izquierda, ahí voy, ¿no?, y de repente, pus igual, así como le digo, lo que me habían platicado, lo veo. Pero veo a la persona esta así, como que flotando. Y este, y me hace parada. Pero yo llevaba al pasaje,³⁰ ¿no? Entonces, no hice como que mucho caso, ¿no? Entonces, le digo al pasaje:

—Oiga, ¿sí vio lo que yo vi?

—No.

—¿Seguro que no vio lo que yo vi?

²⁹ "Tope. Saliente de poca altura que se construye para limitar la velocidad de los vehículos" (Mex.).

³⁰ "Pasaje. Conjunto de personas que usan el transporte colectivo" (Mex.).

—No. Este, ¿qué vio?

—Lo que pasa es que vi una señora que me hacía parada, pero que iba flotando. Y orita,³¹ al espejear, la vi atrás de mi carro.

Y me dice:

—No, pus es que no la vi. Y sí, muchos nos han platicado. De los que los he traído para acá y, este... Pero, no, no, yo nunca la he visto.

Entonces, pus ya, al regresar, pus ya me dio miedo, ¿no? Este, a fuerza hay que regresar por el mismo lugar. Y ya lo que hice: subí mis vidrios, le subí a mi estéreo³² y... ¡Pasé por ahí, pero... hecho la raya!³³

Y ya pasando ahí, pues ya, como que ya me tranquilicé, ¿no? Pero sí, esa estuvo así como que... La señora así, media rara, ¿no? Flotando, así... totalmente flotando, en la avenida, y haciendo parada.

[ME:] ¿Y se acuerda cómo iba vestida, o algo así?

[MARCO ANTONIO:] Traía... me acuerdo, medio me acuerdo que traía una playera como tipo bata, pero que era como... que es como un blusón. De esas, así, como de... como pijama, ¿no?, así, pero como aguadote, aguadote. Y entonces, al momento que hizo así, pss, la ola del... del jale,³⁴ del... ¿cómo se llama?, del, de la prenda esa que traía, pus sí se veía así como, como que volaba, ¿no? Sí estaba...

Eso sí me dio algo de miedo, pero... Le digo, pus también ahí lo raro es eso, ¿no? Que decían, este, los, o sea, los demás compañeros lo que les había pasado y... a mí me tocó, ¿no? Entonces, pues sí, también eso es otra parte de historia... del recorrido de, de mi trabajo. ¿Cómo ve?

Marco Antonio Coca,
11 de agosto de 2011.

³¹ *orita*: 'ahorita, hace un momento'.

³² *estéreo*: 'equipo de sonido'.

³³ *hecho la raya*: 'rápidamente, a toda velocidad'.

³⁴ *jale*: 'cosa'.

[10. A mí me da un escalofrío fuerte]

[MARTÍN:] Mi nombre es Martín González Zúñiga. Y estoy en esto porque me gusta el trabajo. Gozo manejar. Disfruto el manejo. Eso es lo que me gusta, lo que me gusta de eso.

Una de las historias o anécdotas podría ser cuando uno de mis clientes me llamó: que fuera por él a las horas de la mañana.³⁵ Me habló aproximadamente doce de la noche para que fuera por él a cierto horario, cerca de Televisa San Ángel. Yo salí aproximadamente doce y media. Y en el trayecto de Periférico, cuando me tocó pasar en ese horario, se veían personas que estaban paradas. Cada vez que yo pasaba, la persona se me quedaba viendo. Se me quedaban viendo, y en donde... No me había dado cuenta, en este caso, que, en donde había una cruz, había una persona.

Cuando llego por mi cliente, le platiqué lo que me había pasado: de que había personas paradas sobre el Periférico. Y nos dimos cuenta de que, en donde estaba una cruz, era una persona que estaba parada, de las que me estaban viendo. Eso fue lo que pasó.

Cuando pasó, este, unos días, con unos compañeros comentando, un compañero, igual mío, que es de pueblito, él fue el que me comentó que normalmente esas personas se dejan ver doce y media de la noche, que fue el horario que yo salí. Fue lo que tuve la dicha o fortuna de ver, este tipo de personas fallecidas, que tuve hasta el gusto, quizás, de conocerlas como eran antes de que murieran. Y donde estaba una cruz, había una persona: hombres, mujeres, que me tocó ver. Me tocó ver así, ese día que fui por ese cliente que me había citado para ir por él, a esas horas de la mañana.

Esa fue una, pues, una experiencia que incluso a mi cliente le dio miedo después. Le dio miedo porque cómo era posible que se dejaran ver ese tipo de personas, en cierto horario, y que de regreso ya no se veían para nada. Y poniendo atención, en cada cruz era una persona. Eso fue lo que nos pasó aquella vez.

³⁵ a las horas de la mañana: 'a las primeras horas de la madrugada'.

[ME:] ¿Y le ha vuelto a ocurrir?

[MARTÍN:] Tengo la... fortuna o desdicha de ver. En la actualidad, ¿eh? Día, tarde, noche, a veces me toca ver a las personas. Tengo esa facilidad de, de verlas. No se ven exactamente de frente, como muchos se imaginan. Son personas que se ven casi de lado. No se les puede ver exactamente de frente. Solamente de lado se les puede ver, pero no, no exactamente de frente. Y tengo esa facilidad de verlas. Desdicha o dicha, pero tengo la... la facilidad de verlas. Por eso preguntaba eso sobre lo sobrenatural, si se cree o no se cree.³⁶ Y nosotros, aquí en la calle, es lo que vemos.

Incluso ha habido pasajeros que luego, de repente, me ven que volteo, pero es porque vi a una persona. Y cuando... incluso checo por el espejo... Y la persona ya no está, ya no está.

Me tocó una... también una ocasión que llevaba una clienta, donde una mujer me saludó y yo le respondo el saludo. Pero, cuando ve mi clienta, dice:

— ¿A quién saludaste, si no hay nada?

Yo vi una persona. En la División del Norte, dirección a Xochimilco, no muy lejos, fue lo que me tocó ver, lo último que... Incluso hay personas que... que me ven o se dan cuenta que yo las veo y me responden con un saludo, algún movimiento. Es lo que, lo que me ha pasado. Por eso le preguntaba.

[ME:] Oiga, pues qué interesante, ¿no? Qué extraño.

[MARTÍN:] Sí, a mí me ha tocado ver así... Incluso, yo he notado que cuando esas personas son buenas o son malas, sobre todo la persona que es mala, a mí me da un escalofrío fuerte.

[ME:] ¡Ah, no me diga!

[MARTÍN:] Me da un escalofrío fuerte. Fui con una amiga a comer, a Coyoacán, a un... a una de estas de mariscos, al mercadito. Estábamos comiendo... y una persona de blanco se acercó y le tocó el brazo. Al momento que le tocó el brazo a esta muchacha, a esta muchacha le dio un escalofrío frío fuerte. Y yo le pregunté:

— ¿Te dio frío?

³⁶ Antes de contar su historia, el informante me preguntó si creía en lo sobrenatural.

Me dijo:

— ¡Sí! Una persona me tocó.

Inmediatamente, me paré para decirle a esta persona así:

— ¡Quítate de ahí, ¿no?! ¿Qué haces?

Porque estas personas supuestamente no tocan. Era una persona de blanco, semitransparente. Y la persona desapareció. Pero esta chica, al momento de que le tocó su brazo, le dio un escalofrío.

[ME:] Pero la chica ¿también vio a la persona?

[MARTÍN:] No, no lo vio. Nada más yo lo vi. Nada más yo lo vi, y, este, así de como de pensamiento:

— Pues, deja ahí, ¿no?... Retírate.

Y, este, y desapareció la persona, se desvaneció. Esto fue... aproximadamente hace tres semanas. Estamos hablando que fue a mediados del mes pasado, del mes de julio. Fue lo que, lo que pasó. Y a esa chica le da miedo que yo hable de personas así, que veo. Porque se ha de imaginar que como que las atrae uno. Pero no es eso, sino que simplemente las, las ve uno. Ve uno así a esas personas. Y últimamente, pues... esta semana no me ha tocado ver nada todavía. Todavía no me ha tocado ver nada, pero tengo la facilidad de ver... de ver así, personas.

[ME:] ¡Oh! Pues sí, sí que es un don. Ya me había tocado alguien más que tenía esa, pues como esa virtud, ¿no?

[MARTÍN:] A mí de chico me habían dicho que tenía esa... esa posibilidad de ver. De ver así, este, las cosas. Y este, se lo dijeron a mi mamá, y mi mamá no lo creía. Pero yo, con el tiempo, lo fui viendo. Y yo ya me he acostumbrado tanto a esto que... es normal. Yo ya lo veo tan normal... así, este tipo de, de personas. Pero sí, yo desde chico he tenido esa... facilidad de... de verlos.

[ME:] ¿Sabe...? ¿Desde chico sabe de qué se trataba lo que veía?

[MARTÍN:] Sí, desde... una aproximación de unos nueve o diez años. ¿Por qué? Porque mi abuelo, cuando murió, este, se me presentó para pedirme perdón. Y desde ahí en adelante, este, he tenido esa facilidad de, de ver las cosas. Entonces, este, fue una impresión tan fuerte de... que tuve ahí, cuando se me presentó. Fue una experiencia muy, muy mal, que yo me estaba muriendo, por cierto. Pero lograron sacarme adelante. Y, ya de

ahí en adelante (estamos hablando ya de... nueve diez años a la fecha), ya tengo... pues, una aproximación de... cuarenta años... ya, viendo así cosas. Y ya estoy tan acostumbrado que... ya no me da, pues, miedo, ¿no? Como a otras personas que, que pueden ver algunas cosas, que... que se caen de miedo, ¿no?, algunas personas. Pero yo ya estoy acostumbrado a verlo. Y lo que me he dado cuenta, de que cuando son personas malas a mí me da un escalofrío fuerte. Y cuando no, personas normal.

Incluso, ahí le va otra...³⁷

Martín González Zúñiga,
12 de agosto de 2011.

Bibliografía citada

- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, 2008. "El caso: de la oralidad a la escritura". *Revista de Literaturas Populares* VIII-1: 77-101.
- LADA FERRERAS, Ulpiano, 2007. "El proceso comunicativo de la narrativa oral literaria". *Culturas Populares. Revista Electrónica* 5. <http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/lada.pdf>.
- [Mex.] *Diccionario de Mexicanismos*, 2010. México: Siglo XXI.
- MORENO DE ALBA, José G., 1992. *Minucias del lenguaje*. México: FCE.
- , 1996. *Nuevas minucias del lenguaje*. México: FCE.

³⁷ El informante contó una historia más sobre su experiencia con las apariciones que, como dice, tiene la "dicha o desdicha de ver". No se incluyó en este trabajo por cuestión de espacio.

Estudios

Erotismo picaresco y manifestaciones escatológicas en la antigua lírica popular hispánica

EMILIANO GOPAR OSORIO
Universidad Nacional Autónoma de México

Margit Frenk ha dicho que la recopilación de los “poemitas populares” registrada entre los siglos XVI y XVII en la Península Ibérica “es un trabajo — y un placer — que no tendrá nunca un punto final” (Frenk, *NC*: 10), pues, por fortuna, siguen apareciendo nuevos textos. El *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* es una empresa titánica que de manera más que generosa da cuenta de la forma y contenido de la poesía popular existente en la antigua cultura hispánica.¹ Asomarse a esa poesía siempre resultará placentero porque allí se puede admirar una gran cantidad de creaciones cuyas voces alegres y juguetonas dicen mucho de la condición humana de aquellos días. No se quiere decir con esto que los hombres vivieran en eterna alegría; lo admirable es que esa alegría haya surgido en un ambiente dominado por las restricciones morales propiciadas por la visión católica.

Cuando se escuchan canciones un poco subidas de color, como la hermosa que dice: “¿Si pika el kardo, moza, di? / Si pika el

¹ Margit Frenk proporciona una excelente definición de poesía *popular* cuando la distingue de la *tradicional*; en este trabajo el apego a esa definición es total: “Entre los dos tipos de canciones, llámense como se llamen, hay una diferencia radical. Sólo la que llamo *popular* es una poesía consustancialmente colectiva, como es colectivo todo arte popular, ‘lo cual quiere decir, no sólo que [es] patrimonio de la colectividad, sino que también y ante todo que esta se impone al individuo en la creación y recreación de cada cantar’ (Frenk); que el creador y recreador se atienen a un limitado repertorio de temas, motivos, formas, recursos estilísticos que todos conocen y comparten, a una *tradicción* común, a un *estilo* (Sánchez Romeralo), a una ‘escuela poética popular’ (Sergio Baldi). *Popular*, en efecto: del *pueblo*, constituido en la Edad Media por las clases bajas rurales” (Frenk, 1990: 13).

kardo, di ke sí" (NC 1717), no se puede dejar de pensar en esa fuerza poética que hacía posible que la gente del pueblo disfrutara de tan alegres cancioncillas a pesar de las prohibiciones en torno a la sexualidad existentes en aquel tiempo.

En nuestros días, el gusto por ese tipo de poesía ha cambiado; así lo ha notado Margit Frenk al decir que "muchas canciones de color un tanto —o muy— subido no figuran en ninguna de las antologías, aunque se encuentren en fuentes accesibles y conocidas, o bien, figuran sólo en una o en dos antologías" (Frenk, 1991: 312). Es necesario preguntarse por qué ese tipo de poesía, hoy incómoda, gozaba de una gran vitalidad en el seno de la cultura antigua.

Con el fin de poder acercarnos al porqué de la aceptación de este tipo de poesía en la cultura antigua, en este trabajo se tratará de averiguar la causa de la risa que se genera al escuchar esos poemas. El pequeño corpus aquí reunido tiene un tono humorístico que hace referencia directa o indirecta a los genitales, masculinos o femeninos, y a lo escatológico. Este humor es la base para la hipótesis de este trabajo: sin pretender que sea la única razón, es probable que el papel ocupado por las canciones de tema escatológico y erótico-picaresco en la cultura popular antigua deba mucho al carácter renovador del humor y al valor, hoy perdido, que tenía la risa en aquella cultura.

En el realismo grotesco de la plaza pública, como lo llamó Bajtín, el humor ocupa un lugar central debido a su carácter renovador.² La lírica popular que en este espacio se analizará parece tener una gran relación con la renovación del ambiente festivo, pues a través de estas manifestaciones podemos escuchar poemitas que seguramente alegraban la vida cotidiana de las

² Anthony Close (2007: 97) señala que lo cómico tiene un carácter positivo. Dicha situación se ve reflejada en algunos tratados médicos de la época en los cuales el humor y la risa son valorados merced a su provecho moral y terapéutico; entre esas obras destacan: *Examen de ingenios para las ciencias* (1574) de Huarte de San Juan, *Anatomía de la melancolía* (1621) de Robert Burton y *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587) de Miguel Sabuco.

clases bajas en la Edad Media —y también de cierto sector de la aristocracia en el Renacimiento—;³ en estas cancioncillas esa voz sin duda pertenece a ese pueblo que se expresaba libremente sin que el peso moral lograra frenar sus sentimientos.

De los más de 3790 poemas recopilados en el *Nuevo corpus*, aquí hablaremos apenas de una veintena de ellos, es decir, de cerca del 0.5%. De ninguna manera debe tomarse este porcentaje como parámetro para determinar el gusto por este tipo de poemas por parte de la cultura antigua. Cabe aclarar que quedarán fuera de este trabajo una gran cantidad de poemas eróticos que no lo parecen a simple vista porque en ellos la sexualidad está revestida por el simbolismo (tal es el caso de las canciones que hacen referencia a la garza, al ciervo, a la morenez en la mujer, a la fuente, a ciertos árboles como el olivo, etcétera.).⁴

Lo escatológico y su relación con la renovación

Al estudiar el carnaval en la cultura popular de la Edad Media y del Renacimiento, Bajtín ha demostrado que no se trata de una

³ Cabe aclarar que muchas de esas canciones se filtraron en el gusto de la aristocracia gracias a la valoración que surgió por lo popular: “una moda que en España se inicia en la segunda mitad del siglo XV lleva a esas canciones populares a los recintos de la aristocracia. De pronto, las damas y los caballeros están escuchando canciones populares en versión culta, polifónica, gozando del nuevo registro que había venido a enriquecer su arte musical” (Frenk, 2006: 190).

⁴ También quedarán fuera aquellos poemas como los cantares de labradores (“Dávale con el açadonico” NC 1094, “Estoi a la sombra / i estoi sudando: / ¡qué harán mis amores, / que andan segando!” NC 1095), de pastores (“Cansado vengo, cansado” NC 1141, “A las vaquillas, madre” NC 1148), de hilanderas (“Rastrillava nuestra ama” NC 1158), de molineros y panaderos (“El mi molinillo, madre” NC 1162 bis, “¡A la gala de la panadera!” NC 1163, “Galán / tomá de mi pan” NC 1165 A y B) y los pregones de los vendedores (“¡Al çedaz, çedaz!” NC 1170 A, “¡A la fruta, niñas...!” NC 1180, “Mozuelas hermosas” NC 1186, etc.), por la sencilla razón de que las referencias eróticas allí presentes se encuentran encubiertas de manera metafórica y no explícitas, como en la mayoría de los poemas que aquí se analizarán.

simple festividad; su importancia radica en haber sido el medio a través del cual la gente manifestaba una crítica encubierta en torno al sistema social. Al mismo tiempo, dicha crítica involucra una afirmación del pueblo, que se conseguía a través de su renovación: se negaban las normas que regían la vida cotidiana, mientras se celebraba la pertenencia a una segunda vida; en ella reinaba la libertad y la igualdad de los hombres. El estudioso ruso consideraba que el carnaval implicaba “la abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas entre las personas y la eliminación de ciertas reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana” (Bajtín, 1974: 20). Esto les permitía entablar relaciones con sus semejantes sin que los prejuicios de tipo jerárquico fueran un impedimento para lograrlo; cuestión que en el contexto de la vida cotidiana era simplemente inconcebible.

El zéjel que se presenta a continuación, al igual que lo ocurrido en el ambiente festivo del carnaval, tiene relación con la abolición de diferencias sociales y la eliminación de tabúes:

Aunque soy viejo cuitado,
mis tres vegaditas hago.

Para quitar el deseo,
antes que me aqüeste meo,
estando en la cama peo,
quando me levanto cago:
mis tres vegaditas hago. (NC 1897B)

Aquí se puede observar que la voz del anciano — o, al menos, la voz que representa serlo — clama por la igualdad. Aunque viejo, satisface las necesidades propias del hombre; no como él quisiera — como lo sugiere el verso: “para quitar el deseo” —,⁵

⁵ Además, la alusión erótica también se hace evidente si tomamos en cuenta la siguiente canción: “¡Otra vegada, / mi Pedro Fernández, / otra vegada, / antes que vos vades! (NC 1690 ter). Sobre *vegada* dice Covarrubias que “vale tanto como vez [...] es vocablo antiguo castellano” (Covarrubias, s. v. *vegada*).

sino como puede: “meo”, “peo” y “cago”. Bien visto, el viejo no está tan lejos de un hombre joven, pues también este irremediablemente se equipara con el viejo al satisfacer las necesidades corporales.

Pero ¿sólo se trata del reclamo de igualdad que lleva a cabo un viejo? En apariencia lo es. No obstante, Bajtín sugiere que las referencias corporales son en realidad otra cara de la faz cósmica; en ella “lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero” (Bajtín, 1974: 25). Por eso, degradar no significa exterminar; implica entrar en un juego dialéctico: “Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como principio de absorción y *al mismo tiempo* de nacimiento: al degradar se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior” (Bajtín, 1974: 25). Al hacer referencia a la parte inferior del cuerpo, necesariamente se alude a su contraparte, la renovación.

El valor de la referencia a lo bajo, entonces, no es totalmente negativo, sino ambivalente. Vista desde esta perspectiva, el viejo de la canción se degrada a sí mismo; pero, al hacerlo, también manifiesta positivamente la alegría que le produce su propia existencia. Por paradójico que resulte, la excreción —su tumba corporal— implica a la vez el renacer alegre de esa vida.

Un canto a la vida también parece ser la siguiente copla refranesca:

Si kagáis, kagáis la vida,
si no kagáis, vos moréis:
katái la vida perdida,
ke kagéis, ke no cagéis. (NC 2018)

Aquí el tema de la igualdad social se diluye, aunque sin desaparecer por completo; el tema de la renovación, en cambio, es innegable, a tal grado que la vida es deudora directa de la acción degradante, como lo muestra el segundo verso (“si no kagáis, vos moréis”). Es importante notar que hay una gran diferencia entre esta copla y el zéjel anterior: aquí la acción ya no corresponde a

un anciano, es aplicable a la vida en general, sin distinción de sexo o edad. Pero lo más hermoso de la copla aparece en el primer verso, en él queda claro que la referencia a lo escatológico no es superfluo, todo lo contrario: la excreción parece dar sentido a la vida, lo cual tiene una perfecta lógica si se recurre a la idea de Bajtín: la existencia de la muerte corporal (que en la canción está representada por la excreción) es por lo que la vida logra regenerarse y permanecer.

La siguiente cancioncilla tiene una correspondencia exacta con la simbología de lo grotesco, como ha observado Margit Frenk (2006: 34-35):

En esta calle mora
una moça caripapuda,
que con las tetas barre la casa
y echa pedos a la basura. (NC 1958)

La degradación como la entiende Bajtín es aquí evidente. El rostro que seduce, se convierte en un esperpento; el seno —al convertirse en un objeto que se arrastra y funge como escoba— y la referencia escatológica ahuyentan el deseo masculino. De esta manera, lo sublime es degradado. ¿Dónde queda, entonces, el carácter renovador? Se encuentra en el acercamiento a la tierra; lugar que simboliza la absorción y, al mismo tiempo, el renacimiento.

Recuérdese que para la cultura popular la estética de lo grotesco implica una alegre parodia de la seriedad unilateral del mundo oficial;⁶ a esto hay que agregar la observación hecha por

⁶ En esta estética, explica el crítico ruso, “El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que este se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites” (Bajtín, 1974: 30).

Margit Frenk cuando dice que la canción era “una contraparte paródica y degradante, marcadamente carnavalesca” (2006: 34) cuyo referente es la siguiente canción idealizadora:

Isabel, boka de miel,
kara de luna,
en la kalle do moráis
no hallarán piedra ninguna. (NC 113)

Para hablar del carácter positivo de la degradación es necesario tener en cuenta la participación del oyente, pues es en la risa donde se experimenta el carácter renovador. En este sentido, la recepción humorística de la cancioncilla grotesca tenía una ventaja porque el destinatario contaba con una referencia doble para decodificar el poema: la parodia de la canción idealizadora y la referencia a las imágenes grotescas; tal situación seguramente repercutía positivamente sobre el carácter risible de la canción y, en consecuencia, sobre su carácter renovador.

Si en el poema anterior se ve a una mujer que coincide con la figura carnavalesca, a continuación ocurre algo distinto:

Aquí bive i aquí mora
una moça muy gentil,
cada bez que se lebanta
ba a mear el peregil. (NC 1955)

Gracias al segundo verso se sabe que no se trata de una moza falta de cualidades femeninas, por lo que la intención degradante es ambigua; no hay un desprecio hacia la mujer, como ocurre en otros cantares no tradicionales.⁷ Lo extraño es que la mujer

⁷ Recuérdese, por ejemplo, la cántiga de escarnio de Alfonso X el Sabio cuyo estribillo dice: “Non quer’eu donzela fea / que ant’a mia porta pea...” (Paredes, 1998: 28 n. 7). Aquí sí hay abiertamente un desprecio cruel por la mujer; al respecto opina Paredes: “A través del juego de comparaciones, el trovador rebaja a la mujer al nivel animal” (1998: 28 n. 7).

haga sus necesidades encima de una planta que, por si fuera poco, es comestible; ¿cabría la posibilidad de que el perejil tuviera una connotación sexual masculina?, por lo menos, la planta no aguantaría cada mañana (“cada vez que se levanta”) el mismo maltrato. En tal caso, el poema podría tratarse de una alegre manifestación desinhibida de la sexualidad femenina.

La satisfacción de la necesidad fisiológica aparece relacionada con un tema distinto en la siguiente canción:

Una viexa se meó
 en la canal de un texado;
 el sacristán, que lo vio,
 fuera a tocar a nublado. (NC 1957)

La rara acción de la vieja provoca que el sacristán observe el líquido —él “lo vio”—, que seguramente caía del tejado; ¿será posible que esa visión haya hecho que el sacristán se confundiera y tomara la orina por agua de lluvia? En tal caso, ¿qué significa “tocar a nublado”?⁸ ¿Será que el sacristán ha hecho sonar las campanas para anunciar la lluvia? Si esta lectura es pertinente, se puede observar que la orina —lo bajo corporal— está relacionada con un elemento generador de vida, el agua de lluvia.

De cualquier manera, se debe reconocer que las dos últimas cancioncillas presentadas coinciden con las características de las canciones disparatadas.⁹

⁸ Aunque en la época el sonido de las campanas se designaba a través del verbo *tañer*, para la misma acción en Covarrubias se encuentra el verbo *tocar*: “y así el Emperador Carlos V, quitó a los de Gante, la gran campana, con que *tocauan* al arma” [El subrayado es mío] (Covarrubias, s. v. *campana*)

⁹ Se toma en cuenta la definición del término que proporciona Gabriela Nava: “Estas composiciones se caracterizan, principalmente, por ser poemas burlescos y jocosos cuyo contenido, irracional, se construye por el absurdo semántico parcial o total. Los *disparates* carecen de sentimientos, no expresan estados anímicos; su rasgo distintivo es el tono festivo y lúdico” (2004: 273)

El valor positivo de la risa en el Renacimiento

Al iniciar este trabajo, surgió la pregunta en torno a la causa de la aceptación de la poesía escatológica y erótico-picaresca por parte de los receptores de la época; acaso la risa que esa poesía provocaba en el escucha sea una de las razones más importantes de esa permanencia en el gusto popular. Desafortunadamente, el fenómeno implicaba connotaciones que hoy se han perdido. Es evidente que la recepción de esos poemas ha cambiado; lo podemos comprobar con un sencillo ejercicio: si se leen individualmente, es inevitable esbozar una sonrisa; pero si esas canciones son compartidas en grupo, como sucede en el aula, la sonrisa tímida emitida en la soledad se convierte en verdaderas carcajadas. Si se toma en cuenta que la lírica que hoy se estudia en libros anteriormente se compartía — aun cuando se tratara sólo de un emisor y un receptor —, se puede suponer que la risa era más importante de lo que ahora parece.

Quizá la hilaridad que provocaba escuchar referencias erótico-picarescas y escatológicas en la poesía popular era un fenómeno significativo en sí mismo; muy independientemente de la renovación que la risa pudiera implicar, pues es fácil adivinar el gozo que la gente experimentaba al escuchar estas creaciones. Cuando aquí se habla del carácter cómico de la lírica no se está sugiriendo reducirla al ámbito del mero entretenimiento;¹⁰ para acercarse a la recepción original de estos poemas es necesario conocer el significado que tenía la risa, si no en la Edad Media, por lo

¹⁰ Según Bajtín, durante los siglos XVII y XVIII la función de la risa perdió su riqueza original y sólo podía entenderse de manera negativa: “lo que es esencial e importante no puede ser cómico; [...] no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo el tono serio es de rigor; de allí que la risa ocupe en la literatura un rango inferior, como un género menor, que describe la vida de los individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad; la risa o es diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos” (Bajtín, 1974: 65). Tal parece que esta concepción de lo cómico no difiere mucho de la que prevalece en la actualidad.

menos en el Renacimiento. Para ello, es necesario recurrir a la siguiente seguidilla:

Veinte y dos años tengo,
madre, casarme,
que me duelen los dedos
de tanto urgarme. (NC 1652 bis)

¿Cómo era posible la existencia de expresiones tan frescas y alegres en un ambiente dominado por una moral católica tan llena de prejuicios? La cancioncilla no emplea un lenguaje hermético como para intentar reducir su recepción a un ámbito social limitado; todo lo contrario: se trata de un poema alegre que abiertamente expresa la apremiante necesidad sexual de una mujer soltera. Como tiene 22 años, se puede suponer que lleva años “hurgándose”.¹¹ Este tono desinhibido seguramente despertaba carcajadas en los oyentes, como hasta la fecha sucede.

Pero, ¿por qué se ríe al escuchar estos poemas? Bergson ofrece la siguiente teoría sobre la risa: “Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano causan risa en la exacta medida en que dicho cuerpo nos hace pensar en algo simplemente mecánico” (1973: 34). Según el crítico, es la desviación hacia lo mecánico, que crea una incongruencia con respecto a la naturaleza o lo social, lo que provoca la risa. Si el crítico hubiera conocido la anterior seguidilla, seguramente se hubiera retractado, pues aquí la causa es justamente lo inverso de lo que él menciona. El poema inicia con la petición de matrimonio que la muchacha hace a sus veintidós años; la solicitud era absolutamente normal para los oyentes de la época desde el punto de vista moral.¹² Pero al pasar a los últimos versos, esa situación que concuerda con la moral sufre un revés: los oyentes son conducidos a un mundo de gracia y libertad, a un mundo en movimiento que está sugerido en las desinhibidas palabras de la muchacha

¹¹ Esta observación fue hecha por Margit Frenk al revisar este trabajo.

¹² Lo extraño era que a sus años no estuviera casada.

("que me duelen los dedos / de tanto urgarme"). No es, según muestra el poema, el movimiento hacia lo mecánico, sino hacia el mundo de lo vivo el detonador de la risa en esta cancioncilla. Esto tiene una estrecha relación con el realismo grotesco en donde lo *alto* y lo *bajo* son las partes complementarias de una dialéctica de renovación del mundo.¹³

El mundo en movimiento que se muestra en la poesía lírica coincide, además, con aquel que Bajtín vislumbró cuando hacía referencia a "un segundo mundo y a una segunda vida" (Bajtín, 1974: 11), pues implicaba la contraparte del mundo oficial; sin la referencia a ese mundo, el carácter humorístico no podría ser posible.

Llama la atención que un detractor de las ideas de Bajtín haya dicho que:

Parece absolutamente imposible caracterizar la cultura popular como una cultura basada, ante todo y principalmente, en la risa y la alegría. Si se estudian las fuentes históricas, se comprende de inmediato que uno de sus principales aspectos era, precisamente, el miedo: un miedo muy intenso ligado a la idea del infierno tras la muerte (Gurevich, 1999: 58).

Si se le preguntara al crítico dónde ve el miedo en la seguidilla, seguramente no podría responder; como tampoco podría hacerlo si se asomara a la antigua lírica popular, pues su carácter alegre nada tiene que ver con el miedo.

Pero ¿por qué es necesario comprender el sentido que la risa tenía en la antigua lírica? La respuesta es porque en aquella época tenía más importancia de lo que ahora se pudiera pensar; la idea de Bajtín acerca de la función de la risa en el Renacimiento es de gran ayuda para entender mejor esta situación:

¹³ "Lo 'alto' y lo 'bajo' poseen allí un sentido completa y rigurosamente *topográfico*. Lo 'alto' es el cielo; lo 'bajo' es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno)" (Bajtín, 1974: 25).

La risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a este en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo (Bajtín, 1974: 65).

El crítico hace un recorrido por las corrientes del pensamiento antiguo para demostrar que la actual concepción del fenómeno es bastante pobre. Así pues, se debe considerar que la risa no era sólo una cuestión de entretenimiento, sino un modo de ver el mundo. Esa visión se hace evidente tanto en el carnaval como en la antigua lírica popular en la medida en la que el humor sobrepasa la cosmovisión oficial al mostrar desinhibidamente un mundo que no es utópico, sino realmente existente — bullente de vida y libertad — que era acallado en la vida cotidiana por el disfraz de la hipócrita moral católica.

El elemento risible al final del poema y su relación con el tema femenino

Es posible observar dos características en varios de los poemas que hacen referencia a los órganos genitales: la primera es que el enunciado que provoca la risa aparece al final de la estrofa o al final del dístico.¹⁴ La segunda, es una implicación de la primera: ese enunciado puesto al final crea un vuelco cómico en la medida en que representa un contraste de sentidos entre la alegre visión popular y la perspectiva moral. El responsable de la risa es, pues, ese salto hacia el mundo de la libertad sexual, que — acaso sin intención — atenta contra la moral.

¹⁴ Antonio Sánchez Romeralo ha observado en el villancico un predominio de lo que él llama una “estructura básica binaria”, en la cual un verso A se complementa con un verso B (1969: 145-148).

Obsérvense estas características cuando se mencionan los órganos femeninos:

– Madre, la mi madre,
que me come el quiquiriquí,
 – Ráscatele, hija, y calla,
que también me come a mí. (NC 1653)

En el segundo verso, la joven da cuenta del deseo sexual que está experimentando; esto resulta cómico por la graciosa analogía entre sus genitales y el canto del gallo. Quizá el canto simbolice el despertar sexual de la jovencita. Si la confianza que siente la hija por la madre hubiera sido manifestada en el contexto de la vida cotidiana, probablemente resultaría poco adecuada; sin embargo, esta situación en la antigua lírica no es tan inapropiada, pues la madre casi siempre es una confidente para la joven, no una figura autoritaria. En el segundo dístico, el elemento risible se ubica también en el último verso, pues inesperadamente se descubre que la madre, aunque vieja, se muestra igualmente vencida por el deseo.

Esta es otra cancioncilla que aborda el mismo tema:

– Marikita, ¡cómo te tokas!
 – A la fe, madre, como las otras. (NC 1653 *bis*)

El primer verso por sí solo es perfectamente inocente, pues implica la idea del orden; es el segundo verso el que cambia por completo este sentido inicial: el tocado, que simboliza el arreglo femenino, es convertido en un verdadero desaliño. Así, lo normativo produce risa al perder terreno ante el mundo libre de la sexualidad: al expresar el gozo que experimenta merced a la exploración desinhibida de su cuerpo, antepone sus deseos naturales a los prejuicios del recato femenino. En el poema, pues, se pone de manifiesto un contraste entre dos visiones del mundo, que resulta totalmente cómico: por un lado, lo moral se encuentra

en la idea que la madre tiene sobre el tocado;¹⁵ el mundo de la libertad, en cambio, está presente en la manera fresca con la que expresa la muchacha su despertar sexual. Y cuando la joven dice que todas las mujeres de su edad se masturban, se hace presente la igualdad social producida por lo corporal.

El deseo sexual también se pone de manifiesto en la siguiente canción:

No sé qué me bulle
 en el calcañar,
 que no puedo andar.

 Yéndome y viniendo
 a las mis vacas,
 no sé qué me bulle
 entre las faldas,
 que no puedo andar. (NC 1645 C)

Covarrubias al explicar la palabra *Calcañal* —la parte media del pie— hace este gracioso comentario:

Tener el seso en los carcañales se dize de los moços *pisa verdes*, que van pisando de puntillas con passos descompuestos. Y parece, que por no reventar el seso que llevan en los carcañales no osan sentar el pie llano en el suelo. [El subrayado es mío] (Covarrubias, s. v. *calcañal*).

Y por *pisa verde* entiende quien tiene “poco seso” (Covarrubias, s. v. *pisaverde*). La moza de la canción, además de pocos sesos, tiene ligeros los cascos si se toma en cuenta la sola mención del pie desnudo, pues, como lo ha observado David A. Kossoff, en el Siglo de Oro: “el pie era un poderoso atractivo erótico” (Kossoff,

¹⁵ Claro que las palabras emitidas por la madre esconden un doble sentido: el moral, aquí comentado, y uno pícaro: la madre, confidente, bien pudiera no ignorar la connotación sexual del verbo *tocar*.

1971: 386).¹⁶ En el poema, el pie es un *atractivo erótico* si, además, se piensa en una posible analogía entre los primeros dos versos del estribillo (“no sé que me bulle / en el calcañar”) con aquel verso ya mencionado: “que me come el quiquiriquí” (NC 1653); ambos parecen ser eufemismos de los genitales femeninos. Se podría explicar, así, la imposibilidad de la mujer para *andar*: no es que el *calcañal* esté lastimado, sino que hay un movimiento (“me bulle”)¹⁷ que gozosamente mantiene ocupada a la mujer, pues el verbo “bullir” es “de clara connotación erótica” (Masera, 2001: 60).

Agréguese a esto que la glosa experimenta un cambio importante: lo que antes ocurría en el pie, ahora sucede “entre las faldas”. Si se vuelve a la lectura del estribillo, es imposible dejar de notar que ese *calcañal* y los genitales femeninos son una sola cosa. La expresión “Yéndome y viniendo / a las mis vacas” de la glosa nuevamente remite al ámbito erótico, pues “el ir y venir aparece en otras canciones españolas sobre el amor y la vida sexual” (Frenk, 2006: 335).

En el poema, el estribillo y la glosa se retroalimentan para formar un sentido sexual: en apariencia, se habla de una inocente imposibilidad para caminar en la primera parte; en la segunda, las molestias se convierten en algo bullente en el regazo: la mujer manifiesta abiertamente el placer que le produce dar rienda suelta a su libido. Se trata, al parecer, de una creación en la que

¹⁶ El autor recuerda la sensualidad presente en la descripción hecha por el narrador del *Quijote* al describir a Dorotea lavándose sus blancos y delicados pies desnudos en las aguas de un arroyo. La escena cervantista se corresponde perfectamente con el erotismo, pues “Al lector y al público de entonces el mero mencionar del pie desnudo sugirió el ámbito en que iba a moverse el personaje de que se trataba [...] no sorprende que lo que Dorotea (la muchacha-mozo) quería tapar en su historia era su seducción a manos de Fernando, y su sensualidad queda confirmada después en los besos concedidos a Fernando [...] únicos besos amorosos mencionados en la novela” (Kossoff, 1971: 386).

¹⁷ La connotación erótica se puede apreciar en una canción similar en la que se sustituye este verbo por otro no menos erótico: “No sé qué me *pica* / en el carcañal, / que me haze mal” (NC 1645 A).

el disfrute de la sexualidad femenina se canta alegremente por su protagonista.

Distinta de las anteriores es la cancioncilla que presentamos a continuación:

Ábreme, casada,
que es la noche oscura,
que no perderás nada
por el abertura. (NC 1710)

Margit Frenk ha dicho que la puerta, desde la perspectiva femenina, es un “puente’ hacia el exterior: la niña mira la *puerta*, piensa en la puerta (y en el hombre que va a pasar por ella)” (Frenk, 2006: 25). Para la estudiosa “la puerta suele ser en esa lírica un espacio para ser franqueado” (Frenk, 2006: 25). Por su parte, Mariana Masera ha observado que en algunos poemas¹⁸ “la puerta ya no sólo funge como un objeto físico, sino también con el mismo cuerpo de la mujer” (Masera, 2001: 105). En el poema al que aquí se hace referencia, es el hombre el que se dirige a la mujer; pero también aquí la puerta deja de funcionar como objeto para convertirse en aquello que el hombre desea (“por el abertura”). Ciertamente, el símbolo puesto en boca del hombre es menos sensual y más lascivo de lo que ocurre en aquellos poemas en los cuales la voz femenina es la protagonista. Hay, sin embargo, coincidencia en lo que respecta a la estructura humorística observada en este trabajo: al final del poema asoma una graciosa chispa de luz y movimiento, pues la *puerta* (el cuerpo de la mujer) debe ser franqueada para que el gozo de los amantes se vea realizado.

¹⁸ Algunos de ellos son: “*Si passáis por los míos umbrales, / ¡ay de vos, si no me mirades!*” (NC, 434). “*Buscad, buen amor, / con qué me falaguedes, / ¡que mal enojada me tenedes! // Anoche, amor, / os estuve aguardando, / la puerta abierta, / candelas quemando...*” (NC 661). “*Llaman a la puerta, / y espero yo a mi amor: / ¡que todas las aldobadas / me dan en el corazón!*” (NC 292). “*A mi puerta nasce una fonte: / ¿por dó saliré que no me moje?*” (NC 321), etcétera.

En la siguiente copla también es la voz de un hombre la que se dirige a la mujer:

— ¡Ai de mí, ke la miré!
 ¿I adónde la besaré?
 — *En el oxo del trasé.* (NC 1953)

Margit Frenk señala que se trata de una parodia de esta copla:

¡Ai de mí, ke la miré,
 para bivar lastimado,
 para llorar i xemir
 kosas del tiempo pasado! (NC 645)

El sentido paródico-literario está muy relacionado con el carácter humorístico en la primera copla: ubicar al final de la estrofa la referencia erótico-picaresca es una estrategia que sin duda contribuye en gran medida para la producción de la risa, pues lo que menos esperaba el receptor acostumbrado a oír la copla idealizada era este cambio repentino e ingenioso que conducía al oyente de la idea sublime sobre el amor (“— ¡Ai de mí, ke la miré!”) al nivel más bajo posible (“— En el oxo del trasé”). Estas expresiones tan llenas de picardía y movimiento no podían manifestarse abiertamente en la vida cotidiana si no era a través del disfraz de anonimato que proporcionaba la lírica popular o el ambiente festivo del carnaval. Gabriela Nava ha observado acertadamente que el beso es doblemente trasgresor, pues: “dentro de la concepción carnavalesca, la boca funciona, excepcionalmente, como símbolo degradado de lo alto, ya que queda al mismo nivel de significado que el trasero” (Nava, 2004: 276).

El fenómeno del vuelco cómico que contrapone dos visiones del mundo también se encuentra en algunas estrofas de la canción de la moza de Logroño, sólo que aquí no se lleva a cabo al final de verso, sino a la mitad de la estrofa. Cabe aclarar que para formar el sentido erótico-picaresco de la canción, basta con los dos primeros versos de la estrofa; en este sentido, el vuelco cómico sí se encuentra en el final del dístico:

Una moçuela de Logroño
mostrado me avía su co...
 po de lana negro que hilava.

.....

Por virgen era tenida,
mas çierto ella estava bien ho...
 yosa de viruelas la su cara.

.....

Pidiérame de comer:
yo primero la quisiera ho...
 rrar un sayuelo que llevaba.

.....

Yo subiérala en un mulo:
mostrado me avía su ojo de cu...
 clillo que llevaba en su jaula.
 (NC 1719)

Cuando José Manuel Pedrosa se refiere a esta canción habla de un recurso poético que él llama *defraudación obscena*¹⁹ “porque se basa en el engaño de las expectativas del receptor del poema cuando espera una voz o concepto obsceno que finalmente se sugiere por el contexto y por la rima pero no se formula” (Pedrosa, 1993: 76). ¿Realmente el receptor es engañado? Parece que esa interrupción no defrauda al oyente, porque no por el corte abrupto se deja de reír. Se ríe sin necesidad de que el término obsceno se haga explícito en su totalidad; es suficiente con que quede sugerido fonéticamente gracias a la rima. Incluso parece que la risa es provocada justamente por esa interrupción. Podría hablarse aquí de un recurso irónico: se dice una cosa sin hacerla explícita.²⁰ El vuel-

¹⁹ Tal recurso ha recibido distintos nombres: Carlos H. Magis la llamó “falso eufemismo”; Keith Whinnom habla de “defraudación del lector”; Pierre Alzieu la ha nombrado “técnica de rima interrumpida” (Pedrosa, 1993: 75-82).

²⁰ Douglas C. Muecke define el fenómeno irónico de la siguiente manera: “The art of the irony is the art of saying something without really saying it.”, citado por Pere Ballart (1994: 191).

co cómico se completa con el tercer verso: se esperaba que se hiciera explícita la terminación de una palabra que no llega a completarse; pero aparece en su lugar una expresión que resulta graciosa por lo incoherente que viene a ser su ubicación en un contexto totalmente pícaro. Con esto, el tono obsceno y alegre del segundo verso se ve frustrado en la enunciación, pero no en la imaginación del oyente, quien con gozo completa a la perfección las palabras truncadas.

Es necesario aclarar, sin embargo, que tanto el estribillo como la primera estrofa de la canción no comparten el recurso de ubicar lo cómico en la parte final de la estrofa, pues son totalmente pícaros desde el primer verso:

¡Dale, si le das,
Moçuela de Carasa!
¡Dale, si le das,
Que me llaman en casa!

Una moçuela de Logroño... (NC 1719)

Ese “¡Dale si le das!” alude evidentemente al coito; ya Alzieu lo había notado al decir que la canción está en boca de Lozana cuando se encuentra en la cama con Rampín.²¹ En la primera estrofa la palabra *moçuela* lleva implícita una connotación erótica.²²

Además de que la canción pertenecía a la colectividad, a juzgar por las diversas menciones en fuentes contemporáneas (NC 1719, aparato crítico),²³ es importante hacer notar que la fuente de la que

²¹ Esta es la cita que el estudioso proporciona: “¡ay, qué miel tan sabrosa! ¡No lo pensé! ¡Aguzá, aguzá! ¡Dale si le das, que me llaman en casa! ¡Aquí, aquí!” (Alzieu, 1975: 113).

²² Al referirse a *moço* Covarrubias relaciona el término con la juventud, y añade: “Algunas vezes la condición de la misma edad que con la poca esperiencia y mucha confianza, suelen hazer algunas cosas fuera de razón” (Covarrubias, s. v. *moço*). Margit Frenk, al referirse a la canción, habla de “mozas disolutas” (2006: 196).

²³ Entre ellas: la *Lozana andaluza*, de Francisco Delicado (1511-1515); el *Libro intitulado El Cortesano; libro de Motes de damas y caballeros*, de Luis Milán (1561): “Esta deve ser la que dicen ‘Moçuela de Logroño’”; el entremés *Pistraco*, de Quiñones de Benavente

proviene esta canción es el *Cancionero musical de Palacio*, es decir, que la corte de los Reyes Católicos se regocijaba con este cantar a pesar de que su color está un poco subido, según se juzgaría hoy.

El elemento risible al final del poema y su relación con el tema masculino

Al igual que ocurre con el elemento femenino, es frecuente que la mención de los genitales masculinos aparezca al final de la estrofa o de un dístico. Así ocurre en la siguiente seguidilla:

Pues me as abrazado,
dame lo demás,
que no es misa de rrequien
que quita la paz. (NC 1703)

En el segundo verso del primer dístico, el abrazo deja de ser un símbolo del amor; es la voz femenina la que sugiere reemplazar la abstracción del sentimiento amoroso por lo concreto, por la pasión. Lo cómico radica en una situación común en la lírica: es la mujer quien toma la iniciativa (Frenk, 2006: 359).

Véase a continuación una combinación de frases que resulta extraña:

¡San Jorge!
¡Que se le alarga y [s]e l'encoje! (NC 1725 bis)

La expresión en la que se menciona al santo se emplea aquí para transmitir la sorpresa que provocan en una mujer los movimientos del miembro viril. Pero la invocación resulta inapropiada en el contexto aludido en el segundo verso: se podría sorprender una doncella, pero la emisora no lo es; esto se sabe por la

(1645): "Dale que le das"; en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), Gonzalo Correas ofrece una expresión análoga: "En Logró, al nezio le falta el kó...".

situación en la que se encuentra: ¿cómo supo que se encogía después de alargarse? En este sentido, irónica resulta la invocación por estar seguida de una frase llena de picardía erótica.

Margit Frenk ha observado que en el cancionero del Siglo de Oro, así como en el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas hay cierta “animadversión de la gente contra el clero secular, pero, en cambio, —y eso llama la atención— la gran mayoría de las canciones y rimas sobre los frailes los tratan con cierta benevolencia” (Frenk, 2006: 317). En algunos de esos poemas, puede notarse una referencia al miembro viril o a los testículos; referencia que resulta cómica por lo inesperado de su aparición en el ámbito religioso. Así, pueden apreciarse miembros que crecen, como en la siguiente seguidilla:

Mucho quieren las damas
al padre prior,
porque tiene mui largo
su re-mi-fa-sol. (NC 2635)²⁴

También puede apreciarse la infatigable capacidad reproductiva de los altos mandos:

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

Igualmente cómico resulta ese pequeño, pero efectivo remedio casero recomendado para el mal de amores:

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

²⁴ Es sorprendente el parecido que guarda esta canción con otra ya mencionada en este trabajo: “—Madre, la mi madre / *que me come el quiquiriquí...*” (NC 1653). Ambos genitales, masculinos y femeninos, son comparados con el canto o la música, como si su simple mención causara una gran alegría.

En el poema, el trato que se le da al fraile es notablemente más condescendiente por el uso del término *niña* si se le compara con las *damas* del padre prior (NC 2635), pues este término frecuentemente era empleado como sinónimo de prostitutas.²⁵ Sin embargo, ambos resultan igualmente cómicos por la referencia corporal en un contexto inapropiado.

En el siguiente poema, se sugiere la posibilidad de que los frailes participen en una orgía:

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

De Toledo parten
cincuenta monjas,
a buscar los frayles
y sus alforjas. (NC 2638)

La primera característica presente en estos poemas es la ubicación espacial de la referencia a los genitales: en todos los casos la alusión se ubica al final.²⁶ La segunda característica es una situación irónica: el surgimiento de un mundo en el que bulle la sexualidad justo en el seno de la institución católica. La risa debe mucho al elemento sorpresivo que implica el salto del mundo religioso al erótico-picaresco, que lleva implícita la idea de la libertad sexual de quienes supuestamente hacían cumplir el voto de castidad. En estos poemas, pues, la risa es un punto obligado; pero prácticamente imposible es pensar en la presencia del miedo —a la manera en que lo sugiere Gurevich—, a pesar de

²⁵ Compárese al respecto el juego hecho por el narrador del *Quijote* de 1605 cuando habla indistintamente de “mozas del partido”, “destraídas mozas”, “las señoras”, “doncellas”, y “damas” (Cervantes, 2004, cap. II y III).

²⁶ En el tercer poema esto se da en el primer verso del último dístico. Para el último poema, la referencia ocupa el último dístico de la primera estrofa, y el último verso de la estrofa final.

la cercanía con la Iglesia, principal institución que propiciaba el temor en los individuos a causa de la difusión de “la idea del infierno tras la muerte” (Gurevich, 1999: 58).

Claro que el paso al mundo de la sexualidad no necesariamente implica un contraste con la moral. Obsérvese lo que sucede en las dos cancioncillas siguientes:

A Castilla fue,
de Castilla bolvió,
barranco saltó
garrancho le entró:
tal qual está, tal te la do. (NC 1823 bis A)

¡Ay, mezquina,
que se me hincó un' espina!
¡Desdichada,
que temo quedar preñada! (NC 1650)

Como se puede observar, es en la parte final donde se ubica el elemento corporal que provoca la risa. Pero en ambas canciones es claro que la muchacha ha tenido una vida agitada; en este sentido, no es de extrañar el *accidente* que las marcó. En estas canciones, el libre albedrío de las mujeres parece no estar sujeto a ningún condicionamiento moral.

Sin embargo, no por ello deja de haber un contraste irónico: en el primer caso, si la acción fue voluntaria,²⁷ llama la atención que el desembarazo de la muchacha haya menoscabado la autoridad por antonomasia para la mujer, la del padre. En el segundo, la ironía es producida por la oscilación entre el lamento y el tono alegre: a simple vista el primer dístico está lleno de inocencia; el segundo, en cambio, arroja una luz con la cual se descubre un

²⁷ Núñez comenta al respecto: “Las moças que andan por el campo corren el peligro de ser forçadas” y Correas añade: “i aun, sin fuerza, de ser dueñas”, es decir, que la joven de la canción entregada por el padre a su futuro yerno puede ya no ser virgen porque ella así lo quiso o porque fue víctima de una violación (NC 1823 bis A n.).

sentido totalmente distinto: no se trata del lamento de una mujer que se duele por una simple espina; ese dolor se convierte en una manifestación del regocijo que le produce recordar la unión de la cual fue parte.

Es necesario aclarar que no en todas las canciones de tono erótico-picaresco la risa tiene que ver con el vuelco cómico a final de verso que contrapone dos visiones del mundo. Es frecuente que las referencias o alusiones a las partes sexuales aparezcan al iniciar el poema. Esto ocurre, por ejemplo, en los siguientes poemas; de ellos sólo proporciono el primer verso, que es justo donde se encuentra el elemento risible. Referencias a los genitales femeninos: “Si me lo as de dar” (NC 1696 bis); “Todos dicen que te lo pida” (NC 1698); “Herviendo tengo la olla” (NC 1645 bis); “Akí, akí, señor dotor” (NC 1805). Referencias a los genitales masculinos: “Dámelo, Periquito perró” (NC 1690); “Marica, tente a las alforjas” (NC 1709 bis);²⁸ “Ponme la mano akí, Xuana” (NC 1709 ter A); “¿Si pika el kardo, moza, di?” (NC 1717).

Margit Frenk ha dicho que hoy se llamarían “prostibularias” cierto tipo de canciones que “los cortesanos de los Reyes Católicos no tenían ningún empacho en cantar, como cantaban también aquella de ‘Dale, si le das, / mozuela de Carasa...’ (NC 1719) y varias otras por el estilo” (Frenk, 2006: 312). Y continúa:

Es obvio que el amor físico está presente por todas partes, y no sólo bajo el velo para nosotros embellecedor de los símbolos arcaicos (los amantes se lavan o se bañan en la fuente; cogen y se regalan limones, manzanas de oro, guindas, rosas, olivas; se reúnen junto al río, en un vergel, en la cumbre de una sierra florida, etc.) (Frenk, 2006: 313).

Resulta paradójico que en la sociedad actual se eviten las referencias escatológicas o corporales, mientras que en el pasado hasta las altas esferas sociales se regocijaban con estos poemas; muestra de ello es el hecho de que varias de las creaciones aquí

²⁸ Ver *Floresta de poesías eróticas*, 330.

analizadas aparecen consignadas en los cancioneros de la época, y el *Cancionero musical de palacio* no es la excepción.

A través de la poesía erótico-picaresca y escatológica, al igual que sucedía en el ambiente festivo del carnaval, la gente se desinhibía y podía expresar con alegría aquellos sentimientos y emociones que eran reprimidos en la vida cotidiana por el disfraz de la moral católica. Valiéndose de la risa, como lo hacía el bufón de la corte,²⁹ las cancioncillas alegres representaban una máscara que otorgaba plena libertad a su portador para mostrar de manera breve, espontánea e inteligente lo vivo de los instintos humanos que la moral intentaba mantener a raya.

En este sentido, no es extraño que la corte de los Reyes Católicos se regocijara con cantares de este tipo: al igual que el bufón era bien aceptado por el monarca, una dosis de inteligente picardía no hacía daño, y mucho menos si iba acompañada del humor, considerado benéfico para la salud. A partir de la aceptación que estas canciones alegres tenían en el ambiente cortesano, se puede deducir que este tipo de creaciones poéticas disfrutaban de una vida vigorosa en el seno de la cultura antigua.

El amor físico, manifestado algunas veces en forma de un erotismo picaresco, así como ciertas referencias escatológicas están presentes en la antigua lírica popular hispánica de manera alegre. Este tipo de poesía se caracteriza, pues, por ser humorística. En los poemas aquí analizados, ese humor es provocado por un vuelco cómico al final del verso o del dístico que contraponen dos visiones del mundo. La risa puede ser desatada porque se pasa del terreno de la moral al de la libertad sexual; por ir de la idea más sublime del amor a lo más bajo posible (a lo escatológico), o por saltar del terreno religioso a la picardía erótica. De aquí se puede deducir que no sólo el placer que se experimentaba al escuchar estas canciones y lo desinhibido de aquella sociedad mantenían vivo ese tipo de poesía en la memoria colectiva; además había un

²⁹ “La hilaridad causada por los espontáneos dislates del ‘loco’ natural van [sic] a causarse en adelante como finalidad de un calculado derroche de inteligencia por parte del ‘loco’ de la corte” (Márquez Villanueva, 1986: 502).

motivo poderoso que está relacionado con aquella visión de mundo: como observaba Bajtín, en la dialéctica del realismo grotesco, el detonador de la risa en la lírica aquí observada, ese pasar de lo *alto* a lo *bajo*, implicaba la renovación del mundo. Tómese en cuenta, además, el hoy perdido valor terapéutico que poseía la risa en la cultura antigua.

Preguntarse sobre el porqué de la aceptación de la poesía erótico-picaresca y escatológica en un ambiente en el que reinaban las restricciones morales es igual que preguntarse acerca del comportamiento infantil durante el recreo en una escuela de educación básica: acaso la moral restrictiva medieval dominada por la visión católica apenas era percibida en el interior del hombre antiguo, como lo son para el niño las normas rezadas a diario por la autoridad escolar. Algo sobre la condición humana que se puede apreciar a través de esa poesía es que la alegría de la vida no podía estar totalmente sumisa a ninguna normatividad a pesar de la fuerza de esas restricciones.

Bibliografía citada

- ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES, 1975. *Floresta de poesía erótica del Siglo de Oro*. Toulouse: France-Ibérie Recherche.
- BAJTÍN, Mijail, 1974. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral.
- BALLART, Pere, 1994. *Eironeia, la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Creme.
- BERGSON, Henri, 1973. *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CERVANTES, Miguel de, 2004 [1605]. *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico. México: Real Academia Española / Asociación de Academias de Lengua Española / Santillana.
- CLOSE, Anthony, 2007. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, 1611. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez.
- FRENK, Margit, 1990. "Contra Devoto". *Criticón* 49: 7-19.
- _____, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- _____, 2006. *Poesía Popular Hispánica. 44 estudios*. México: FCE.
- GUREVICH, Aaron, 1999. "Bakhtin y el carnaval medieval". En *Una historia cultural del humor. Desde la antigüedad hasta nuestros días*, coord. Jan Bremmer y Herman Roodenburg. Madrid: Sequitur, 55-62.
- KOSSOFF, David A., 1971. "El pie desnudo: Cervantes y Lope". En *Homenaje a William S. Fichter*. Madrid: Castalia, 381-386.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, 1986. "Literatura bufonesca o del 'Loco'". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34: 393-506.
- MUECKE, Douglas C., 1969. *The Compass of Irony*. Londres: Methuen.
- NAVA, Verónica Gabriela, 2004. "'Como era mentira / podía ser verdad'. Disparates en la lírica popular de los siglos XV a XVII: huellas de la cultura carnavalesca". *Revista de Literaturas Populares* IV-2: 271-287.
- PAREDES NUÑEZ, Juan (ed.), 1988. *Alfonso X el sabio. Cántigas profanas*. Granada: Universidad de Granada.
- PEDROSA, José Manuel, 1993. "Mozas de Logroño y defraudación obscena en el cancionero popular: del Cancionero musical de Palacio al folklore moderno". *Revista de Folklore* 153: 75-82.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1969. *El villancico*. Madrid: Gredos.

Aproximaciones teóricas para el estudio de un cuento de tradición oral hñähñu¹

ITZEL PINEDA VÁZQUEZ
FFYL / IIA UNAM

Introducción

El presente estudio analiza un cuento de tradición oral utilizando recursos antropológicos y literarios con el objetivo de permitir un acercamiento más fidedigno al sentido con el que fue producido. Este cuento tradicional comparte ciertas características con los cuentos maravillosos, en los cuales el desenlace va enfocado a encontrar un objeto y a restablecer el orden perdido, y se diferencia de los cuentos fantásticos, en los que no existen explicaciones lógicas (Botton, 2003: 42-43). Todo relato, según Greimas (en Dallera, 1999: 154), consiste en establecer relaciones para modificar estados o situaciones insatisfactorias; en este sentido, los cuentos son la envoltura de los deseos de los narradores, quienes en las palabras encuentran el contexto idóneo para representar una situación no factible.

El cuento del que hablaré se documentó en el 2009, en la comunidad *hñähñu* de Dexthi, ubicada en el Alto Valle del Mezquital, Ixmiquilpan, Hidalgo, con diferentes nombres: "El cuento del *Xongo Zizo*" según el informante de mayor edad (76 años, versión 1);² "El cuento de Don Virrey", según el informante más prolífico (67 años, versión 2); y "El cuento del *Xongo rä jä'i*" de acuerdo con la informante cuya versión fue más extensa (59 años, versión

¹ Este estudio forma parte de una investigación más amplia reunida en mi tesis de maestría "Acercamiento a la cultura hñähñu a partir del estudio semiótico de un cuento" (en prensa).

² Las edades corresponden al 2009, año en que se recogieron los textos.

3).³ Es importante aclarar que este relato, en sus tres versiones, fue narrado a solicitud expresa mía: los narradores sabían de mi interés por recolectar cuentos y no era la primera vez que les pedía que me contaran uno. En los tres casos, la lengua de uso de los narradores era el *hñähñu*. Es interesante observar que, aunque narrar no sea una práctica usual, los narradores recuerdan con claridad el desarrollo del relato.

Para poder ofrecer un análisis lo más completo posible he ubicado tres niveles de aproximación: 1. La forma, a través de la transcripción en *hñähñu* y la traducción anotada (que no incluyo aquí por cuestión de espacio); 2. El contenido, a partir del análisis estructural-literario; y 3. La ejecución, a partir de la observación y registro de los diferentes signos empleados en el acto narrativo. La cultura evidencia una reacción sígnica con el entorno que se ve reflejada en el lenguaje. En este estudio nos enfocamos al lenguaje verbal: su análisis formal arroja luz sobre el sistema ideológico de los habitantes de esta comunidad.

En cuanto a lo que denotan las palabras, debemos tomar en cuenta que la comunicación no se establece con referentes de objetos sino con clases de objetos, así, se llega a una convención conceptual compartida por la cultura en la cual se produce un texto. En la parte de la comparación entre versiones se evidencian tanto las semejanzas como las diferencias sistemáticas de tal manera que pueda observárseles en una relación estructural, ya que “dos representaciones que se asemejan pueden interpretarse por medio de una tercera representación que se abstrae de sus diferencias” (Sperber, 2005: 48).

La relevancia de estudiar este tipo de literatura radica en que no es una construcción individual, sino que se nutre de componentes creativos soportados por representaciones colectivas, que son las que la transmiten y la conservan; aunque como propone Lefebvre, “las representaciones no pueden reducirse ni a su

³ Existe un trabajo previo que registra una versión de este cuento en español recogida en la misma comunidad en el año 2004 (Pineda, 2006).

vehículo lingüístico (hecho de lenguaje) ni a sus soportes sociales” (2006: 27). Aquí analizo una parte de esa representación: la significación es un fenómeno que no se puede abarcar ni resolver en su totalidad. El discurso de los narradores es la representación de otros objetos; es fácil confundir el discurso con el objeto mismo, pero en este trabajo trato de evitarlo.

Los signos lingüísticos funcionan como las señales perceptuales de la cultura, que es intrínseca y no se ve; la funcionalidad es implícita, la narración explícita. Este tipo de discurso contiene una importante cantidad de información cultural. El léxico, por ejemplo, es más especializado aquí que en el habla usual; además, en el marco de un cuento no hay lugar para la falsificación implícita, voluntaria o inducida por parte de la persona que lo está narrando.

El marco de referencia de este trabajo es el de la lingüística fenomenológica, que explícitamente señala que “hay cosas que muy difícilmente se pueden poner en palabras pero que se hacen manifiestas por sí mismas y que por lo tanto se puede hablar de ellas” (Verhaar, 1970: 43). Este marco entrelaza el enfoque de la deixis y la metapragmática, para las que:

la fuerza comunicativa de la cultura [...] no va encaminada únicamente a representar aspectos de la realidad, sino también a conectar los individuos, los grupos, las situaciones y los objetos con otros individuos, grupos, situaciones y objetos o, en un sentido más general, con otros contextos (Duranti, 2000: 65).

Es en este sentido que la comunicación en esta investigación no sólo se define por el uso de símbolos que *representan* creencias, sentimientos, identidades o acontecimientos, sino también por el modo en que estos símbolos indican, presuponen, o proyectan sobre el contexto presente, creencias, sentimientos, identidades o acontecimientos:

A esto se le suele llamar el *significado indicial* de los signos. Según este tipo de significado, una palabra no “representa” un objeto o un concepto, más bien, indica o conecta con algo “del contexto”,

que bien “se presupone”, bien se deduce (esto es, “se crea”) (Duranti, 2000: 65).

Este análisis toma en cuenta la frase como unidad básica del discurso y no la palabra como unidad básica de la lengua (Verhaar, 1970: 80), puesto que no analizamos palabras fuera de su uso y contexto. El concepto de frase equivale al de “enunciado” propuesto por Bajtin (2005), el cual se caracteriza y se distingue de la “oración” por la entonación expresiva que posee; este rasgo distintivo “no existe dentro del sistema de la lengua, es decir, fuera del enunciado. Tanto la palabra como la oración como *unidades de la lengua* carecen de entonación expresiva” (Bajtin, 2005: 275).

Al emplear el método etnográfico me estoy acercando a mi objeto de estudio inductivamente; en este sentido, cabe hacer la aclaración de que si bien es posible que pueda llegar a través de este estudio a la realización de interpretaciones etnográficas, no pretendo tomar estas interpretaciones como evidencias antropológicas (Sperber, 1985: 116).

En el texto a analizar hay un motivo que prevalece en las tres versiones recogidas en *hñüähñü*. También registramos este motivo aislado en español. Se trata de un episodio que funciona como un cuento tipo aparte. Es el momento en que el personaje principal después de pasar la prueba del susto obtiene una recompensa a cambio. En dos versiones la recompensa consiste en la revelación del lugar donde fueron escondidos dos elementos vitales; en una tercera versión, además de lo anterior, el protagonista encuentra dinero.

En las versiones en español de este motivo, el protagonista, en una, obtiene dinero y la revelación; en otra, se omite la recompensa, y en una tercera sólo se beneficia con dinero.

Análisis de las funciones

Según el autor ruso Vladimir Propp (1999: 30), los cuentos otorgan idénticas funciones a personajes diferentes. “Función” para

Propp es “la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su alcance significativo en el desarrollo del relato” (1999: 30); es decir, que los elementos constantes y estables del cuento están constituidos por las funciones de los personajes, independientemente de la identidad del actor y de su modo de obrar dentro del relato. Menciono a Propp porque la gran pregunta que este autor buscaba responder era ¿por qué los cuentos aparentemente tan lejanos se parecen entre sí? Esta interrogante lleva implícita la respuesta de los universales de pensamiento, contrariando la tesis difusionista de que las similitudes de los cuentos están determinadas por el contacto entre sus narradores.

Como expone Sperber, “la interacción del acontecimiento ambiental que representan las manifestaciones orales y el factor psicológico que implica la organización de la memoria humana espontánea explica por qué se transmite en pocas variaciones una narración en una tradición oral” (2005: 35). Las funciones forman las partes constitutivas fundamentales del cuento, y el número de funciones conocidas en los cuentos tradicionales es limitado (Propp, 1999: 30). El cuento a analizar está inserto dentro de un modelo narrativo que responde a una estructura lógica preexistente, sustentada por la tradición oral. Esto no quiere decir que el cuento “*Xongo rä jä’i*”, “El Tonto” pertenezca al tipo de cuentos investigados por Propp, quien se abocó al estudio de los cuentos populares fantásticos.⁴

Lo que rescatamos de este régimen literario de análisis narrativo es, en palabras de Propp, “mostrar que el buen método consiste precisamente en estudiar los cuentos por componentes elementales” (1999: 15). También creemos que, al poder codificar las funciones de un cuento, se podrá apreciar con mayor claridad cuál es la estructura común que converge en este y cuáles son sus variantes. Si bien el análisis estructural no explica los fenómenos

⁴ Específicamente a los clasificados por Aarne bajo los números 300 a 749 (véase Propp, 1999: 27). Con reservas, el cuento “*Xongo rä jä’i*” podría corresponder al tipo de cuento número 675, “El muchacho flojo”, siguiendo la clasificación de Stith Thompson correspondiente a la serie “Cuentos folklóricos ordinarios” (véase Thompson, 1972: 620).

culturales, ayuda en cambio a clarificar lo que debe explicarse (Sperber, 2005: 49).

Por otro lado, identificar y caracterizar a los personajes que se utilizan en la narración nos aproxima al entendimiento de la función social del cuento, aunque para Propp la información sobre los personajes sea secundaria. A diferencia de lo planteado por Propp, nos importa lo que los personajes quieren hacer y lo que palpita en ellos, puesto que ahí se encuentran filtradas las motivaciones y creencias de los narradores. Además, el cuento por sí solo exige una coherencia entre lo que los personajes quieren hacer y lo que hacen. En este sentido, el análisis literario no es suficiente debido a que no podemos estudiar un cuento oral aislado del contexto en el que fue dicho o de las condiciones del narrador. Para el análisis antropológico sí importa cómo actúan los personajes, el foco de atención no sólo se centra en la descripción de los actos, sino además en los detalles que los integran.

Para Propp la sucesión de las funciones es idéntica, es decir, se pueden omitir algunas de ellas pero no así el orden. Para el cuento que analizamos identificamos al menos veinte funciones, pero al omitir el estricto orden de sucesión, identificamos sólo 15. Lo relevante es que las funciones variaron de un caso a otro coincidiendo sólo en cinco de ellas.

Para Propp, el hecho de que existiera una misma sucesión de funciones lo condujo a deducir que la estructura del cuento tradicional es siempre la misma, lo cual queda en tela de juicio por lo que acabamos de exponer. Podemos plantear dos lecturas: o bien es forzoso identificar las funciones respetando la sucesión identificada por Propp, o bien, la estructura de los cuentos tradicionales no siempre es la misma.

Respetando la sucesión que plantea Propp, identificamos que los antagonistas son unos, pero al omitir ese orden los antagonistas son otros, es decir, la sucesión de las funciones incide en la forma de interpretar la intencionalidad del cuento. Brindamos ambos análisis al lector para exponer las diferencias.

Los personajes en todas las variantes son: muchacho pobre y flojo, mamá, *mbòhò*, mujer del *mbòhò*, la menor de las siete hijas,

trabajadores, hermanos, muchachas (hermanas de la menor), burro, los malos, mandamás de los malos (también se hace referencia a él como maestro), gallo, gente que no tenía agua ni lumbre, policías, gente del pueblo que acompaña.

Podemos resumir el cuento de esta forma: *Xongo Zizo* es el Tonto Narciso; este era flojo, no trabajaba y además le gustaba una de las hijas del *mboho*;⁵ quería casarse con ella. Para lograr lo anterior le pide a su madre que vaya a conversar con este personaje empoderado para comunicarle su deseo. La mamá se indigna pues sabe que no comparten la misma condición socioeconómica, pero su hijo insiste y le pide que prepare una canasta con xoconostle⁶ y que por favor no se niegue. Al final la madre accede y, tal como se lo esperaba, al escuchar sus palabras, el *mboho* le da una tunda y le dice: “yo creo que tu hijo sí tiene hambre, haz unas tortillas y dáselas porque de seguro no tiene ni qué comer”. La pobre señora regresa golpeada y humillada. El hijo le dice que aguante, que él sabe lo que hace. Al otro día, el *xongo* se sube a un pirul⁷ con un montón de basura. Debajo del árbol llegan a comer el *mboho* (que en dos versiones en español es virrey y rey) y su familia. Posteriormente, el protagonista hábilmente se hace pasar por un tecolote y amenaza al *mboho* con una sentencia: “si no le das a tu hija te vas a ir al infierno”. El *mboho* o virrey no hace caso a la amenaza sino hasta la tercera vez, que es cuando se atemoriza y piensa que pueden ser verdad las maldiciones del supuesto tecolote.

⁵ *Mboho* puede traducirse al español como persona que es diferente al hñähñu, que no comparte su sistema de creencias ni de valores y que goza de una buena posición económica.

⁶ *Ixkähä-Opuntia Joconostle*: fruto altamente apreciado en el Valle del Mezquital por sus poderes curativos y su exquisito sabor. Con este fruto se condimentan algunas salsas.

⁷ *Zakthuhni-Schinus molle*: el pirul en el cuento es un elemento de referencia, en el Valle del Mezquital abundan los mezquites, de ahí el nombre del lugar, y los pirules son apreciados por la sombra que producen y porque su altura destaca entre el paisaje. Información incluida en el vocabulario hñähñu.

El *mboho* entonces manda a sus trabajadores a avisarle al *xongo* que quiere verlo, el *xongo* se hace el digno, simula que está trabajando, aventando paladas de tierra de un lado a otro. El *xongo* se niega a ir y los trabajadores regresan con el mensaje. El *mboho* los vuelve a mandar y los mensajeros regresan una y otra vez por tres veces consecutivas, hasta que el *xongo* acepta. Posteriormente lo bañan, lo visten, “lo blanquean” y lo llevan ante el *mboho*; este le pregunta cuál hija quiere de las que están formadas. Todas las hijas querían casarse con el *xongo* a excepción de la menor, la cual es justamente la que él desea. El *xongo* dice que de esas no quiere ninguna sino la que está escondida detrás de la ventana.⁸ El *mboho* acepta, y el *xongo* en ese momento cambia de posición social; ahora él se convierte en patrón de los trabajadores. Estos no lo aceptan y le dicen que “cómo van a creer que un *xonguito* que es casi como cualquier persona los va a mandar”. Él dice que sí y que si no le creen al rato llegará su esposa a traerle la comida. Así sucede y los trabajadores se indignan.

Pasados muchos días, llegan los dos cuñados y le preguntan a su padre (el *mboho*) cómo están sus hermanas. El *mboho* les cuenta la noticia del casamiento y ellos, enfurecidos, van con el *xongo*. Este, en vez de huir, les pregunta dónde encuentran ellos el dinero;⁹ los cuñados aprovechan la oportunidad y lo instan a que los acompañe, lo hacen cargar basura en su burro y excremento de perro, además de su itacate. El *xongo* se va con ellos, y los cuñados lo abandonan en un “sólido”, un lugar por donde nadie pasa y que se sabe es un camino peligroso y de mal agüero.

Al filo de la media noche se escucha un estruendo; el *xongo* se sube a un árbol grande y escucha la plática sostenida entre varios seres malignos que se comen a su burro y revelan dónde están escondidos el agua y la lumbre. Del miedo, el *xongo* se orina.

⁸ Este motivo no está incluido en la versión que presentamos en la sección “Textos y documentos”, está registrado en las versiones de Julio Zapote y Aurelio Pérez.

⁹ El *xongo* asume que la fortuna de sus cuñados se debe a la suerte. Por extensión, una creencia entre la comunidad es que la gente adinerada o poderosa llegó a ese estatus por haberse encontrado dinero enterrado.

Empiezan los cantos del gallo y la aurora, con ello, los seres que estaban conversando huyen espantados.

El *xongo* trata de regresar a su casa pidiendo limosna, pero en el camino la gente del pueblo más cercano le dice que la comunidad está en desgracia porque no tienen lumbre ni agua. El *xongo* les da la buena noticia de que él sabe dónde están escondidos los elementos que necesitan. Ellos, a condición de matarlo si está mintiendo, aceptan que les revele el sitio. Él acepta el riesgo y los conduce al lugar referido en la plática que sostuvieron los seres bajo el pirul. El *xongo* encuentra los elementos vitales, y el pueblo entero lo recompensa con “fierros” (dinero y carros de volteo) y terrenos. Es entonces cuando regresa victorioso a su casa, acompañado de flores y música. La mamá del *xongo* se asombra por ese momento de tanta felicidad y su hijo le dice “por eso te dije, mamá, que aguantaras los golpes, yo sabía lo que hacía”.¹⁰

Vladimir Propp propuso como una herramienta de análisis la detección de 31 funciones posibles, aplicables a todos los cuentos. A cada función asignó una letra y un número que especificaba la intención de la misma. No todas las funciones están presentes en un cuento pero sí todos los relatos presentan estas funciones y, además, según lo sugerido por Propp, responden a un orden fijo de sucesión, lo cual trataremos de cuestionar. Para ofrecer una lectura más accesible, presento el enunciado que corresponde a cada función asignada, representada con una letra y, en algunos casos, con un número.¹¹

Respetando el orden de sucesión de las funciones propuesto por Propp, el análisis de la versión 4 del cuento “*Xongo rä jä’i’*”, “El tonto” queda de la siguiente manera:

¹⁰ En la versión de Aurelio Pérez Martínez el final varía: el *xongo* les dice a los cuñados que allá donde lo dejaron había mucho dinero; los cuñados regresan al lugar y son devorados por los seres del mal.

¹¹ Las letras que representan las funciones varían dependiendo la edición que se consulte de la obra de Propp; en este caso hacemos referencia a la de 1999.

(x5) Carencia, formas racionalizadas, falta de dinero, de medios de vida. El *xongo* y su madre padecen una situación de extrema de pobreza.

(Y4) La desdicha es anunciada. La madre del *xongo* le dice a su hijo que ha sido golpeada y humillada por el *mboho* debido a la solicitud de concertación de casamiento entre él (el *xongo*) y una de sus hijas (del *mboho*).

(W) El héroe decide intervenir. El *xongo* trama un plan para lograr el objetivo de casarse con la hija del *mboho*.

↑ **El héroe abandona su casa.** El *xongo* se sube a un árbol debajo del cual están comiendo el *mboho* y su familia.

(H9) El héroe reacciona frente a las acciones del futuro donante, venciendo al ser hostil. Esta función es pertinente si establecemos que Dios es el donante del *xongo*, así, el héroe actúa con astucia (con la ayuda divina) y se hace pasar por un tecolote que amedrenta al *mboho* amenazándolo de que le pasará lo peor si no da a su hija en matrimonio.

(Z1) El medio se transmite directamente. El medio es la hija del *mboho*, que es dada en matrimonio al *xongo*.

(R3) El héroe es conducido al lugar donde se encuentra el objeto que busca. Es una trampa; el *xongo* pide a los cuñados que lo lleven al lugar en el que ellos encuentran el dinero, estos aprovechan y lo engañan llevándolo a un lugar peligroso, donde lo abandonan.

(L1) El héroe y el antagonista se traban directamente en terreno descubierto. El *xongo* resiste arriba de un árbol, mientras los entes malignos se reúnen debajo de este hablando de sus maldades. Es un enfrentamiento simbólico.

(M) El héroe recibe una marca. El *xongo* es marcado simbólicamente al recibir la información de los antagonistas, que le hará cambiar su destino.

(V1) El antagonista es vencido en terreno descubierto. El *xongo* se orina desde arriba del árbol y los antagonistas creen que va a amanecer y huyen. En este caso los antagonistas son vencidos por la misma suerte (destino, ayuda divina) del *xongo*.

(E1) El daño es reparado. El objeto buscado se gana con las astucia. Una vez resistiendo el miedo arriba del árbol y escuchando la información de la ubicación del fuego y el agua proporcionada por los antagonistas, el *xongo* obtiene bienes económicos y materiales por parte de la comunidad a la que beneficia con esta información.

↓ **El héroe regresa.** El héroe vuelve a su casa donde lo espera su madre.

(Tr) Transfiguración, el héroe adquiere una nueva apariencia. El *xongo* regresa a su casa rodeado de éxito y prestigio, no sólo con bienes económicos sino adornado con flores y música.

La fórmula del cuento y sus funciones quedaría así:

X5 + Y4 + W +↑ + H9 + Z1 + R3 + L1 + M + V1 +E1 + ↓ +Tr + Ca

Su lectura resumida es como sigue. El cuento comienza con una carencia, falta de dinero, de medios de vida; una desdicha es anunciada, en este caso, que la madre del protagonista ha sido golpeada. El héroe (que en este caso se trata de un antihéroe) decide intervenir y abandona su casa. El protagonista actúa aprovechando la ayuda del futuro donante, en este caso Dios. El protagonista recibe directamente el medio mágico: la alianza con la hija del empoderado. El héroe es conducido al lugar donde se encuentra el objeto que busca, es decir el dinero, el cual no obtiene directamente. El héroe y el antagonista se traban directamente en terreno descubierto, se trata del momento en el que el protagonista presencia la junta de los seres malignos. El héroe recibe una marca, que en este caso es el conocimiento del lugar donde se encuentran escondidos el agua y la lumbre, de esta manera vence a los antagonistas que son los seres malignos. El daño — es decir, los golpes y humillaciones recibidos por su madre — es reparado, pues el protagonista sobrepasa en bienes y jerarquía social al agresor. De esta manera, el héroe o el protagonista, regresa a casa con una nueva apariencia.

La otra interpretación de la misma versión del cuento que no sigue el orden de sucesión propuesto por Propp es:

(a1) Ausencia. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa. La mamá se va al monte por tunas y en la madrugada se dirige a casa del *mbohó*.

(X6) Causa de daño corporal. El *mbohó* golpea a la señora por el atrevimiento de pedirle a una de sus hijas en matrimonio para su hijo.

(x5) Carencia. Formas racionalizadas. Falta de dinero, de medios de vida. El *mbohó* le llena a la anciana un recipiente con tortillas; le dice que el hijo lo que tiene es hambre, que no quiere volver a escuchar esa petición.

↑ **Partida. El héroe abandona su casa.** El *xongo* se sube a un pirul que tiene un hueco en el centro.

(W) El héroe decide intervenir. Sube a la punta del árbol con un costal lleno de objetos diversos.

(H6) El héroe engaña a los adversarios. Cuando el *mbohó* está comiendo debajo del árbol el *xongo* hace la voz como si un tecolote hablara y dice que si no da a su hija en matrimonio se va a ir al infierno.

(Z9) Posesión del medio mágico. Diversos personajes se ponen a disposición del héroe. El *mbohó* manda a los trabajadores a que le avisen a la viejita y a su hijo que pueden ir a ver con cual de sus hijas se quiere casar. En este caso, el medio mágico es la superstición del *mbohó* por creer que hay fuerzas malignas superiores (representadas por la improvisación del *xongo*) que lo castigarán si no da a su hija en matrimonio.

(Z1) Obtención del medio mágico; el medio se transmite directamente. Se forman las seis hijas y el *xongo* elige a la que está escondida en la ventana. El medio es la hija, no es el fin.

(E2) El daño es reparado. El objeto de la búsqueda es recuperado por varios personajes cuyas acciones se suceden rápidamente. Se casa. A pesar de que se casa, este no es el desenlace. Le cambian la ropa y el virrey o *mbohó* lo pone a dirigir a sus trabajadores.

(n) Se le proporciona información al antagonista a través de una pregunta. Los cuñados llegan y preguntan cómo están sus hermanas, si están completas, el *mbohó* les dice que aunque no es el yerno más adecuado, una de sus hermanas se casó con el *xongo*.

(e1) Engaño. El antagonista actúa por medios de persuasión. Los cuñados le dicen al *xongo* que lo llevarán adonde se encuentra el dinero.

(R3) El héroe se traslada. Es conducido al lugar donde se encuentra el objeto que busca. El medio mágico es la información que escuchará en ese lugar. Los cuñados lo conducen a un camino que no es bueno, un camino del mal, en el que no se debe pasar de noche.

(X5) Daño. El prisionero es secuestrado o retenido. Los dos cuñados lo abandonan ahí donde no es recomendable estar.

(H1) Reacción del héroe, experimenta la prueba. El *xongo* se cuelga hasta la punta del árbol; con todo y susto, presencia desde arriba el diálogo de los malos, los del mal aire.

(Z2) Transmisión. Obtención del auxiliar mágico. El medio es indicado. El maestro de los del mal los interroga sobre lo que han hecho de maldad, y uno de los personajes malignos revela que ha escondido la lumbre y otro el agua, e indican el lugar donde lo hicieron.

(H6) El héroe reacciona. Engaña a los adversarios. Se orina por el susto, los malos piensan que va a llover *yenzá* (rocío), posteriormente canta el gallo y se van todos rápidamente.

(T) Tarea difícil. Llega a un lugar donde no hay lumbre ni agua, él está pidiendo que le den de comer, les dice a los habitantes de la comunidad que él les dirá dónde están escondidos los elementos vitales perdidos; ellos convocan a miles de personas y lo amenazan con que morirá si no es verdad lo que dice.

(C) Cumplimiento de la tarea difícil. Les indica el tronco donde está la lumbre y más lejos señala la roca en donde está el agua.

(E6) Eliminación del daño. El auxiliar mágico pone fin a la pobreza. Le dan muchos “fierros” (bienes materiales) debido a que informó atinadamente el lugar donde estaban escondidos el agua y la lumbre).

↓ **Regreso.** Llega a su casa acompañado de mucha gente, con flores.

La fórmula resumida siguiendo este orden de sucesión queda de la siguiente manera:

**a1 + X6 + x5 + ↑ + W + H6 + Z9 + Z1 + E2 + n + e1 + R3 + X5 + H1 + Z2
+ H6 + C + E6 + ↓**

Al leerse, la fórmula dice lo siguiente. Uno de los miembros de la familia se ausenta de la casa — en este caso la madre del protagonista, quien se dirige a casa del virrey —, existe un daño corporal debido a una carencia extrema de dinero y medios de vida. El héroe abandona su casa, decide intervenir y engaña al adversario — al virrey, quien se encuentra desayunando con su familia debajo de un árbol — a través del medio mágico — que sería la superstición del virrey —. Posteriormente, diversos personajes se ponen a disposición del héroe — en este caso, los mensajeros —. El medio mágico (otro) se transmite directamente — sería una de las hijas del virrey —. El daño es reparado, puesto que el protagonista se convierte en dirigente de varios trabajadores. El antagonista — cuñado — recibe información a través de una pregunta y decide engañar al héroe, quien se traslada hacia donde se encuentra el objeto que busca — dinero —. Se produce un daño, el héroe es abandonado y experimenta la prueba, la cual consiste en pasar una noche siendo testigo de la junta de los seres malignos. Se produce una transmisión del medio mágico — que en este caso es información —; el héroe reacciona y engaña a los adversarios — al orinarse, los seres malignos creen que es rocío y huyen —. El héroe realiza una tarea difícil — busca bajo amenaza de muerte los elementos perdidos —; cumple la tarea difícil y se elimina el daño al obtener bienes económicos y sociales. El héroe regresa a casa.

Según Propp hay dos tipos de funciones: las que dan movimiento al relato y las que facilitan esta tarea de las primeras. Las dos lecturas que hemos presentado coinciden en la identificación de cinco funciones W (el héroe decide intervenir), ↑ (el héroe abandona su casa), Z1 (obtención del medio mágico), R3 (el héroe es conducido al lugar donde se encuentra el objeto que busca), y finalmente ↓ (el héroe regresa); el autor no explica cuáles son aquellas funciones que facilitan el movimiento y cuáles son las que lo dan, pero estos “enunciados narrativos” — como propone nombrar Greimas a las funciones — coinciden con las tres pruebas

que articulan el conjunto del relato: la *cuálificante*, que en nuestro caso sería la manera como obtiene el *xongo* uno de los objetos de su búsqueda al subirse al árbol y simular el canto del tecolote (W), la prueba *decisiva* en la que el *xongo* muestra su temple para no ser devorado por los entes malignos y le es otorgado indirectamente el segundo objeto de su búsqueda (R3), y, por último, la prueba *glorificante*, en la que el *xongo* regresa con música y bienes materiales a su casa.

En el primer análisis (que respeta la sucesión propuesta por Propp) los antagonistas con los que se traba directamente el *xongo* son los seres malignos que platican debajo del árbol (L1); en el segundo análisis (el que no sigue el orden de sucesión), los antagonistas son los cuñados que lo engañan (e1) y, más adelante, los entes malignos son los adversarios engañados (H6). Al no seguir el orden de sucesión que propone Propp, identificamos más funciones, debido a que podemos adecuar las funciones al texto y no al revés.

Las fuerzas a las que se opone el *xongo*, sean antagonistas o adversarios, son necesarias para cualificar el grado de astucia y valentía del héroe. En ambos análisis se reconoce el carácter opositor de los cuñados, el *mbohq* (Y4 y H9, X6 y H6) y los entes malignos.

Si la interpretación de la narración cambia en un análisis y en otro, es relevante el concepto de “sucesión”; no se trata de un mero resumen de acontecimientos relatados en el cuento, sino más bien de un “dispositivo sintagmático del relato poseedor de un sentido, una dirección y una intencionalidad subyacente cuya interpretación correspondería a nosotros proponer” (Greimas, 1980: 5).

El cuento podría ser real maravilloso si quisiéramos otorgarle una denominación, ya que lo maravilloso está basado en una realidad cotidiana: la falta de medios de vida. La carencia con la que empieza la trama según el primer análisis es una constante social en la comunidad. Las pruebas a las que se somete el protagonista en el cuento son manifestaciones de la imaginación en su búsqueda por encontrar mecanismos discursivos que reflejen los ideales en torno a los que se espera tendría que girar el sentido de la vida.

En el desenlace de ambos análisis se evidencia la predominancia de la jerarquía y prestigio social por encima de una situación económica acomodada; el protagonista no sólo regresa a casa con bienes materiales, sino acompañado por gente, flores y música. El relato, como plantea Phyllis Correa debe ser entendido como una manera indígena de concebir la historia (2006: 168).

La estructura de los personajes

A J. Greimas propone tres categorías sintagmáticas para el estudio de la estructura narrativa de los cuentos populares: 1) performanciales (o de desempeño),¹² que se refieren al cumplimiento de una prueba por parte del héroe; 2) contractuales, relacionadas con el establecimiento o ruptura de contratos; y 3) los disyuncionales, que indican partidas y retornos del héroe (Greimas, en Olavarría, 1989: 45 y en Melitinski, 1972: 47-51). De acuerdo con el registro de las funciones, siguiendo las pautas y nomenclatura propuestas por Propp, el cuento que analizamos presenta un sintagma narrativo disyuncional.

El muchacho *xongo* puede traducirse como muchacho flojo, por un lado, con sentido peyorativo y, por otro, como alguien elegido que tenía la ayuda de Dios por ser honesto. Aunque pobre económicamente, tenía muy claro lo que quería y logra realizar lo que se propone basado en su confianza.

Las relaciones de oposición que se distinguen en la trama a través de los personajes y sus actos son:

- Humildad \subset pobreza *vs.* soberbia \subset riqueza, ejemplificada con el personaje de la madre del *xongo* *vs.* el *mbohó* que la humilla y la ofende por solicitar la mano de su hija para su hijo.

¹² El término *performanciales* proviene del inglés *performance*; sería pertinente proponer un neologismo basado en el español.

- Audacia \subset ingenio *vs.* ingenuidad \subset miedo, el *xongo* que se sube al árbol haciéndose pasar por tecolote, y el *mbqhq*, que mientras come acompañado de su familia es presionado por esta para aventarle unos tiros a ese animal, hasta que cede a la amenaza del supuesto tecolote y manda a llamar a la mamá del *mbqhq*.
- Soltería \subset madurez femenina *vs.* matrimonio \subset juventud femenina, las hermanas de la hija menor del *mbqhq* quieren casarse pero a ninguna de ellas elige el *xongo*, prefiere a la más joven.
- Explotación \subset trabajo *vs.* comodidad \subset suerte, mientras los trabajadores del *mbqhq* han mantenido una relación de subordinación sin posibilidad de ascenso, el *xongo*, que no ha trabajado nunca, se convierte en jefe de los trabajadores.
- Envidia \subset fuereños *vs.* autoconfianza \subset gente arraigada al pueblo, mientras los hermanos de la muchacha, al regresar de una prolongada ausencia, se llenan de envidia y coraje al enterarse que su hermana se casó con el que consideraban un tonto y piensan en matarlo, el *xongo* se acerca a ellos y les pregunta dónde encuentran “el dinerito” pensando en obtener una ganancia extra a la producida por su condición social de ser yerno del *mbqhq*.
- Engaño \subset malicia *vs.* credulidad \subset ingenuidad, los cuñados se divierten con el *xongo* diciéndole que, para el viaje en el que irán a mostrarle dónde encuentran el dinero, tiene que llevar dos bolsas llenas de basura, excremento de perro, y orejas de tepalcate¹³ y cántaro. El *xongo* cree en lo que le dicen sus cuñados y le pide a su mujer que le prepare su comida.
- Respaldo familiar *vs.* situación de orfandad, los dos muchachos son queridos por sus padres, y se hace manifiesta la presencia de la madre y el padre en la toma de sus decisiones, mientras que el *xongo* está solo en medio de una familia nueva, su madre se ha quedado en su casa y está ausente la figura paterna; sin

¹³ “Tepalcate: (Del náhuatl. tepalcatl). Tiesto o fragmento de vasija quebrada; cacharro, trasto inútil” (Santamaría).

embargo, el *xongo* mantiene una relación sólida de matrimonio, puesto que su esposa sigue el rol de procurar sus alimentos.

- Abuso *vs.* generosidad, los cuñados comen de la comida del *xongo*, quien la comparte sin ningún recelo y sin siquiera probarla. Cuando este les pide un poco de la comida de ellos, los cuñados se burlan diciéndole que sí le darán, pero a cambio de que el *xongo* les de un ojo.
- Traición *vs.* obediencia, los cuñados le dicen al *xongo* que amarre su burro en un árbol grande de pirul mientras ellos van a calentar su comida; el *xongo* confía en ellos, pues se supone que ellos lo están guiando, pero estos lo abandonan. Llega la noche y no regresan, el *xongo* atraviesa por una situación de espanto al verse solo, sin comida, de noche y con frío.
- Fuerzas malignas sobrenaturales *vs.* humanidad inocente, los malos, los del mal aire irrumpen al pie del árbol donde ya ha trepado el *xongo* para protegerse; este, desde arriba, observa el diálogo que tienen entre ellos acerca de los daños que han hecho en la tierra.
- Árbol \sim plano superior *vs.* Tierra \cap plano inferior, el árbol indica protección, solidez, pertenencia a una comunidad, es un elemento de aglutinación social; al ascender por él, el *xongo* se salva, lo cual está relacionado con la ayuda divina que lo acompaña. Por otro lado, la tierra, separada por el árbol, representa una ubicación inferior donde conviven los entes malignos.
- Crudo \cup no vida *vs.* fresco \cup no muerte, siguiendo las categorías trabajadas por Lévi-Strauss y continuadas por Greimas (1984: 65), el hecho de que los del mal aire se coman crudo al burro que acompañaba al *xongo* representa que estos seres no comparten el mismo código de vida que los humanos. Tampoco se puede decir que pertenecen al reino de la muerte, porque de ser así no podrían coincidir en un momento o en esa circunstancia con el *xongo* que presencia su reunión; por otro lado, el burro al estar fresco, es decir, ni cocido ni podrido representa la no muerte, funciona como enlace entre lo humano vivo, que está en una situación vertical de superioridad, y los del mal aire, que están en una situación vertical de inferioridad.

- Fresco \cup no muerte *vs.* podrido \cup muerte, el agua vital que es robada por los del mal aire, representa la no muerte en oposición al agua escondida con la posibilidad de pudrirse, lo que la convierte en agua mortal, significando en consecuencia la muerte de la comunidad.
- Cocido \rightarrow fuego vital *vs.* crudo \rightarrow no vida, el fuego vital, que sería el que ha sido robado, significa lo cocido, la cultura, en oposición al fuego mortal; una vez robado, lo crudo, representa la no vida. La lógica de estas categorías queda representada de la siguiente manera:

si cocido \approx V, entonces crudo \approx no V, y
 si podrido \approx M, entonces fresco \approx no M (Greimas, 1984: 65).

- Aurora \subset bien *vs.* oscuridad \subset mal, el canto del gallo indica que el tiempo del mal y la oscuridad ha finalizado, los malos, los gusanotes huyen tras la amenaza de un nuevo día.
- Conocimiento \subset salvación *vs.* desconocimiento \subset padecimiento, haber pasado tanto miedo sobre el árbol y haber perdido su burro le significó al *xongo* obtener una ganancia a cambio: escuchar la información de los entes malignos y saber dónde estaban escondidos el agua y la lumbre. Por otro lado, la comunidad, al no saber esta información, padece el sufrimiento de no tener cómo saciar sus necesidades vitales, que son tomar agua y cocer sus alimentos (recordemos que lo cocido representa la cultura en su estado más avanzado y representa la vida).
- Reconocimiento social *vs.* empoderamiento personal, contrasta el triunfo del *xongo* quien es premiado y reconocido por toda una comunidad, mientras que la figura del *mbohq* disminuye porque a pesar de tener riqueza no tiene el apoyo y el reconocimiento comunitario.
- Destino *vs.* lógica humana, la convicción y autoconfianza del personaje principal están apoyadas por un destino de orden omnisciente, que hace que el *xongo* logre sus objetivos pese a las diferencias sociales.

Al mostrar este tipo de herramientas literarias y antropológicas de análisis, buscamos reconocer el esquema narrativo “como la articulación organizadora de la actividad humana que erige a ésta en significación” (Greimas, 1980: 10).

Análisis de un motivo en común

Para establecer los referentes de cambio y permanencia en las diferentes versiones del cuento, he seleccionado un motivo presente en todas ellas. Incluyo además otras tres versiones de este motivo que fue narrado aisladamente por otros tres interlocutores. El motivo abarca desde que el *xongo* se sube al árbol de pirul y presencia la reunión y el diálogo entre los seres malignos hasta que estos huyen y el protagonista baja del árbol.

En cuatro versiones se asocia un ruido estruendoso con la presencia de seres pertenecientes a un orden distinto al humano. Los nombres con los que los narradores se refieren a estos seres en cinco versiones contadas por personas entre 55 y 76 años de edad son: “unas personas que platican” (*rä yä jä'i di ñantho*), “los malos” (*yä nda ts'oki*), “los del mal aire que andaban allá abajo, y están con sus ojotes feotes” (*yä nda ts'ondahi mi y'o bu ngati, nuge xan dan nts'o yä nda da*), “los animales, por ejemplo el león para que lo comieran” y “ladrones”. El narrador más joven, de 33 años de edad, se refirió a ellos como “los malos, como narcotraficantes”.

A diferencia de las otras cuatro versiones en *hñähñu*, la relatada por el narrador más joven ordena los sucesos de tal manera que el *xongo* primero descubre los elementos sagrados, el fuego y el agua, y después se casa con la hija del “hacendado”, no antes. Este orden de los sucesos contrasta con las otras versiones en las que el *xongo* primero se casa con la hija del *mboho*; es por ello que sus cuñados lo quieren perjudicar, no sólo porque es flojo y no trabaja, sino porque ha establecido lazos de parentesco que los ofenden. En cambio, en la versión del narrador más joven, el único agravante y por lo que los hermanos de la muchacha lo quieren dañar es porque está mal vestido y no trabaja. Es decir

que los que lo quieren perjudicar son los futuros cuñados, pero en el momento que lo perjudican aún no lo son.

Todas las versiones refieren una ubicación temporal para presentar a los personajes malignos: dos de ellos ubican la escena durante el cambio de la noche a la mañana, tres en la noche, y una a media noche. A la ubicación temporal, dos versiones añaden el referente olfativo y, como adelanté al principio, cuatro agregan el referente sonoro. A continuación presento el extracto de cada una de las versiones en las que se alude a estos referentes sensoriales que escenifican espacialmente el relato oral.

Versión 1: “Ya va [a] amanecer, ya va [a] amanecer [...] tiembla el Dios de la tierra. Luego la llovizna [...]. Huele a Tierra [...]. Ahora cantó como el gallo ki ki riii kiii [...] sonando se cayó [el *xongo*]”.

Versión 2: “A las diez, once, doce de la noche, escuchó un ruido”.

Versión 3: “en la noche”.

Versión 4: “cuando ya anocheció, ahora, ya muy de noche [...] ya es de noche. Ahora escuchó un, un, un gran trueno, como un gran trueno, como un gran tronido. Muy feo escuchó, muy feo, muy feo [...], huele a uno de la tierra [...], las brisas del árbol, pensó [pensaron] [...] que había llovido cuando gritó, gritó el gallo, el primero, el grito del gallo [...], esa gentecita que está nomás arriba esperó que amaneciera bien, que amaneciera, cuando amaneció ya bajó”.

Versión 5: “ya se iba hacer de noche”.

Versión 6: “para pasar la noche y escucharon que venían los ladrones a media noche, pero al moverse con sus zaleas, hacía mucho ruido con su cuero viejo, y al oír el ruido y la invasión de su casa dijeron: “El mismo diablo, es el mismo diablo”.

Los elementos que esconden los entes malignos y el lugar donde lo hacen, siguiendo la versión de tres narradores, son: “la lumbre en un tronco y el agua en una piedra verde” (versión 1), “el fuego en un tronco grande y el agua en una roca verdosa, cerca de donde escondieron el fuego” (versión 2), “el agua en una piedrota grande verde a media plaza y la lumbre en un tronco verde” (versión 4). Las narradoras *hñāhñus* que lo contaron sólo

en español no mencionan esta parte del motivo del ocultamiento del agua y la lumbre.

El narrador de una generación posterior dice que los del mal “descubrieron” la lumbre que estaba enterrada “debajo de una piedra”, y el agua, también enterrada “debajo de una piedra”. En esta versión 3 la población no recupera estos elementos, sino que los adquiere; son los entes malignos los que los descubren por primera vez.

A partir de la breve comparación de este motivo, observamos que los elementos que permanecen son el escenario nocturno en contraposición con la aurora como signo de la entrada del bien, la pérdida del agua y la lumbre como causante de desgracia y su recuperación como beneficio vital, la separación marcada entre los que tienen poder y capital económico y los que carecen de él, es decir, el cambio de fortuna debido al destino.

Otros aspectos a destacar de toda la narración son la ofrenda del *xoconostle* como un mensaje de respeto, la superstición como norma cultural reguladora de las acciones, la obtención de trabajo como un marcador de prestigio, el establecimiento de la alianza matrimonial como un medio para cambiar la posición social y el triunfo de lo humano con la ayuda de lo divino sobre lo que no forma parte de este orden terrestre ejemplificado con los seres malignos.

Conclusiones

La literatura no brinda por sí sola una explicación de la vida, es un reflejo de ella, y es a través de un acercamiento antropológico que podemos entender la complejidad de un texto cultural narrativizado en sintagmas orales discursivos. Por ser un reflejo, podemos observar sólo una parte de la cultura, es decir, se trata de un reflejo parcial, en movimiento, no podemos aprehender todo lo que es el hecho fenomenológico.

En este trabajo se privilegió la visión transdisciplinaria para abordar el problema a partir de un acercamiento a la lengua, las

prácticas culturales y la sintaxis narrativa. Creemos que el objetivo ha quedado cumplido en tanto que logramos una aproximación a la constitución y significación de un tipo de discurso (que funciona como cuento), utilizando los vínculos entre la teoría literaria y el método estructural, dando por resultado una lectura antroposemiótica del texto.

Una de las preguntas que me planteé desde el principio de mi trabajo fue ¿por qué cuentan lo que cuentan los *hñähñus*? En realidad la respuesta es sencilla, lo cuentan porque tienen la posibilidad de hacerlo, porque en todas las culturas se producen narraciones, cuentan este cuento en específico porque a los narradores les es significativo, porque hay un proceso de identificación con el personaje principal, porque las narraciones son representaciones de la vida cotidiana, porque a través de las oposiciones lógicas de binomios complementarios las creencias se regulan, porque en el cuento están reflejadas las relaciones de poder, de trabajo, de envidia, de parentesco, aunque el texto esté mitificado.

Además de lo anterior, las narraciones son un vehículo para transmitir sentimientos y juicios de valor sin que el narrador ni los escuchas se sientan comprometidos. El texto narrativo oral se convirtió en mi medio de comunicación, el cuento es la forma, el contenido es la estructura lingüística que soporta el texto. Por estructura lingüística entendemos significados culturales que se reflejan a partir de la gramática, la fonética, el léxico diferenciado, la pragmática y la puesta en práctica de los sintagmas narrativos pertenecientes tanto a la tradición oral como al sistema comunicativo de la comunidad *hñähñu*.

A partir del acercamiento analítico se hace evidente la doble pertenencia de un cuento, por un lado como parte de la tradición oral, lo cual se refleja a través de su estructura, y por otro, la construcción de un estilo narrativo perteneciente a determinada cultura. Derivado de lo anterior sostenemos que las posibles respuestas a nuestra pregunta inicial no pueden ser concedidas por una disciplina aislada, como pasaría si sólo lo viéramos desde el punto de vista lingüístico, sino que las respuestas deben contemplar los signos y los usuarios dentro de una situación pragmática.

El texto, como las personas, puede reflejarse o no en condiciones óptimas; tenemos el ideal o expectativa de hacer coincidir lo que buscamos con lo que sabemos, pero es mejor basarnos en la práctica para saber hasta dónde podemos afirmar algo y ser coherentes con nuestros instrumentos de adecuación. Lo que define el significado de un elemento es su relación con otros elementos, no lo podemos ver aislado, por ello en este trabajo comparamos distintas versiones narrativas y de traducción, y rastreamos los significados de las palabras de las que teníamos duda en fuentes tanto orales como bibliográficas.

Por otro lado, las aproximaciones de análisis literario tienen una base estructural semiótica que devela las formas lingüísticas de organización del pensamiento. Debido a que el pensamiento humano se hace evidente a través del lenguaje, este, en sus múltiples facetas, permite ser observado analíticamente.

Por todo lo anterior, es necesario el estudio sistemático de las producciones orales, en tanto discursos, como objetos materiales a partir de un método claro, coherente y sencillo, cuyo análisis vaya más allá del reconocimiento de su valor estético o histórico para ubicarlos como parte de un método científico de acercamiento al estudio de la cultura de cualquier grupo humano.

Bibliografía citada

- BAJTÍN, M. M., 2005. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BOTTON BURLÁ, Flora, 2003. *Los juegos fantásticos*. México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.
- CORREA, Phyllis, 2006. "El mito de origen de los otomíes del río Laja". *Estudios de Cultura Otopame V* : 165-182.
- DALLERA, Osvaldo, 1999. "J. A. Greimas". En *Seis semiólogos en busca del lector*. Coord. Victorino Zecchetto. Buenos Aires: Ciccus-La Crujía, 125-164.
- DURANTI, Alessandro, 2000. *Antropología lingüística*. Madrid: Cambridge University Press.

- GREIMAS, Algirdas, 1980. "Las adquisiciones y los proyectos". En Joseph Courtes, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación*. Buenos Aires: Hachette.
- _____, 1984. "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico". En Roland Barthes, Umberto Eco *et al.*, *Análisis estructural del relato*. México: Premiá.
- LEFEBVRE, Henri, 2006. *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México: FCE.
- PINEDA, Itzel, 2006. "Literatura de tradición oral. Relatos recopilados en la comunidad hñähñu de Dexthi". Tesis de licenciatura. México: UNAM.
- PROPP, Vladimir, 1999. *Morfología del cuento*. México: Colofón.
- SPERBER, Dan, 1985. *On Anthropological Knowledge*. Cambridge: University Press / Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- _____, 1988. *El simbolismo en general*. Barcelona: Anthropos.
- _____, 2005. *Explicar la cultura. Un enfoque naturalista*. Madrid: Morata.
- THOMPSON, Stith, 1972. *El cuento folclórico*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- VERHAAR, John, 1970. *Method and Theory in Linguistics*. París: Mouton.

La literatura maya hoy y la construcción de las identidades.

Procesos constantes de afirmación y de revitalización

MICHELA CRAVERI

Universidad Católica de Milán

La madre luna
se desnudó en el brocal del pozo,
se perfumó el aliento
con brisa fresca
y fue a recorrer
el mundo.

(Feliciano Sánchez Chan, *Siete Sueños*)

La crítica literaria y los estudios antropológicos han subrayado abundantemente en los últimos años la presencia de un renacimiento literario en las lenguas indígenas en todo el continente y el florecimiento de movimientos de afirmación étnica frente a la amenaza de la globalización (Warren, 1998; Watanabe y Fischer, 2004; Gómez Parra y Martínez Miguélez, 1992; Montemayor, 2001). Prueba de ello son la abundancia de publicaciones en ediciones bilingües o trilingües (en la lengua indígena, en español y a veces también en inglés), la organización de premios literarios, la presencia de redes virtuales en las que participan voces de distintas culturas americanas y la organización de foros internacionales sobre estas temáticas. Sin embargo, a pesar de la evidente novedad de la presencia indígena en el sistema global, me parece oportuno hacer una reflexión sobre la función y las formas de esta nueva literatura dentro de la misma tradición indígena.

La primera consideración interesante a mi parecer es que en realidad no se trata de procesos totalmente novedosos, sino más

bien de una reorganización de las dinámicas interculturales y de las formas en que la tradición indígena se expresa frente al mundo occidental. La cultura maya, así como la náhuatl y la otomí entre otras, tienen una tradición poética de grandísima antigüedad. Por esta razón, la multiplicación reciente de las publicaciones en lenguas indígenas, según mi opinión, no refleja un verdadero renacimiento de la creación literaria americana, que nunca estuvo muerta, sino más bien un descubrimiento de la misma por parte de la mirada occidental. La interconexión global y la multiplicación de las comunicaciones interculturales han facilitado la difusión de las expresiones poéticas locales, determinando al mismo tiempo cambios en sus formas y en sus estrategias discursivas (Watanabe y Fisher, 2004: 3).

Si la globalización por un lado determina la imposición de modelos culturales homogéneos, en muchos casos carentes de contenidos, por otro lado facilita la circulación de voces y de ideas, sin eliminar la relación jerárquica existente entre ellas. De esta forma, el llamado renacimiento de las letras indígenas no es otra cosa que un fenómeno de visibilidad de una tradición poética milenaria, que empieza a circular en canales comunicativos globales, como las editoriales, las revistas y la red, así como en canales lingüísticos, o sea, el español y el inglés.

Evidentemente el fenómeno es positivo, ya que de esta forma la literatura cumple con su función de comunicación interpersonal de las inquietudes del ser humano, que precisamente a través de la expresión poética se hacen atemporales y universales. Sin embargo, hay que subrayar que este nuevo fenómeno cultural presenta también aspectos contradictorios y que la circulación de las voces no implica necesariamente un intercambio paritario entre las mismas.

La definición de "literatura indígena", "etno-poesía" o "literatura étnica" indica su aceptación dentro del canon literario occidental con base en categorías ajenas al mundo mesoamericano, según una jerarquía que ordena las relaciones recíprocas entre las culturas. Es evidente que la definición de "etno-poesía" confiere una etiqueta de subalternidad, infiriendo por un lado que

las otras literaturas no son étnicas y por otro que existe una cultura hegemónica capaz de nombrar a las otras en función de sí mismas (Mato, 1997: 103). El riesgo es que la globalización perpetúe las antiguas formas de explotación y de subordinación cultural (Fischer, 2004: 258)

Las mismas categorías interpretativas que nos llevan a definir la poesía actual en lenguas indígenas como “nueva literatura” derivan de modelos culturales ajenos, producidos por académicos occidentales. Por esta razón, la expresión poética maya empieza a tener el “estatus” de literatura en el momento que en que manifiesta las características reconocibles según el canon occidental: la escritura, la forma de libro, una versificación fonética, el concepto de autoría y finalmente la autonomía respecto a funciones complementarias, como pueden ser la ritual, la mítica, la histórica o la religiosa. Hay que considerar también que los destinatarios de esta literatura escrita se sitúan en la mayoría de los casos fuera de las comunidades lingüísticas indígenas, por razones económicas, culturales y de analfabetismo. Habría que preguntarse si la circulación escrita de esta poesía no implica también una transferencia de la cultura fuera de los circuitos comunitarios y de hecho una exclusión de los mismos destinatarios indígenas.

Es importante señalar que el pensamiento maya ha plasmado en poesía durante siglos, antes y después de la conquista española, su específica visión del mundo, según una organización retórica relacionada con el patrón oral de la comunicación (González, 1997: 99-103). Las repeticiones, los disfrasis, el uso de fórmulas, la versificación semántica, la parataxis y la estructura cíclica del enunciado marcan el carácter oral del lenguaje poético maya (Craveri, 2004: 285-328), indicando también su función colectiva, vinculada con la transmisión de la memoria ancestral (Coronado Suzan, 1993: 55).

La estructura retórica de la poesía maya tradicional presenta patrones ajenos a los modelos occidentales y por este motivo los textos poéticos mayas orales han sido objeto de escasos estudios por parte de la crítica literaria. Un ejemplo elocuente está representado por las innumerables ediciones del *Popol Vuh* en prosa,

sin reconocer su modelo semántico de versificación. Sólo en las últimas décadas, a partir de la edición de Edmonson de 1971, los traductores han empezado a identificar modelos rítmicos y lógicos específicos de la versificación maya (Christenson, 2004; Sam Colop, 1999 y 2008). Lo mismo ha ocurrido con los otros textos poéticos transmitidos a través de la voz humana por decenas de generaciones, clasificados a menudo sólo como “tradición oral” o “folklore”, fuera de los cánones estéticos de la “verdadera” literatura.

Por mi parte, conforme a la teoría semiótica, considero el lenguaje poético oral y escrito como un instrumento a través del cual una cultura construye y transmite una visión del mundo. Las incógnitas del universo, la enfermedad, la muerte, el nacimiento, el ocaso y el amanecer representan experiencias misteriosas y al mismo tiempo paradigmáticas de la vida cósmica. Es precisamente a través del lenguaje poético que el hombre logra comunicar el significado más profundo de la existencia humana y de los seres que lo rodean.

El lenguaje simbólico de la poesía se configura como un instrumento cognitivo, una forma de interpretar, clasificar y comunicar las experiencias salientes de la vida del hombre. El lenguaje simbólico, en última instancia, constituye una figura recurrente dentro de la cual una cultura entera se reconoce a sí misma, desempeñando una importante función de cohesión social (Ricoeur, 1995: 66). Está vinculado estrechamente con el mundo, ya que propone nuevas maneras de ser y de estar en la realidad.

Por estas razones, a mi parecer la poesía de todas las latitudes tiene una función cognitiva importante, que rebasa las categorías exclusivamente estéticas y formales. De esta manera, en el estudio de los textos poéticos, considero necesario aplicar categorías semánticas de interpretación, más allá de la identificación de formas de organización del discurso que los identifique dentro de un canon literario específico.

El canal oral de transmisión que durante siglos ha caracterizado a la poesía maya, antes y después de la conquista, incide en sus específicas formas retóricas y sintácticas, pero de ninguna manera

disminuye su valor poético, o sea, su capacidad de comunicación polisémica. Así como en el mundo europeo durante milenios los cantores han transmitido a través de su voz poemas orales ya considerados dentro del canon de la literatura universal, como los poemas homéricos, el *Cantar de mío Cid*, el *Romancero*, los cantares de gesta, el *Kalevala* o el *Beowulf*, de la misma manera en el mundo mesoamericano la salvaguardia de la memoria ancestral fue confiada a la voz humana. Los cantores encargados de la transmisión de valores morales, de la historia de la comunidad y de su cosmovisión no han dejado de construir a través de la poesía oral no sólo una manera de ver el mundo, sino de vivir en él.

Por todos estos elementos, la producción literaria actual se inserta en una tradición de gran antigüedad y valor, que hasta nuestros días ha sabido adaptarse a los estímulos y los canales que han caracterizado cada proceso histórico. A la luz de estas consideraciones, sería útil reflexionar sobre las funciones de la literatura actual en las lenguas indígenas y sobre sus relaciones o rupturas con respecto a su propia tradición poética.

Las primeras preguntas que surgen a este respecto son: ¿qué es lo que define esta literatura como indígena? ¿El uso de recursos retóricos tradicionales? ¿El uso de la lengua? ¿Los temas de creación poética? ¿La pertenencia étnica de sus representantes? O en fin, ¿su función de construcción de una identidad?¹

Claramente, las respuestas a estas interrogantes no son ni fáciles ni unívocas. En las siguientes páginas intentaré reflexionar sobre los significados y las formas de esta expresión cultural, aun sin poder llegar a una interpretación definitiva del fenómeno. La primera consideración interesante se refiere precisamente a la relación con la tradición. El análisis de los poemas de los autores chiapanecos Ruperta Bautista Vásquez, Andrés López Díaz, Juana Peñate, Angelina Díaz Ruiz, Luis López Díaz, Alberto Gómez Pérez, Enrique Pérez López, Adriana del Carmen López Sántiz,

¹ También el escritor Gaspar Pedro González (1997: 96) intenta contestar estas preguntas en un interesante capítulo sobre literatura maya contemporánea.

Manuel Sántiz Gómez, Juan Álvarez Pérez, Armando Sánchez Gómez y Antonio Guzmán Gómez revela que estos poetas presentan una organización formal del discurso caracterizada por la versificación libre o la verificación fonética, juegos rítmicos, la adopción de núcleos metafóricos semánticamente aislados y por la síntesis de las ideas en poemas líricos breves, de gran intensidad. No encontramos los elementos que caracterizaban la retórica maya tradicional, como las repeticiones, la presencia de líneas metafóricas continuas y de isotopías, los paralelismos y las cadenas de versos semánticos.

¿Qué significa todo esto? ¿La poesía de estos autores ha dejado de ser maya? Yo creo que no. Por un lado, la sociedad maya en los últimos siglos ha conocido contactos interétnicos cada vez más intensos, que han determinado la construcción de nuevos modelos comunicativos y nuevas maneras de percibir la identidad. Si por un lado la producción indígena circula hoy por la red, por otro lado es más fácil el acceso a ideas, textos y formas poéticas de la tradición occidental por parte de usuarios indígenas.

Las relaciones interétnicas forman parte de toda cultura viva e influyen en las prácticas de todas las sociedades. El contacto con otros modelos culturales genera una nueva construcción de sistemas de significados, que se reconfiguran constantemente. Hay que considerar también que la lógica de la comunicación actual lleva a la relación entre distintos actores dentro de un mismo grupo étnico, que anteriormente no interactuaban por razones sociales (Rincón García, 2007: 36-37). Todos estos elementos hacen más complejo el estudio de las identidades en las prácticas culturales contemporáneas, ya que resulta evidente que no existe una sola forma identitaria y que las expresiones culturales son fenómenos estratificados. Así, la poesía refleja las transformaciones de una sociedad y la multiplicación de las identidades que en ella viven.

En el estudio de la poesía en lenguas indígenas, hay que considerar los cambios de los modelos comunicativos producidos por los contactos interétnicos cada vez más intensos. Pero el elemento más significativo que determina el carácter de esta literatura en

lenguas indígenas a mi parecer es el cambio del canal de transmisión, desde la oralidad a la escritura.

Este elemento que parece de poca importancia, resulta ser trascendental en la organización del discurso y en la forma de representación de la realidad. En el caso de la oralidad, el uso masivo de repeticiones, paralelismos léxicos y gramaticales y la adopción de fórmulas eran instrumentos útiles para memorizar textos sin el auxilio de la escritura (Ong, 1991: 60; Montemayor, 1993: 80). La reiteración de estructuras gramaticales y de conceptos en los textos orales, además, facilitaba la comprensión por parte del público oyente, que no tenía una base visual de apoyo para la decodificación del mensaje. Por otro lado, la versificación semántica, característica de los textos orales, da paso hoy en día a un tipo de versificación asociado a la medida versual, o sea a la presencia de unidades reiterativas de tipo gráfico y fonético, vinculadas estrechamente con el verso escrito (Hymes, 1977: 431-435; Kellog, 1977: 531-534; Bennison, 1979: 294-296)

Si el texto oral se acerca mediante progresivas aproximaciones al referente, presentándose como un texto circular, en constante construcción, el mensaje escrito es el resultado de varias correcciones y un proceso de síntesis (Blanche-Benveniste, 1998: 41-46). Los cantos contemporáneos de los poetas antes citados reflejan esta elaboración formal vinculada con la escritura, como una selección de los términos más apropiados para nombrar al referente, superando la redundancia comunicativa de los cantos orales.

De este proceso creativo derivan poemas de gran intensidad, imágenes metafóricas que en pocos elementos léxicos sintetizan una compleja visión del mundo. Respecto a la poesía oral, los autores contemporáneos profundizan la significación de la realidad gracias a sus eficaces recursos metafóricos, juntando en una sola imagen un milenar sistema simbólico. Donde la poesía oral se dilataba en centenares de versos paralelos, la poesía escrita funciona en profundidad, sintetizando en una sola relación metafórica esferas sensoriales, mundos naturales y contextos temporales.

A mi parecer, los cambios estilísticos de la poesía actual responden a las necesidades comunicativas del texto escrito, destinado

a una lectura silenciosa y a una reflexión individual sobre el referente representado. Esto implica que la literatura escrita en las lenguas mayas hace propios los elementos estilísticos de su medio, elaborándolos de forma original, según la sensibilidad del poeta. Los evidentes cambios retóricos desde la oralidad a la escritura no implican una desvirtualización de la poesía maya o un alejamiento de la función poética tradicional, sino una capacidad de adaptación a la lógica actual de la comunicación, caracterizada por la circulación de textos escritos por distintos espacios, lenguas, mundos culturales y tiempos.

El paso de la oralidad a la escritura determina también el surgimiento de un concepto de individualidad literaria, ausente en la tradición oral (véase Chacón, 2007: 55-59; Dey, 2007: 112-113; Coronado Suzan, 1993: 55). Con esto no me refiero sólo al hecho de que conocemos los nombres y la biografía de de estos autores (Martínez Gómez, 2002), sino que en la poesía maya empieza a aflorar la sensibilidad individual del poeta. Son mundos interiores que se intercambian y se profundizan, formando un mosaico de perspectivas que reconstruyen en su complejidad el espíritu de una sociedad.

La voz oficial de la poesía tradicional se rompe en mil perspectivas, que nos demuestran que dentro de la diversidad existe una unidad, que a pesar de las dinámicas centrífugas de los movimientos migratorios, de los cambios vertiginosos de la modernidad, sigue existiendo un núcleo de valores identificados como fundantes de la autorrepresentación de una cultura, porque, según las palabras del movimiento pan-maya de Guatemala, existen mil maneras de ser "maya" (Warren, 1998: 41-51). Por otro lado, esta fragmentación narrativa nos enseña también que dentro de la unidad existe la diversidad, que dentro de un mundo cada vez más pequeño, uniforme y homogéneo, existen mil voces y diferentes maneras de ser hombre.

Precisamente esta mirada íntima y la relación metafórica entre el mundo interior y la naturaleza representan la clave de lectura de la poesía actual. La obra de Alberto Gómez Pérez es elocuente a este respecto: la abuela "como un rosal / floreció en la tierra

[...] cual diosa del agua / milpa cansada” (Gómez Pérez, 2000: 33) y en otra composición la misma mujer es “existencia mía / alborada / atardecer” (Gómez Pérez, 2000: 35); aquí se observa una identificación entre los ancestros y el sustento de la vida. Claramente no se trata sólo de un sustento alimenticio, sino más bien espiritual, ya que “ella sabe conducirse / por caminos malignos” (Gómez Pérez, 2000: 35).

La relación metafórica entre el individuo y la naturaleza abarca todas las formas naturales, como en otras composiciones del mismo poeta, en las que distintas manifestaciones naturales se funden en una única experiencia vital:

Luna de la tierra
 luna de tus ojos.
 Luna me enviaste
 luna de las flores

y más adelante

Soy flor de tus sueños
 luna de tu corazón (Gómez Pérez, 2000: 22-23).

En este caso se puede observar que la naturaleza representa el puente de comunicación entre los individuos, el canal a través del cual se puede llegar a un contacto profundo con otra existencia. El lenguaje simbólico de las flores, del maíz y de los astros no sólo revela las verdades más profundas del cosmos, sino que también abre vías de comunicación con otros seres. Así, las palabras engañosas de la mujer amada son “ramo de flores con espinas” (Gómez Pérez, 2000: 61) y el corazón herido “ya no puede volar / entre las flores”, en otra composición del mismo Alberto Gómez Pérez (2000: 51).

En la poesía de este autor, la vegetación revela su carácter cíclico y su capacidad de regeneración, comunicando también los valores fundamentales de su cultura. A través del lenguaje simbólico, el hombre entra en un diálogo constante con el cosmos y

saca el nutrimento espiritual de los granos de maíz, que la madre desgrana, en una identificación entre el cultivo de la planta sagrada y la creación de nuevas generaciones.

[la madre los] desgrana [...]
los arrulla
los envuelve con su chal:
su rebozo
procura sombra al maíz (Gómez Pérez, 2000: 37).

Esta relación metafórica, íntima y profunda, entre el ser humano y la naturaleza, se refleja también en las composiciones de muchos otros autores contemporáneos, presentándose tal vez como la clave expresiva más eficaz de la identidad maya actual. La mujer es “piedra dormida cobijada por la niebla” en un poema de Adriana López Sántiz, que observa:

la paz reposada en la Ceiba
como cenzontle con alas de luna
que se esconde en el ramaje
herida para siempre (2005: 15).

El símbolo del centro del cosmos maya, la planta sagrada que penetra con sus raíces la sustancia telúrica y la pone en comunicación con las capas celestes, aquí representa la continuidad de la tradición, la capacidad de regeneración a través del tiempo y a pesar del dolor de la historia.

En otra composición de la misma poetisa, la mujer es “lluvia” y “ofrenda” y también:

estrella de la noche
miradas tuyas
penetran los abismos
y la intimidad de las flores (López Sántiz, 2005: 31).

En cuanto parte integrante del mundo natural, la mujer comparte el mismo lenguaje sagrado, alumbrando la noche y decodifica

el significado profundo del cosmos y de la naturaleza. Para la poetisa, la vida se configura como un camino difícil sin la enseñanza ancestral:

Abuelo de pies descalzos
ayúdame a caminar sobre las piedras,
por los espinales de la vida (López Sántiz, 2005: 35-37)

Los pies descalzos del abuelo no sólo representan la escasez de bienes materiales, sino también la posibilidad de un contacto más inmediato y más profundo con la madre tierra, su historia y sus secretos:

Abuelo tejedor
dime cómo resplandecer palabras,
cómo adornar con pájaros los senderos;
enséñame a descifrar sueños,
a enfrentar ocultos temores.
¡No quiero quedarme huérfana!
Abuelo, ¡déjame el bastón de tu sabiduría
(López Sántiz, 2005: 35-37)

Los ejemplos en la poesía contemporánea son numerosos y todos dignos de consideración. Por razones de espacio, nos concentraremos aquí en otros dos poetas, de especial expresividad metafórica: Andrés López Díaz y Ruperta Bautista Vázquez.

Andrés López Díaz identifica la herida de la conquista y la discriminación con el aislamiento y la suspensión en el vacío:

Nos suspendimos en el vacío
en las cuevas ocultas
en los escombros de la guerra
en las piedras edificadas

y más adelante:

Nos suspendieron
como el polvo en el espacio:

diminutos y separados volamos en el vacío
como humo sin cuerpo,
insignificante, fríos y callados (2006: 6-7).

El asilamiento de la materia, de la luz y de la historia implica una muerte cultural, una ruptura de la comunicación con el mundo. Así, en otra composición, el mismo poeta afirma que:

es tiempo de entrar a conocer la noche
de ver sangrar mis dedos
y mi pensamiento que corra
en todas direcciones (López Díaz, 2006: 4).

El conocimiento de la noche implica un recorrido de toma de conciencia no sólo de la historia, sino también del dolor que esta provoca. Pero el individuo se afirma como tal precisamente por su diálogo con el mundo, su respuesta conciente a los interrogantes de la vida.

En los poemas “Maizal” y “Río”, de la colección *Vivencias* de Ruperta Bautista Vásquez, el espíritu de los ancestros y de los dioses se funde con la naturaleza. En la primera composición, los antepasados viven y respiran en las plantas sagradas, sembradas por decenas de generaciones en la misma madre tierra. Pero la savia de los abuelos no sólo confiere un sentido cultural a la siembra, sino que representa también una fuente de consuelo para sanar las heridas de la historia:

alivia el cansancio del desesperado,
sembrando espigas en lo más allá y lo más acá,
para sanar negras heridas (2003: 73).

De esta manera, la milpa se presenta como una metáfora de la enseñanza espiritual de los ancestros y como símbolo de la pertenencia étnica que puede salvar de la desesperación y de la soledad. En la composición “Río”, el universo cultural ancestral se encuentra fundido con la naturaleza, disperso en las aguas del río, sangre de la tierra:

Los dioses están en el río,
savia del universo se sumerge en el río.
La sangre de la tierra es río (2003: 75)

Esta identificación y confluencia de los seres sagrados con las aguas fluviales por un lado sacraliza el paisaje en que vive el hombre contemporáneo, por otro ofrece un puente de comunicación entre el individuo y sus dioses. El agua se hace elemento de contacto entre distintas dimensiones, símbolo del eterno fluir del tiempo y a la vez metáfora de la permanencia de los valores tradicionales.

La relación metafórica entre el ser humano y la naturaleza, en todas sus manifestaciones, representa un instrumento eficaz de expresión de la identidad maya en la poesía actual. La naturaleza es la expresión de la memoria ancestral, el lugar donde se concretizan las coordenadas culturales, el ámbito de actuación del mundo interior en un contexto simbólico compartido con otros individuos. Gracias a la estructura metafórica de la poesía contemporánea, el lector logra profundizar el significado de la vida humana y comprender su identidad como parte integrante del contexto natural, en un diálogo abierto con los otros seres.

Es interesante observar que en esta poesía las imágenes naturales aparecen sin relaciones territoriales específicas, sin un vínculo esencial con la tierra de origen. Es muy escasa la presencia de topónimos, nombres de parajes, valles o montes. En general, la mirada metafórica está finalizada a exaltar el valor sagrado de la naturaleza, con una connotación cósmica, sin límites geográficos o relaciones territoriales de tipo político. Se trata más bien de un mundo poético poblado de animales y plantas, maizales, lunas y vientos, que convierten el ambiente en que se mueve el hombre en un espacio denso de significado. La expresión de las identidades con un carácter descentrado y desterritorializado parece estar vinculada con la globalización, las migraciones, la urbanización y la presencia de redes comunicativas globales (Bermúdez, s.f.: 6-8; Alonso, 2000: 58-59; Arellano Martínez, 2000: 79).

A la luz de estas consideraciones, para tratar de dar una respuesta a los interrogantes que abrieron este trabajo, podemos decir que la poesía maya no ha perdido su identidad a pesar de las innovaciones de formas y perspectivas. Los poetas actuales han creado un género discursivo caracterizado por las perspectivas individuales, recursos retóricos asociados a la escritura y una afirmación de la identidad en la relación con el mundo natural. Sin embargo, este lenguaje poético hunde sus raíces en la tradición milenaria, que ha sabido innovarse y transformarse a lo largo de los siglos, sin perder su identidad y su función.

Si es la identidad étnica de sus representantes lo que confiere a esta poesía su carácter maya, hay otros elementos que refuerzan esta caracterización. Por un lado, hay que considerar el uso de la lengua, considerada como expresión natural de una cultura y como sistema de pensamiento (Ochoa Nájera, 2007: 37; y 2000: 60-62), y por otro lado, la función misma de la poesía. Como otros fenómenos culturales, también la escritura poética es interpretada como una práctica prestigiosa, que contribuye a reconstruir las identidades (González, 1997: 110).

Podemos concluir diciendo que la función de la poesía de elaborar las identidades es un elemento determinante para caracterizarla como maya. Es la lectura que damos a la realidad la que la convierte en un fenómeno significativo. De esta forma, la poesía actual escrita en las lenguas indígenas afirma su función social de consolidación de relaciones culturales recíprocas. Promueve también una reflexión sobre las múltiples identidades indígenas, su relación con la naturaleza y su vínculo con la tradición, ya que también la continuidad es el producto de una construcción creativa (Fox, 2004: 293-295). En última instancia, la actualización de la lengua y de los modelos cognitivos indígenas en la poesía actual es un paso fundamental para la construcción de un discurso cultural autóctono, en el cual la sociedad maya contemporánea se puede reconocer a sí misma (Díaz Couder, 2007: 16-17).

Bibliografía citada

- ALONSO, Marcos Matías, 2000. "Fortaleza y fragilidad de los pueblos indígenas". En *Memoria del Segundo Encuentro Indígena de las Américas, 19-24 de abril de 1999*. San Cristóbal de las Casas: Sna Jtz'ibajom.
- ARELLANO MARTÍNEZ, Alejandra, 2000. "Identidades étnicas y mantenimiento lingüístico". En *Memoria del II Segundo Encuentro Indígena de las Américas, 19-24 de abril de 1999*. San Cristóbal de las Casas: Sna Jtz'ibajom.
- BAUTISTA VÁZQUEZ, Ruperta, 2003. *Ch'iel k'opojelal, Vivencias*. Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA.
- BERMÚDEZ, Emilia, s/f. "Procesos de globalización e identidades. Entre espantos, demonios y espejismos. Rupturas y conjuros para lo propio y lo ajeno". En Daniel Mato (coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. [<http://www.clacso.org/wwwclacso/espanol/html/libros/cultura/cultura.html>].
- BERNAL, Javier, s/f. "Pensamiento maya y globalización", *Jotaytzij*. [www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-bold-0003/msg00174.html].
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, 1998. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- CORONADO SUZAN, Gabriela, 1993. "La literatura indígena, una mirada desde fuera". En Carlos Montemayor (coord.), *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: CONACULTA.
- CRAVERI, Michela, 2004. *El arte verbal k'iche'. Las funciones poéticas de los cantos rituales mayas contemporáneos*. México: Praxis.
- CHACÓN, Gloria, 2007. "Escritores mayas contemporáneos: redefiniendo las nociones de tradición y autoría". En *Diversidad y diálogo intercultural a través de las literaturas en Lenguas Mexicanas. Memoria del Encuentro Nacional de Literatura en Lenguas Indígenas*. México: SEP.

- CHRISTENSON, Allen, 2004. *Popol Vuh, Volume II. Literal Poetic Version. Translation and Transcription*. Winchester / Nueva York: O Books.
- DEY, Teresa, 2007. "Escribir la identidad. Los retos de la literatura en lenguas indígenas en el siglo XXI". En *Diversidad y diálogo intercultural a través de las literaturas en Lenguas Mexicanas. Memoria del Encuentro nacional de Literatura en Lenguas Indígenas*. México: SEP.
- DÍAZ COUDER, Ernesto, 2007. "Discurso cultural, liderazgo indígena y procesos de creación literaria". En *Diversidad y diálogo intercultural a través de las literaturas en Lenguas Mexicanas. Memoria del Encuentro nacional de Literatura en Lenguas Indígenas*. México: SEP.
- EDMONSON, Munro, 1971. *The Book of Counsel. The Popol Vuh of the Quiche Maya of Guatemala*. Nueva Orleans: Middle American Research Institute, Tulane University.
- FISCHER, Edward, 2004. "The Janus Face of Globalization". En John Watavabe y Edward Fischer (coord.), *Pluralizing Ethnography*. Santa Fe, Nuevo México: School of American Research.
- FOX, Richard, 2004. "Continuities, Imputed and Inferred". En John Watavabe y Edward Fischer (coord.), *Pluralizing Ethnography*. Santa Fe, Nuevo México: School of American Research.
- GÓMEZ PARRA, Rafael y Ángeles MARTÍNEZ MIGUÉLEZ, 1992. *Los Indios a la reconquista de América*. Madrid: Fundamentos.
- GÓMEZ PÉREZ, Alberto, 2000. *Yok'el k'ak'aletik, Llanto del tiempo*. San Cristóbal de Las Casas: CONECULTA / CELALI.
- GONZÁLEZ, Pedro Gaspar, 1997. *Kotz'ib', Nuestra literatura maya*. Palo Alto: Yax te'.
- GRAY, Bennison, 1979. "Repetition in Oral Literature". *Journal of American Folklore* 84: 289- 303.
- HYMES, Dell, 1977. "Discovering Oral Performance and Measured Verse in American Indian Narrative". *New Literary History* VIII-3: 431-457.
- KELLOG, Robert, 1977. "Literature, Nonliterature, and Oral Tradition". *New Literary History* VIII-3: 531-534.

- LÓPEZ DÍAZ, Andrés, 2006. En Andrés López Díaz, Angelina Díaz Ruiz y Luis López Díaz, *Sbel sjol yo'nton ik'*, *Memoria del viento*. San Cristóbal de las Casas: CONECULTA.
- LÓPEZ K'ANA, Josías, Juana Karen PEÑATE MONTEJO, Ruperta BAUTISTA VÁZQUEZ, Nicolás HUET BAUTISTA y Enrique PÉREZ LÓPEZ, 1999. *Palabra Conjurada (Cinco voces, cinco cantos)*. San Cristóbal de las Casas: FONCA.
- LÓPEZ SÁNTIZ, Adriana, 2005. *Jalbil k'opetik, palabras tejidas*. Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA-CELALI.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Pedro Antonio, 2002. *Semblanzas de escritores maya-zoques de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA.
- MATO, Daniel, 1997. "Culturas indígenas y populares en tiempos de globalización". *Nueva sociedad* 149: 100-113.
- MONTEJO, Víctor, 1999. *Voices from Exile. Violence and Survival in Modern Maya History*. Oklahoma: University Press.
- _____, 2004. "Angering the Ancestors". En John Watavabe y Edward Fischer (coord.), *Pluralizing Ethnography*. Santa Fe, New Mexico: School of American Research.
- MONTEMAYOR, Carlos, 1993. "Notas sobre las formas literarias en las lenguas indígenas". En Carlos Montemayor (coord.), *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: CONACULTA.
- _____, 2001. *La literatura actual en las lenguas indígenas de México*. México: Universidad Iberoamericana.
- OCHOA NÁJERA, José Daniel, 2000. "Reflexiones acerca de la situación de las lenguas amerindias: ¿es posible la oficialización?". En *Memoria del II Segundo Encuentro Indígena de las Américas, 19-24 de abril de 1999*. San Cristóbal de las Casas: Sna Jtz'ibajom.
- _____, 2007. *¿Lengua y cultura? Estructura de la conversación en contextos bilingües*. San Cristóbal de las Casas: CELALI.
- ONG, Walter, 1991. *Orality and Literacy*. Nueva York: Routledge.
- PEÑATE, Juana, 2002. *Mi nombre ya no es silencio*. Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA.
- QUIJANO, Aníbal, 1993. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América latina". En Edgardo Lander (coord.), *La colonialidad*

del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO.

RICOEUR, Paul, 1995. *Teoría de la interpretación.* México: Siglo XXI.

SAM COLOP, Enrique, 1999. *Popol Wuj. Versión poética k'iche'.* Guatemala: Cholsamaj.

SAM COLOP, Enrique, 2008. *Popol Vuh.* Guatemala: Cholsamaj.

WARREN, Kay, 1998. *Indigenous Movements and their Pan-Maya Activism in Guatemala.* Princeton: University Press.

WATANABE, John, 2004. "Cultural History in National Contexts". En John Watavabe y Edward Fischer (coords.), *Pluralizing Ethnography.* Santa Fe, Nuevo México: School of American Research.

WATANABE, John y Edward FISCHER, 2004. "Introduction". En John Watavabe y Edward Fischer (coord.), *Pluralizing Ethnography.* Santa Fe, Nuevo México: School of American Research.

Reseñas

Pedro C. Cerrillo y María Teresa Miaja. *Sobre zazaniles y quisicosas: estudio del género de la adivinanza*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2011; 142 pp.

Dos destacados especialistas han unido esfuerzos para dar a las prensas un estudio sobre el género de la adivinanza. Pedro Cerrillo, catedrático de Didáctica de la Literatura en la Facultad de Ciencias de la Educación de Cuenca, y María Teresa Miaja, titular de Literatura Española Medieval en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en México, se proponen dar cuenta de cómo la tradición mexicana prehispánica y la española confluyen para unificar el género adivinancístico. Al amparo de anteriores trabajos, estos investigadores explican cómo las dos tradiciones han logrado conjugarse a lo largo de la historia con el resultado de tal enriquecimiento del acervo que permite hablar de “encuentro afortunado” de las tradiciones de las dos orillas.

Tras una sumaria introducción en la que se esbozan las marcas que caracterizan la materia lírica popular, se da noticia de la importante quiebra sufrida en los últimos decenios en todo este patrimonio folclórico, hasta el punto de que tan solo perviven algunos géneros, entre los que se encuentra la adivinanza (excepcionalmente, otros como los mayos y los corridos). En todo caso, el objeto de estudio de este trabajo viene a ejemplificar como ningún otro la capacidad de adaptación de la materia poética popular.

Los autores estructuran su libro en cuatro apartados. Una primera parte histórica da cuenta de las vicisitudes diacrónicas del género en las dos orillas. La segunda parte se ocupa de las marcas retóricas de las diferentes modalidades genéricas. Una tercera parte gira en torno a la discusión sobre las funciones de la

adivinanza, para desembocar en el último apartado de clasificación temática.

Por lo que respecta a la historia de la adivinanza en los dos lados del Atlántico, se acredita un importante corpus de textos “a lo divino” popularizados en la tradición mexicana mediante su conversión a temática cotidiana, tal y como lo prueban autores como Francisco Cervantes de Salazar (1554), Fernán González Eslava (1610) o la propia sor Juana Inés de la Cruz. Pero de modo palmario es Bernardino Sahagún en su *Historia general de las cosas de Nueva España* (1557) quien atestigua cómo el género español de la adivinanza encuentra su antecedente prehispánico en los *zazaniles* o *quisicosas*. De manera que “una y otra tradición, la indígena y la española, se consolidan en un mestizaje natural conformando lo que conocemos como la adivinanza mexicana” (26). Procedentes de lenguas como el náhuatl, el huave, el tzeltal, el huichol, y el maya, los *zazaniles* y *quisicosas* guardan a su vez relación con el adivinancero de las zonas andinas de Perú y Bolivia (los *imasmari* quechuas y las *hamusiñas* de los aymaras). De tradición española son los enigmas y acertijos (no considerados en este estudio) y las adivinanzas.

La riqueza de la literatura española (desde la Edad Media hasta los Siglos de Oro) posibilita asimismo la asimilación a la serie culta de esta modalidad lírica popular. Cerrillo y Miaja anotan que hay una cadena literaria en la que se incrusta la adivinanza y que está integrada por el *Libro de Apolonio*, Don Juan Manuel, Juan de Mena, el *Cancionero de Baena*, Juan del Enzina, Timoneda, Gil Polo, Mal Lara, Lope de Vega, Cervantes, Quevedo y Góngora, entre otros; por no referirnos a la tradición de la Biblia y de las literaturas clásicas, o a las literaturas de otras lenguas románicas, señaladas también por los autores de este estudio como receptáculo ocasional de este tipo de poemas populares.

En el segundo apartado se considera la retórica de las tres variantes objeto de estudio: *zazaniles*, *quisicosas* y adivinanzas. Los *zazaniles* están sujetos a la estructura de copla, cuerpo o metáfora y respuesta (*Za:Za:ni.!*= ¡Adivinanza! “Un hombrecito / que nace blanquito, / crece verde / y muere rojo”. *El chile*). Las *quisicosas* se

organizan bajo el patrón de fórmula de inicio y cuerpo central, dentro del cual se incluyen elementos orientadores o desorientadores, y con ausencia, por tanto, del cierre al modo del acertijo (“Qué es, qué es / en un cuarto muy oscuro...”). La adivinanza se somete férreamente a la estructura de fórmula de inicio, cuerpo central y fórmula de conclusión (“Verde fue mi nacimiento, / amarilla mi vejez, / y cuando vine a morir / fui más negro que la pez”. *Café*). Pero de la disección formal del material estudiado se desprende, por encima de otras consideraciones, el fuerte contenido didáctico derivado del repaso de figuras estilísticas en las que se sustentan estos poemas populares.

A continuación, en la tercera parte, se discute acerca de las funciones de este tipo de textos, múltiples en tanto géneros que incorporan una exigencia intelectual de orden lógico, ahormado mediante el uso variado y flexible de las figuras consagradas por las viejas retóricas, y como géneros que desde antiguo se ponen al servicio de la religiosidad y del rito.

El componente infantil es pronto reivindicado por el receptor niño que gana para sí el género. A este destinatario se apela, además, por medio de la función lúdica, tal y como lo evidencia la propia configuración de propuesta de juego, así como el uso de determinados recursos que remiten a la zona de la afectividad del receptor (empleo frecuente del diminutivo, por ejemplo). No resulta extraño que en las últimas décadas se vengan reivindicando las virtudes didácticas del adivinancero. Así lo consignan también Cerrillo y Miaja, de forma operativa, en un listado de actividades (113-114) que remiten a la *Gramática de la fantasía*, cuyo autor, Rodari, dedica también algún espacio a los efectos benéficos y didácticos de la adivinanza en contextos infantiles. Podría decirse que es precisamente su carácter lúdico lo que potencia y enriquece el género con el paso del tiempo. Por ello los autores pueden señalar como idea central de su indagación la decantación natural de la adivinanza hacia la didáctica.

La diversidad del mundo invocado se percibe en el último apartado del libro, “Propuesta de clasificación”. Se orillan clasificaciones basadas en los componentes lingüísticos para proponer

una organización temática. En ella se ilustra gráficamente la riqueza de la zona de la realidad referida, a la par que se constata la variedad lingüística del español de las dos orillas. Siempre, eso sí, atendiendo a criterios aglutinadores que impiden caer en la atomización. Cada uno de los diez epígrafes que articulan la clasificación (mundo abstracto, personas, fauna, flora, naturaleza, religión, fiestas y ceremonias, lectura y números, juegos y deportes, comidas y bebidas, objetos) permite la inserción de otro nivel jerárquico que contribuye a aquilatar los conceptos.

Los autores, como buenos conocedores de la lírica popular hispánica, ofrecen al lector un estudio sistematizado del género de la adivinanza, armonizando el tratamiento diacrónico (siempre interesante para el estudioso de la literatura) y la parte didáctica, que se desprende de forma evidente de una argumentación que funciona siempre como sólido andamiaje de la obra. Del estudio, aunque no abunde en la idea, se infiere asimismo la pertinencia de proseguir el trabajo de repropuesta y de acuñación de nuevas adivinanzas para uso didáctico, al modo de lo que han hecho hace algunos años Eduardo Soler (*Adivinanzas para los niños de hoy*, 1986) o Antonio Salgado (*Luna sube, luna baja. Las mejores adivinanzas modernas de México*, 1990). En fin, dada la fuerte conexión de la materia con lo antropológico y dada la concepción del género como artefacto para la intelección del mundo natural, el estudio de los profesores Cerrillo y Miaja tiene un alcance más amplio que el del estudioso o del didacta.

FERMÍN EZPELETA AGUILAR

Facultad de Educación de Zaragoza

Mercedes Zavala Gómez del Campo, ed. *Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México: Romance, corrido, décima, leyenda y cuento*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2009; 263 pp.

El presente volumen es producto de un coloquio celebrado en el Colegio de San Luis en 2008. En él se reúnen 14 artículos en los

que se reflexiona sobre distintos aspectos relacionados con la investigación de los géneros narrativos tradicionales. Ya el título muestra la multiplicidad de caras que puede tener lo que conocemos genéricamente como “tradición oral”.

Los tres primeros trabajos están dedicados al romance, “género que en la tradición mexicana se halla casi siempre asimilado a la forma del corrido, pero que presenta características que lo diferencian de este y lo mantienen dentro del amplio Romancero hispánico” (10), dice Mercedes Zavala, editora del libro. El primero de estos artículos lleva por nombre “Las fórmulas y el romancero en México”, y en él Aurelio González hace una revisión de las expresiones formulísticas de inicio de dos célebres romances: *La adúltera* y *Delgadina*, con la que demuestra que las fórmulas de inicio en el romancero son mucho más que un recurso mnemotécnico; se trata de un elemento “abierto y multisignificativo”, que puede incluso variar el “sentido más profundo de la historia narrada” (23). El segundo artículo, “Matrimonio y mortaja en el romancero infantil de México” de María Teresa Ruiz García, aborda dos temas recurrentes en la literatura, el matrimonio y la muerte, y los analiza en seis casos concretos de la lírica infantil: *Don Gato*, *Mambrú*, *Santa Catalina*, *La viudita del conde Laurel*, *Hilitos de oro* y *El piojo y la pulga*. La autora resalta una de las funciones de estos romances: “los pequeños entran al llamado imaginario colectivo a partir del cual contactan con imágenes, símbolos y formas de ver el mundo y sus relaciones sociales” (29). El último trabajo de este grupo es “De romances mexicanos y extremosísima estética: el pliego en la tradición nacional”, de Rodrigo Bazán Bonfil. En este estudio el autor mismo afirma que su intención es “discutir la presencia de una estética vulgar que, plausiblemente, pasa del romance vulgar al corrido, como parámetro en función del cual los receptores aprueban o no un contenido narrativo determinado incorporándolo a la tradición oral de nuestro país” (37). El artículo de Bazán Bonfil sirve de enlace con el siguiente grupo de ponencias, concentradas en el corrido. Además de un estudio de Magdalena Altamirano, intitulado “La configuración del corrido tradicional mexicano”, se incluye aquí

un texto de Caterina Camastra al que dedicaremos especial atención. Se intitula “Toda esa gente guapa. Caracterización de un personaje entre el corrido y la canción lírica mexicana”. Camastra le sigue la pista al personaje del guapo en distintos contextos, desde el teatro breve y la poesía de cordel hasta su actualización en el corrido y la canción lírica contemporánea. La autora resalta el carácter polifacético de esta figura, que oscila entre lo terrible y lo burlesco. El guapo, en los distintos contextos en los que aparece, se desdobra entre el tratamiento en serio del personaje (valiente, arrogante, mujeriego y presumido) y su parodia (fanfarrón, pretencioso, valentón, pero en el fondo, cobarde, en fin, más bien ridículo); ambos tratamientos frecuentemente coexisten, otorgándole al personaje no sólo una gran complejidad, sino además, la teatralidad que lo caracteriza. Al perder vigencia el teatro como género popular, el guapo encontró un espacio en la poesía cantada, tanto narrativa (en el corrido), como lírica (sones, canciones rancheras, chilenas, etc.); géneros en los que aparece con sus características principales, que la autora enumera:

La jactancia, que a menudo raya en el disparate, emparentada con la omnipresente teatralidad; los arcaísmos lingüísticos que remiten al personaje; la imagen literaria de la costumbre de la ronda de los muchachos a las damas; el atuendo de codificada elegancia, y en especial, un elemento clave, el sombrero; las armas, blancas y de fuego; la vaquería como oficio de presumir, cristalizada en el peculiar charro mexicano, en la cuerda floja entre el espacio rural y el urbano; las riñas de borrachos y los pleitos de fiestas, como parodia de las grandes batallas (67).

A lo largo de su artículo, Caterina Camastra examina, con ejemplos, varios sones, coplas, mexicanas y españolas, y corridos, y demuestra la vitalidad de la figura, cuya flexibilidad “genera a su alrededor un campo semántico peculiar, una red de significados, matices y usos, amén de un catálogo de gestos y ademanes escénicamente codificados”. Y, concluye Camastra, “siempre que se presuma una cualidad o se levante un desafío, con razón o con

embuste, ahí se trasluce la sombra de un guapo arriscándose el sombrero" (98).

El siguiente artículo, de Raúl Eduardo González, "La valona como género narrativo", queda un poco aislado, pero liga la canción narrativa con la lírica. Analiza la valona, "forma poético-musical cultivada fundamentalmente en el centro y occidente del país" (99), tanto en su aspecto estructural, en el que se compara a la décima, como en su contenido temático, más cercano al corrido: "la valona se encuentra, pues, a medio camino entre ambos: como el corrido, está hecha de una pieza, pero su forma poética glosada le otorga un carácter típicamente argumentativo, ora caviloso, ora satírico" (102).

A continuación, el volumen contiene tres trabajos dedicados al narcocorrido: "El narcocorrido: orígenes, estrategias y definiciones para su estudio" de Juan Carlos Ramírez-Pimienta; "Narcocorridos en primera persona: la caracterización" de Lucila Lobato Osorio, y "Características centrales del mundo poético construido por Chalino Fernández" de César Güemes. En cada uno de ellos se trata un aspecto diferente de este subgénero de la canción narrativa, desde sus características hasta su estructura, pasando por su historia y la evolución que ha sufrido en la última década. Los tres artículos se complementan para definir las particularidades de esta importante vertiente del corrido.

El resto del libro se dedica a los géneros narrativos en prosa. En primer lugar, hay un bloque de dos trabajos sobre la leyenda: "El coyote y el dragón, analogías en sus leyendas", de Nieves Rodríguez Valle, y "Dos representaciones de la mujer en leyendas de Xalapa", de Donají Cuellar Escamilla. En el primero, Nieves Rodríguez analiza varios elementos comunes entre dos figuras legendarias aparentemente ajenas una de la otra. La analogía más sorprendente es, quizá, el hecho de que el coyote y el dragón compartan el mito de que contienen en su cuerpo una piedra mágica que, en primera instancia, sirve para proteger al animal, pero que el hombre puede obtener al vencerlo y aprovechar su poder. Otros atributos que comparten son el poder de su mirada

y el aliento como arma de ataque y defensa: el vaho en el caso del coyote, el fuego en el del dragón.

El libro cierra con tres trabajos sobre el cuento. El primero es un artículo muy interesante de Berenice Granados, titulado “Cuevas: un elemento de la literatura tradicional que une dos mundos”, donde se aborda la presencia de la cueva como espacio liminal en relatos de la tradición oral, tanto antiguos como modernos. Destaca este artículo por la riqueza del material que presenta y por el análisis que hace la autora de las cuevas en dos vertientes principalmente:

En estos relatos encontramos insertos elementos pertenecientes a tradiciones distintas: la cueva como lugar mítico que evoca un ritual vinculado a los ancestros prehispánicos, y la cueva como lugar en el que se guardan o depositan ciertas riquezas (215).

La primera vertiente es, pues, la cueva como espacio ritual que comunica el mundo terrenal con el inframundo. Como tal, en los relatos se observa que es este el lugar donde habita o se aparece el Diablo (el Catrín) o alguna otra representación del mal, como la Xtabay, “la forma que toma una serpiente llamada *chayicán* cuando se convierte en mujer” (207). Esta serpiente, la *chayicán*, vivía no en una cueva, sino en una ceiba, el árbol sagrado de los mayas, que también era una puerta al inframundo: “En la cosmovisión maya, las cuevas y los cenotes eran lugares sagrados, pasos simbólicos que, al igual que la ceiba, conectan el mundo de los vivos con el de los muertos” (208). En los textos recopilados se puede observar un curioso fenómeno de satanización del “otro” en dos procesos simultáneos: el que la cultura dominada aplica a la dominante (identificando al Diablo como una figura de vestimenta y apariencia occidental) y otro en sentido contrario, el de la cultura oprimida por parte de los opresores que asociaron al mal todas las representaciones religiosas prehispánicas, con la cueva como centro ritual:

La cueva funciona no sólo como una entrada a un mundo desconocido, un submundo o el hogar de un ser sobrenatural, sino como

un adoratorio herético en el que se invoca a un diablo asociado a la naturaleza, que no es el ángel caído del catolicismo, ni mucho menos el diablo cornudo de Europa, sino un ente asociado al mundo mítico prehispánico (215).

La otra vertiente, la de la cueva como escondite de tesoros, se inserta en una larga tradición de cuevas llenas de riquezas que, sin embargo, los ambiciosos no pueden obtener. La autora relaciona en este aspecto relatos contemporáneos, principalmente leyendas recogidas de la tradición oral en México, con leyendas de la tradición hispánica:

Podemos equiparar los relatos de tesoros ocultos en cuevas custodiadas por bandoleros o piratas en México, a los relatos de tesoros ocultos en cuevas custodiados por moros encantados en España (218).

Sigue en el volumen un interesante trabajo sobre una leyenda recogida en Real de Catorce, “La presencia de la muerte en la oralidad catorceña”, de Neyra Patricia Alvarado Solís. Cierra el libro un artículo de la editora del volumen, Mercedes Zavala Gómez del Campo, titulado “De coyotes, diablos, aventuras y princesas: acercamiento a algunos personajes del cuento tradicional del noreste”, en el cual, como ella misma dice, presenta “una revisión de algunos personajes recurrentes en cuentos tradicionales del noreste de México” (12), revisión basada en un corpus de 53 cuentos: 28 que califica de “maravillosos” (los que tratan sobre un héroe que cuenta con la intervención de un ser o un objeto mágico para llevar a cabo su acción), 14 “de costumbres” (los que “versan sobre héroes o personajes de la vida cotidiana y que no presentan un objeto o ser mágico”) y 11 de animales, que incluyen los relatos protagonizados por animales, casi siempre antropomorfizados (236).

Es un acierto poner toda la bibliografía al final del libro, pues esta se convierte en una guía para las investigaciones en este campo. Casi es una investigación en sí misma, y una ojeada

superficial a los títulos permite un primer acercamiento al tema de la literatura tradicional.

Dice la editora:

No queda sino desear que este conjunto de textos sirva para subrayar y difundir que la literatura de tradición oral es un campo que ofrece al estudioso una enorme gama de acercamientos posibles: la aproximación teórica; la caracterización de un género; el estudio de temas, motivos y fórmulas; la configuración de personajes; los rasgos peculiares de distintas regiones culturales; los estudios comparativos; su relación con la escritura y otras formas literarias o artísticas (12).

Efectivamente, se trata de un volumen que aporta numerosos puntos de vista, perspectivas e instrumentos de investigación para enfrentarse al valioso campo de la literatura tradicional.

CECILIA LÓPEZ RIDAURA

Juan Carlos Ramírez-Pimienta. *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*. México: Planeta, 2011; 247 pp.

Juan Carlos Ramírez-Pimienta nació en Tijuana, Baja California; hijo de la frontera, es el investigador más importante del mundo del corrido en México y Estados Unidos. Ramírez-Pimienta ha tenido la virtud y la tenacidad de abrir nuevos senderos de estudio en el panorama historiográfico del corrido mexicano; su visión sobre el fenómeno es compleja e incluyente de realidades como la oaxaqueña o la colombiana. Las aportaciones que ha hecho al mundo del corrido me parecen definitivas para considerarlo uno de los investigadores más importantes en la historia del corrido, al lado de Vicente T. Mendoza, Celedonio Serrano, Américo Paredes y Guillermo Hernández.

El primer acierto que detecto en el libro *Cantar a los narcos* de Juan Carlos Ramírez-Pimienta es que está escrito en español. Si

consideramos que el autor forma parte del sistema académico estadounidense, estar en español le brinda la posibilidad de ser leído por más individuos (especialistas e interesados de la cultura), en más países; es un rasgo valioso, asimismo, porque acerca más al mundo chicano con sus raíces mexicanas, lo que me parece un acto de compromiso, objetividad y sensibilidad existencial para con el migrante en Estados Unidos. El libro de Juan Carlos Ramírez-Pimienta es, ante todo, un homenaje a la nueva mexicanidad, la construida en el México de fuera, el que migró a Estados Unidos y que desde hace décadas concentra la vanguardia en manifestaciones culturales que permanente reinventan el ser mexicano.

Cantar a los narcos está conformado por seis capítulos: “Contrabando y leyenda”, “La otra carga prohibida... la droga”, “Los Tigres del Norte y el resurgimiento de un género”, “Caro Quintero en el narco imaginario mexicano”, “El mito del *Pela Vacas*, Chalino Sánchez” y “Oaxaca también compone narcocorridos”. Todos los capítulos muestran un equilibrio interno y una conexión argumentativa que van llevando al lector por los senderos del narcocorrido. El objetivo central del libro es hacer una lectura cultural, interpretar los diferentes usos del corrido: ¿qué nos dicen de las sociedades que lo producen?

Ramírez-Pimienta señala que en los primeros años de la década de los noventa del siglo xx se daba por sentado que el primer corrido con temática de narcotráfico era *Carga blanca* de Manuel C. Valdez. Se daba también por hecho que *La canela* era otra muestra temprana del género. Ninguno de los dos supuestos resultó verdadero: años después, Armando Hugo Ortiz, investigador del corrido norestense, documentó en el III Congreso Internacional del Corrido (realizado en Culiacán en mayo de 2003) que *La canela* no se trataba de un eufemismo o de alguna clave para nombrar a la droga, sino de un verdadero corrido sobre contrabando de canela proveniente de Ceilán; su ruta era Reynosa-Monterrey (12).

Los antecedentes del narcocorrido se remontan a los corridos de contrabandistas fronterizos de fines del siglo xix, durante el régimen de Porfirio Díaz (1876-1911). En esos años lo que se tra-

ficaba no era marihuana ni cocaína, sino telas, especias y ropa; el flujo de este contrabando no se daba, como hoy en día, de sur a norte, sino que se transportaba mercancía de Estados Unidos a México. Mariano Reséndez, por ejemplo, miembro de una pudiente y respetada familia del noreste mexicano, era

un afamado contrabandista [...] que traficaba con textiles, pero en la dirección contraria a lo que se considerará la norma posterior, es decir, contrabandeaba de Estados Unidos a México. Un buen número de los primeros corridos de contrabando son de textiles; [en estos] se habla de tráfico de norte a sur” (10).

El antecedente más importante de los corridos de narcotráfico se produce en las décadas de los años veinte y principios de los treinta del siglo pasado, con los corridos de contrabandistas tequileros (22).

Si pensamos en el narcocorrido como el canto a los narcotraficantes, entonces una primera muestra del género sería *El Pablote*, compuesto e interpretado por José Rosales. Este corrido fue grabado en El Paso, Texas, el 8 de septiembre de 1931; se refiere a la figura de Pablo González, un importante traficante chihuahuense de principios del siglo XX, uno de los primeros *capos* mexicanos del narcotráfico.

El corrido de narcotráfico se fue convirtiendo en *narcocorrido* a medida que la temática transitó del narcotráfico, sus peligros y aventuras, a la vida suntuosa y placentera del narcotraficante; de manera que hubo un desplazamiento del acontecimiento hacia el personaje. De acuerdo con el autor, es a partir de la década de los ochenta que debemos llamar *narcocorrido* al género; a partir de entonces los textos ya no versan tanto sobre enfrentamientos entre policías y contrabandistas, sino que se centran en celebraciones donde abundan el consumo de drogas, la ostentación y los excesos sexuales (14). El narcocorrido debe ser entendido como ‘historias de narcóticos’ en las cuales las vidas de sus personajes ejemplifican al hedonismo delincencial, encarnado en personajes como el Mochomo.

Sobre Los Tigres del Norte, Ramírez-Pimienta establece que deben ser considerados los principales artífices del surgimiento de los corridos de narcotráfico en la década de los setenta (84). En las dos décadas previas se había dado un evidente vacío en el corpus de esta corriente musical. Lo anterior no significa que no se hayan compuesto, grabado o interpretado corridos con temática de narcotráfico y de narcotraficantes; el hecho, según lo establece el autor, es que ninguno logró una prominencia y permanencia mediática regional, ni mucho menos nacional.

Ramírez-Pimienta considera que el vacío relacionado con el llamado *milagro económico mexicano*, en las décadas de los años cincuenta y sesenta, convirtió en héroes a muchos narcotraficantes; de acuerdo con él, la relativa estabilidad social y económica de mediados del siglo XX en nuestro país tuvo un efecto contrario (85). El resurgimiento del corrido de traficantes es simultáneo al desmantelamiento del tejido social, político y económico mexicano que inicia a finales de los sesenta. Al fallar el Estado, al no poder ofrecer oportunidades de desarrollo económico, el narcotráfico y el narcotraficante florecieron. Estudiar el surgimiento y trayectoria de Los Tigres del Norte es importante para entender el “México de dentro”, así como el llamado “México de fuera”, el que se trasladó a Estados Unidos (87):

La historia de Los Tigres del Norte es la historia del México que dejó México y emigró al norte del Norte. Una de sus grandes virtudes es que tanto sus corridos de narcotráfico como los del emigrante y políticos han sabido tomarle el pulso al país durante décadas. Los Tigres del Norte podrán vivir en San José, California, pero sus composiciones viven en ambos lados de la línea fronteriza y ellos mismos pasan muchos días del año haciendo giras por los dos Méxicos. Más que un grupo musical, Los Tigres del Norte cumplen una función de agentes sociales, de creadores y modificadores de percepción pública (119).

En el capítulo IV, Ramírez-Pimienta aborda un episodio complicado en la historia reciente de México, se trata del acontecimiento Caro Quintero-Kiki Camarena. De acuerdo con el autor,

en esta historia existe un elemento cardinal del corrido fronterizo: el enfrentamiento del héroe con las autoridades norteamericanas (142): al desafiar al gobierno estadounidense, Caro Quintero reivindicó los atropellos y las vejaciones que muchos mexicanos sufrieron a manos de aquellas. Para Ramírez-Pimienta la historia de Caro Quintero fue la causa del cambio que precipitó el género a su vertiente de narcocorrido: cuando la voz del pueblo, y aun la de algunos miembros de la élite mexicana, comenzó a considerar la posibilidad de que Caro Quintero pagara la deuda externa de México, se motivó una incipiente apropiación de la narcocultura, que para la década de los noventa fue definitiva (146), y “comenzó también a crearse un público más receptivo a un nuevo tipo de héroe corridístico” (14).

Con Chalino Sánchez se confirma que el *locus* de enunciación del corrido norteño se había desplazado al norte de la frontera, es decir, a las comunidades mexicanas en Estados Unidos. A pesar de que la gran mayoría de sus corridos no tratan explícitamente del tráfico de drogas, mucha gente considera erróneamente a Sánchez como el padre del narcocorrido, argumento que sigue presente en el imaginario colectivo. Chalino llevó al narcocorrido a una juventud México-americana que antes había considerado la música norteña como algo muy ajeno a su experiencia; entonces cientos de mujeres y hombres en California cantaban en español y se comunicaban en inglés. La herencia de Chalino es haber revitalizado el corrido mexicano; hizo que miles de nuevos seguidores lo veneraran como el primer mártir del narcocorrido; después vendrían Valentín Elizalde, Beto Quintanilla y Sergio Vega, de Ciudad Obregón, Sonora. Según Ramírez-Pimienta, el mayor activo corridístico de Chalino es él mismo, pues su vida fue idéntica a la de los personajes de sus corridos. Chalino no solamente escribía la vida peligrosa de los narcotraficantes, sino que la vivía; lo suyo no era pose, sino realidad. Su muerte lo convirtió en una leyenda del corrido mexicano (159).

Si bien el llamado narcocorrido es una producción cultural esencialmente fronteriza, en años recientes la frontera misma parece haberse desplazado hacia el norte del Norte (Chicago) y al

sur del Sur (Oaxaca). Esta fronterización ha provocado el desplazamiento de la mexicanidad abajeña hacia el norte de México y al sur de los Estados Unidos. Si en la década de los cuarenta la construcción de la identidad mexicana abrevaba del charro, del tequila y de la música de mariachi, ahora, en pleno siglo XXI, la mexicanidad está en el norte.

El último capítulo del libro, “Oaxaca también compone narcocorridos”, constituye una aportación valiosa, pues Ramírez-Pimienta es el primer investigador que desde el norte reflexiona sobre el fenómeno del narcocorrido en el estado sureño de Oaxaca. Si bien existen diversos corridos que enaltecen la identidad oaxaqueña —interpretados por Los Originales de San Juan, Los Razos y Exterminador, agrupaciones instrumentistas catalogadas como violentas en su discurso—, el autor toma como base para su análisis un corpus de agrupaciones nortenas de la entidad, como Acción Oaxaca (193). Este elemento resulta importante, pues se trata de músicos que no figuran en el panorama corridístico del centro de México; de esta manera, el capítulo referido abre el estudio del narcocorrido a realidades poco atendidas.

Juan Carlos Ramírez-Pimienta considera que es en la diáspora que el oaxaqueño se ve expuesto a la música nortena —y al narcocorrido como una de sus ramificaciones culturales. Argumenta que la música nortena ha servido al oaxaqueño para acortar distancias y mitigar la doble nostalgia, la del Norte y la del Sur (193). Además de la migración, el otro fenómeno que ha contribuido al arraigo del narcocorrido en Oaxaca es el narcotráfico, hoy presente en casi todo México. De entre todas las regiones de Oaxaca, la Mixteca es la que tiene una mayor tradición migratoria, es también la región más pobre de la entidad y cuna de las organizaciones instrumentistas más importantes en el mundo del narcocorrido oaxaqueño; no es casual, pues, que los textos pongan énfasis en aquella región (195).

Las características del narcocorrido oaxaqueño son una humildad difícil de encontrar en las producciones narcocorridísticas de otros estados, como Sinaloa, Tamaulipas y Michoacán, y su afán por reivindicar el origen desde una perspectiva étnica y no sólo

geográfica. Por lo tanto, el oaxaqueño mestizo y el indígena utilizan el corrido norteño para entablar un diálogo con el resto del país, así como con la comunidad mexicana en Estados Unidos, fundamentalmente, con la californiana. Desde luego que otro de los rasgos del narcocorrido oaxaqueño es la búsqueda constante de reivindicación de identidades (203).

El libro de Juan Carlos Ramírez-Pimienta es una investigación bien escrita, documentada y propositiva. Su consulta se vuelve necesaria para investigaciones presentes y futuras que tengan como interés central el mundo del corrido, no sólo del narcocorrido. Si bien Ramírez-Pimienta cuenta con una cantidad de publicaciones realmente importante, es necesario que gradualmente estas vayan siendo reunidas y editadas en libros. La tarea con la que cumple Ramírez-Pimienta es de suma importancia para el mejor entendimiento de la mexicanidad, a través de las músicas, en el proceso de hibridación entre el México de adentro y el México de fuera, el que se encuentra en Estados Unidos.

Este *México de fuera* marca pautas desde hace décadas en las modas musicales, como las bandas de viento comerciales de finales de los años ochenta (La Móvil y Vaqueros Musical), la *quebradita* y el *pasito duranguense* (Montez de Durango), que luego vienen a homogenizar gustos musicales en el *México de adentro*. No se debe ignorar la hegemonía cultural norteña que viene *colonizando* al México de adentro desde la década de los años setenta del siglo xx.

LUIS OMAR MONTOYA ARIAS
CIESAS-Peninsular

Dahlia Antonio Romero y Silvia A. Manzanilla Sosa, ed. *La risa en los cantares del pueblo ecuatoriano*. México: Ediciones Sin Nombre / CONACYT / Universidad de Sonora, 2011; 100 pp.

A los ideólogos hispanoamericanos de la primera mitad del siglo XIX les tocó la tarea de construir el espíritu y la identidad de las naciones de América, recién emancipadas de la corona española.

Para ello, los intelectuales decimonónicos volvieron la mirada a lo autóctono, de donde sacaron los elementos que les darían rasgos particulares a los pueblos americanos.

En ese contexto, el literato e ideólogo Juan León Mera Martínez (1832-1894) recopiló coplas y cantares de Ecuador en la *Antología ecuatoriana: Cantares del pueblo ecuatoriano* (1892), pues creía que las manifestaciones folclóricas y la cultura popular representaban la identidad nacional. Dicha obra ya no es fácil de conseguir; por fortuna, Dahlia Antonio Romero y Silvia A. Manzanilla Sosa realizaron una selección de este material que ahora podemos leer en un pequeño libro, cien páginas en formato un cuarto de carta, titulado *La risa en los cantares del pueblo ecuatoriano*. El rescate sería suficiente para aplaudir este trabajo, pero, además, la selección está enriquecida porque le da prioridad a las coplas humorísticas, ya que “la risa ha sido un principio marginado de los estudios literarios” (17).

Este volumen es el cuarto de la colección Relámpago la Risa, que editará siete opúsculos de distintos autores y de distinta naturaleza, pero que tienen como eje precisamente el problema de la risa. Dicha colección es el resultado del proyecto de investigación Manifestaciones Estéticas de la Risa, avalado por el CONACYT y coordinado por las investigadoras Martha Elena Munguía y Claudia Gidi, ambas de la Universidad Veracruzana.

Antonio Romero y Manzanilla Sosa, estudiosas de la literatura mexicana y estudiantes del doctorado en literatura hispanoamericana, anteceden la selección de las coplas con un estudio introductorio titulado “Canta la nación, canta la risa”, con el que guían al lector para entender el proyecto nacionalista de Juan León Mera, así como la presencia de la risa en los cantares y su relación con la tradición popular hispana. Por ejemplo, señalan que “los cantares atravesaron el océano y llegaron a América, donde la gente los acogió y los adoptó a su circunstancia, generando nuevas cancioncillas con el más puro aroma vernáculo” (13). También destacan las coincidencias que “evidencian el desarrollo paralelo de la lírica popular de los países hispanoamericanos” (14). Y es que al leer la copla ecuatoriana que dice:

Mi suegra, puro vinagre;
 mi cuñadita, un ají;
 mi mujer, un rico bagre:
 ¡qué escabeche para mí! (78)

Enseguida recordamos, tal vez por la comparación con la comida, la *bomba* yucateca que va así:

¡*Bomba!*
 Tú eres manteca, yo soy arroz;
 ¡qué buena sopa haríamos los dos!
 ¡*Bomba!*

Como se puede apreciar, los tonos de los versos ecuatorianos no se apartan de los de la cultura popular mexicana, a pesar de la distancia entre los países y del casi total desconocimiento de nuestra cultura sobre aquel país sudamericano, cuya historia, como la de la mayoría de los pueblos del continente, coincide en puntos fundamentales con la del nuestro: su pasado indígena, la conquista española, la colonia y la independencia.

Las coplas y cantares agrupados en este trabajo muestran los valores, la experiencia y las voces de la cultura popular. De todos es sabido que las ideas que se manifiestan en las creaciones populares, como los refranes, las coplas o los dichos, entre otros, tienen tal importancia en nuestra vida cotidiana que permanecen vigentes a través de las generaciones gracias a su transmisión oral constante, que se da muchas veces por las autoridades familiares, como las abuelas o los viejos en general. Aquí un par de ejemplos:

El baile para los mozos;
 para viejos, el rezar:
 que ver a un viejo bailando
 es cosa de vomitar (89).

Al marido que tuviere
 esposa que quiere a otro,
 sólo un remedio le queda:
 matarla o hacerse el tonto (57).

Por otro lado, las coplas y cantares compilados también son muestra de la capacidad de la cultura popular para imaginar, analizar y reflexionar sobre la vida social y sentimental de los hombres y las mujeres; capacidad que en estos versos se presenta en tonos burlescos, irónicos, sarcásticos y hasta mordaces:

Mi mujer me ha pedido
que le dé naguas:
yo para darle tengo
sólo una vara (30).

El enamorado pobre
parece perro de chagra:
cuando ve otro que más puede,
esconde el rabo y se larga (62).

La risa en los cantares del pueblo ecuatoriano está dividido en dos partes: 1. Coplas que son de amor, y 2. Coplas que no son de amor. Pero cada una contiene varios apartados. En la primera encontramos piropos, requiebros, declaraciones, ruegos y juramentos de amor, burlas de los enamorados a los padres, la figura del conquistador, la viuda, el castigador, el viejo, el matrimonio, la naturaleza del amor y sus efectos, entre otros. En la segunda parte: burlas, coplas de borrachos, festividades, canto, baile y regocijo, religión, justicia e injusticias, la riqueza y la pobreza, y hasta disparates, tonterías y verdades de Perogrullo.

Para terminar, no me parece inoportuno señalar que la lectura de este libro puede provocar momentos de risa, porque está lleno de humorismo de variados matices. Además, los apuntes introductorios nos abren la puerta a temas de interés para el estudio de la cultura popular hispanoamericana, que pocas veces ha recibido la atención que se merece.

Maryam Haghroosta y José Manuel Pedrosa. *Los príncipes convertidos en piedra y otros cuentos tradicionales persas*. Guadalajara (España): Palabras del Candil, 2010; 159 pp.

Yeki bud, yeki nabud, gheir az khodâ hichkas nabud...

Ulrich Marzolph, primer prologuista de la presente recolección, cuenta en uno de los apartados que introducen al lector a la literatura oral y escrita de los países de habla persa¹ que las fórmulas de inicio de abundantes relatos orales iraníes rezan: “Érase y no se era una vez en que, excepto Dios, no había nadie”. Y es con esta frase, variantes más, variantes menos, con la que comienza la mayoría de los 33 textos publicados en este libro.

Los cuentos que se reúnen en *Los príncipes convertidos en piedra...* provienen de la tradición oral iraní; más en concreto, de reuniones celebradas en Teherán, donde “tanto en las terrazas como en los jardines se ponían unos bancos tradicionales iraníes, que eran cubiertos con alfombras”, y ahí, mientras, mujeres y hombres tomaban el té, “acompañado de frutos secos y de frutas como la sandía” (22), se relataban sucesos extraordinarios.

En ese contexto, descrito más pormenorizadamente en la introducción que dedica a su recolección Maryam Haghroosta, nos es posible imaginar a las narradoras, Batool Haji Ghanbar Viliani, de 61 años, Zahra Ghanei, de 77 años, Eshrat Vasegh, de 52 años, y Zahra Zali, de 67 años, entre otras personas, relatando cuentos de animales, como *El gato de las fuertes garras*, *El lobo y los tres cabritillos*: *Shanbul*, *Mangul* y *Habbeye Angur*, *El cuervo que deseaba convertirse en un cisne blanco*. Seguramente endulzando el té con las historias de contenido maravilloso, como: *Bibi Narenj*, *la buena*

¹ Respecto a la lengua persa, Ulrich Marzolph, señala que, aunque “es hablada principalmente en Irán, Afganistán y Tayiquistán, el ámbito de la cultura iraní es mucho más amplio, comprende partes del centro y del sur de Asia y se extiende por las áreas habitadas por los pueblos kurdos de Irán, de Irak y de Turquía. Al mismo tiempo, muchos de los estados actuales de la región son naciones multiétnicas” (7).

naranja, Bibi Negar, la Amada Buena, y Heydar Mar, el marido serpiente, Mah Pishooni, la muchacha que llevaba la luna en la frente, La historia de Malek Jamshid y de la dueña de la manzana o Goklhandum, la joven que reía flores y lloraba perlas.

En este contexto también imaginamos a la abuela Ashraf Sadat Noori, de 92 años, relatando la historia de una bella mujer que sufre la pérdida de su amor y desahoga su tristeza con una *pedra paciente*. El nombre de este mineral que da título al cuento y que se traduce como *Sang-e Saboor*, tiene sentido sólo si conocemos la antigua tradición persa que la antecede y que, según anotan los editores del libro, consistía en tomar a una piedra por confidente de las penas de toda recién casada, quien, “tras comunicárselas, solía preguntarse a la piedra: ‘¿quién puede aguantar más, tú o yo?’ O también: ‘¿quién reventará antes, tú o yo?’. Se creía que si alguien no intervenía para que fuese la piedra la que reventase, entonces reventaría (moriría de dolor) la mujer” (75, n. 11).

Pero, además de cuentos como los anteriores, también parece que las reuniones iraníes se condimentan con algún texto humorístico. Así por lo menos lo demuestra esta colección, que incluye trece relatos jocosos; el primero, de mayor extensión, cuenta la historia de una mujer que logra escapar de un león, un oso y un lobo, introduciéndose en una calabaza rodante que ellos mismos se encargan de empujar (142-147). Los siguientes doce relatos se refieren a las aventuras del mulá Nasreddín, personaje al parecer muy popular en Irán, que se suma a otros tantos héroes picarescos, tontos en muchísimas ocasiones, terribles o absurdos por su torpeza o por la extraña lógica con que se manejan.

Así, en los cuentos de este volumen, Nasreddín agradece por lo que, en su opinión, son favores divinos, pero que en realidad resultan sucesos absurdos, como ocurre en el cuento 22, *El mulá Nasreddín y la pérdida del burro*, en donde el protagonista agradece a Dios por no estar cabalgando un burro que en ese momento se encontraba perdido, pues de otra manera estaría él también extraviado; en otro caso, el pícaro alaba al Señor porque no tiene puesta una camisa que se había caído del tendedero, pues de encontrarse ahí, él mismo se encontraría tirado en el suelo (149).

Pero entre los relatos del Mulá, destaca aquel que en esta colección se titula *El mulá Nasreddín y la casa de los muertos*:

Llevaban un día un muerto por la calle. El hijo de Nasreddín le preguntó a su padre:

– Padre querido, ¿adónde llevan este cadáver?

Respondió el mulá:

– A un lugar en el que no hay agua, ni pan, ni ropa ni nada.

Y dijo el hijo:

– Ah, ya entiendo. Lo llevan a nuestra casa (147).

Este cuento es comentado por José Manuel Pedrosa en un estudio comparativo que también se incluye en este volumen con el título: “Cidras y naranjas, o cuentos persas, cuentos españoles y cuentos universales”. En su análisis del relato anterior, Pedrosa demuestra que el cuento del mulá tiene interesantes paralelismos con otros textos de la tradición oral española actual, e incluso muestra la similitud que existe entre la escena anterior y un episodio de *El Lazarillo de Tormes* (36), lo que, de acuerdo con el autor del estudio, demostraría que el cuento iraní pertenece “a una misma familia tipológica, por más que no tenga (como debería tener) número ni entrada propios en el catálogo de Aarne-Thompson-Uther” (38).

En el mismo estudio, el investigador también se refiere al argumento de “Las tres cidras del amor” [ATU 408], cuento maravilloso que relata las aventuras de una hermosa princesa que es descubierta en el interior de una naranja. El cuento se puede encontrar en tradiciones tan diversas como la española, la austriaca, la mexicana, la ucraniana, la japonesa, etc., y ha sido, señala el editor de esta colección, “la fuente de una ópera famosísima del compositor ruso Sergui Prokofiev: *El amor de las tres naranjas*” (31).

En realidad la mayor parte de los relatos del libro se pueden localizar en el catálogo tipológico de Aarne-Thompson, y en el catálogo actualizado de Üther, y así lo demuestran los editores, quienes, además de traducir y editar estos cuentos, también ano-

tan la clasificación tipológica de sus argumentos. La recolección es, así, una muestra de la universalidad de las historias, y de que “pese a tan grandes distancias, es imposible no sentir, apenas leídas muchas de estas palabras, el eco de otras que desde nuestra lengua parecen responderles y hacer el intento de compararse con ellas” (27).

Sin embargo, en algunos casos, estos textos también nos dejan un gusto a dátiles y especias, nos recuerdan geografías extrañas... El desierto, por ejemplo, se hace presente en ejemplos como el siguiente, una narración en verso o canción con estructura encaadenada (o cuento *matal*, si tomamos en cuenta la terminología de la tradición persa), que también se incluyen en este volumen:

Anoche, cuando llovió,
 mi amante vino a mi azotea;
 acudí a besarle los labios:
 eran finos y salió sangre.
 Su sangre en el jardín cayó,
 y un ramo de flores brotó.
 Fui a cortar las flores:
 se deshicieron y sus hojas se separaron.
 Fui a recoger una hoja
 y se convirtió en paloma
 que voló por el aire.
 Fui a coger la paloma
 y se convirtió en gacela
 y se marchó al desierto.
 Fui a coger la gacela
 y se convirtió en pez
 y se marchó al mar (154).

En este caso nos haría falta la versión original, una transcripción, seguramente fonética, que nos permita apreciar la musicalidad de los textos. Esto, por ejemplo, se extrañaría en el cuento número 10, “La princesa, sus siete hermanos y el rey iracundo” [ATU 780], en el cual aparece otro texto en verso cuando, como ocurre en otros relatos similares, después de ser asesinados

cruelmente por su padre, siete muchachos se convierten en siete árboles, y en “parterre de flores” la princesa que se menciona en el título. La parte poética, que sin duda leemos así gracias a la traducción que de ella hacen los editores, ocurriría cuando el jardinero y los criados se acercan a cortar una flor y en ese momento desde el parterre se escuchan voces que inician el diálogo siguiente:

– Queridos hermanos,
queridos hermanos,
los criados han venido,
han venido para coger las flores.
¿Les doy alguna flor o no?

Los árboles dijeron:
– ¡No le des ninguna flor!

Al final, es la madre quien se acerca a la curiosa fauna y estos acceden: “¡Dale flores, dale flores!” (81-82).²

Además de las versiones originales, sería necesario que esta recolección contara con una introducción más amplia, puesto que la que se recoge en este libro resulta demasiado breve. Se trata de una traducción realizada por José Manuel Pedrosa de la “Introducción general a los Cuentos iraníes” que hiciera Ulrich Mar-

² Es, al parecer, bastante frecuente que las versiones del cuento ATU 780 contengan un episodio en el que el personaje muerto injustamente, sea hombre o mujer, sea transformado en planta y se exprese por medio de versos. Un ejemplo de esto lo podemos citar a través de una versión cercana a nosotros, recogida por Robe en los Altos de Veracruz, en un cuento que titula: “La flor de ailalá”, en el que un hijo asesinado injustamente por sus hermanos se convierte en una flor. Cuando un ladrillero pasa y pita “a un pito de la flor”, la planta le dice: “Ladrillero, no me pites, / no me vuelvas a pitar. / Mis hermanos me mataron / por la flor de ailalá”. El muchacho termina incriminando a su hermano cuando este hace el mismo gesto del ladrillero y la flor exclama: “Hermanito, no me pites, / ni me vuelvas a pitar. / Tú me mataste / por la flor de ailalá”; Stanley L. Robe. *Mexican Tales and Legends from Los Altos*. Berkeley / Los Ángeles / Londres: University of California Press, 1970; 368-369.

zolph para la *Enzyklopädie des Märchens*, que se desarrolla en Göttingen, Alemania. El autor nos da un panorama de la literatura persa, de la importancia de la tradición oral para el pueblo iraní, de la terminología de los cuentos, llamados *qesse*, *afsâne* y *matal* de acuerdo con el tipo de historia que se cuenta (biográfica-histórica dentro del relato, maravillosa o formulística), e incluso, nos habla de personajes que no llegamos a conocer en esta recopilación, como “el héroe típico del cercano Oriente” que por lo regular es calvo; sin embargo, a pesar de todo ello, lo que termina ocurriendo con esta relación de la literatura iraní es lo mismo que ocurre con el resto del libro: nos quedamos con ganas de saber más, de leer más, de que se nos cuenten más historias persas, y es este el único y más grande defecto de *Los príncipes convertidos en piedra...*, libro que por lo demás se disfruta enormemente.

CLAUDIA CARRANZA
El Colegio de San Luis

Jerome Rothenberg. *Ojo del testimonio. Escritos selectos (1951-2010)*. Ed. y trad. Heriberto Yépez. México: Aldvs, 2011; 431 pp.

En 1968, el poeta norteamericano Jerome Rothenberg publica su gran antología de poesía ritual o tribal del mundo titulada (en alusión a *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, de Mircea Eliade) *Technicians of the Sacred. A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe and Oceania*. Ese mismo año, junto con el poeta George Quasha, había conceptualizado (bajo la inspiración de nociones afines, como las de *etnomusicología* y *etnopsiquiatría*) el ámbito en el que se inscribía su libro: el de la *etno-poética*. En 1972, continuó ese trabajo publicando otra gran antología, circunscrita a los cantos rituales de los indios norteamericanos: *Shaking the Pumpkin. Traditional Poetry of the Indian North Americans*. Finalmente, entre 1970 y 1980, con el antropólogo Dennis Tedlock (especialista en la poesía narrativa de los indios zuni y, más tarde, traductor del *Popol Vuh*), publicó la re-

vista *Alcheringa*, enfocada a la traducción e indagación de las poéticas rituales desde dos ángulos: el de la investigación científica (que incluía los trabajos de antropólogos como el propio Tedlock y de lingüistas como Dell Hymes) y la experimentación poética contemporánea (con creaciones y traducciones como las de David Antin y Gary Snyder). *Alcheringa*, en el idioma de los arunta australianos, significaba *Dreamtime*: el Tiempo Eterno del Sueño, el acto de soñar — como realidad y símbolo — que inspira al poeta para producir un canto.

Nada más lejano del acercamiento dominante en México a la poesía indígena, donde las investigaciones académicas han cortado los puentes con la inspiración, la recepción, la traducción poéticas; donde los textos indígenas han sido analizados, sobre todo, a veces extraordinariamente, por antropólogos e historiadores, y pocas veces por especialistas de la poética; donde los estudios de letras se concentran en lo hispánico, marginando deliberadamente las lenguas y los materiales indígenas; donde el indigenismo desvirtuó, largamente, la valoración de las culturas indias; donde el tradicionalismo marcó la (auto)valoración de esas culturas y donde el culto al indio muerto, por siglos, convivió con el olvido de los vivos; donde el acercamiento a los textos, a la poética de los textos — oral y escrita, pero también ritual y performativa, musical y coreográfica — fue, a menudo, desplazada, en las obras de los antropólogos, por una reducción documental que no veía en ellos, y los veía *mal*, sino una fuente más de datos. La etnopoética inventada por Rothenberg y Tedlock ofrecía (y ofrece todavía), en su bifurcación *poética* y *etnológica*, una apertura a las textualidades rituales indígenas, no sólo antiguas (de la conquista) sino también coloniales y contemporáneas.

De ahí, entre otras razones, la importancia que hay que atribuirle al trabajo de Heriberto Yépez como traductor y editor de esta gran compilación de ensayos de Jerome Rothenberg — que reseñamos aquí parcialmente, refiriéndonos únicamente a su segunda sección, central en el libro y muy amplia, que no debe borrar el resto y que se titula “Etnopoéticas” (87-234). Admirable es el esfuerzo de Yépez — pese a algunos errores o dificultades

de traducción de un libro tan complejo — y generoso su afán de poner en nuestras manos un conjunto de materiales nunca antes reunidos, y que ahora, traspuestos a nuestra lengua, podrán ser objeto de apropiación o digestión “caníbal”.¹

Entre los ensayos incluidos está la “Declaración de intenciones” (145-146) que apareció en el primer número de *Alcheringa*, en el otoño de 1970. Ahí se define a esta como “una primera revista dedicada a las poesías tribales del mundo”, sin pretensiones escolares — no será tanto una “revista académica de etnopoética” —, con una voluntad de incidir, teórica y prácticamente, en los procesos de traducción, y el deseo de “actuar [...] para cambiar la mente y la vida del hombre”. A ese texto se añade el prefacio de la gran antología de Rothenberg, titulado como ella “Técnicos de lo sagrado” (93-101). El título del primer apartado define muy bien el corazón de lo que entonces se llama primitivo: “Primitivo significa complejo”. Una complejidad y un carácter de “artefacto” que vale, por lo demás, para “el poema, el eventodanza o el sueño”: “La poesía, donde sea que se encuentre entre los «primitivos» (que es *en todas partes*), implica un sentido extremadamente complicado acerca del empleo de materiales y estructuras” (94). El carácter mismo de lo *sagrado* se asocia a una técnica y a unos especialistas, precisamente, los “técnicos de lo sagrado”, o como escribe Rothenberg: “los poetas”. “Una cuestión de tecnología como de inspiración”, y “una gran ‘obra’ total que puede continuar por horas, incluso días” (95). Otros dos apartados abordan una cuestión que puede parecer obvia, sin serlo: “¿Qué es un poema ‘primitivo’? ¿Dónde comienza y dónde acaba? ¿Su unidad es la línea o el canto interminable? ¿Las palabras significativas o todas las sonoridades? ¿Cuál es su unidad, si la tiene, y en qué radica su desmoronamiento?” (95-96). El ensayo termina con una enumeración aleatoria de algunas “interseccio-

¹ Aludo, aquí, a las resonancias del *Manifiesto antropofágico* de Oswald de Andrade y a algunas versiones teóricas (antropológicas, aunque con una dimensión poética) contemporáneas, como las del “perspectivismo” amazónico, de Eduardo Viveiros de Castro. Véanse sus *Metafísicas caníbales*. Trad. Stella Mastrangelo. Buenos Aires: Katz, 2011.

nes y analogías” entre lo primitivo y lo moderno, desde la preeminencia de la voz y el pensamiento por imágenes; la “creación a través del sueño” y el concretismo; la intervención de lo “no-verbal”; el *happening* y el “evento ritual”; la “raíz corporal-animal” y la “base física” del poema; los poemas sonoros y el “lenguaje bestial”; imágenes y actos sexuales; respiración; *videncia*: “El poeta como chamán, o el chamán primitivo como vidente y poeta [...]. Una abierta situación visionaria [...], en la cual el hombre crea a través del sueño (imagen) y la palabra (canción)”. “Salvajidad (*Wilderness*)” (98-100).

Las poéticas *primitivas* convergen con las poéticas de las *vanguardias*. No extraña, así, que una tradición que rechazó, desde un principio, y con una obstinación asombrosa, la influencia de las vanguardias —exaltando, al mismo tiempo, primero desde un ángulo eclesiástico, y después burócratico, pero siempre tradicionalista, lo “indígena” —, haya logrado mantener a distancia esas fuerzas latentes (y *re-volucionarias*) que las poéticas experimentales hicieron estallar, en Europa, hace cien años, y en los Estados Unidos (y en Brasil y otros lugares), hace más de cincuenta años. *Ni primitivismo ni vanguardia*: tal parece haber sido la bandera de nuestros poetas durante todo el siglo xx, en un gesto que reducía a la Academia o al aparato oficial las expresiones “indígenas”.²

Otro ensayo, publicado en *Alcheringa* en 1976 y titulado “Prefacio a un simposio sobre etnopoética”, reaparece en la edición de Yépez con otro título: “Sobre la etnopoética” (103-112). Se trata de un trabajo menos programático, más personal, más ajusta-

² Hay que exceptuar, aquí, la obra y el trabajo (a menudo considerado no creativo) de Juan Rulfo, que consagró su vida, en gran parte, a este otro mundo. Las obras de Paz y de Revueltas podrían evaluarse también desde este ángulo. Y otra es la historia de esas expresiones en el terreno de la investigación científica. Imposible desconocer el valor de trabajos como los del padre Garibay y el doctor León Portilla en ese ámbito, pese a sus limitaciones. Y menos aún el peso de una obra como la de Alfredo López Austin —*Cuerpo humano e ideología*, por ejemplo—, que, como ha dicho el propio Yépez, representa, tal vez, la intervención más sólida de un autor mexicano en los últimos treinta años.

do a la experiencia y al modo de trabajar la teoría de los poetas norteamericanos, que entienden la poesía como una “forma que sucede”.³ Rothenberg pone, aquí, el énfasis en la etnopoética como una “poesía del *performance*” (103), al proceso de “sonorización”, a la voz o la “erupción del canto” como acto que remite a un acto previo: “La fuente del poema: la canción y el decir, en el acto previo de la composición”; un acto de creación y, a la vez, de recepción, como entre los indios séneca, donde los “guardianes de la canción” son sus dadores, en la ceremonia de los “animales místicos”: “La ceremonia inicia en la oscuridad, luego la sonaja sueña y crea una especie de luz, de calor que se mueve alrededor del círculo de los que se han congregado en la acción” (104-105). En la *performance* ritual, el poema es una “presencia total” – verbal, sonora y corporal. “El poema es todo-lo-que-ocurre” (105):

Lo que pasa cuando esta ceremonia es realizada, por lo menos lo que me pasa a mí, no es una serie de eventos o acciones separadas, sino una totalidad que es indeseable dividir en sus componentes, aislando las palabras, como si éstas por sí solas fueran el poema. Pues mi experiencia es la experiencia de todo lo que me pasa en el acto: el movimiento de mi brazo, el sonido (que siento) de las guijas contra el cuerno, la forma en que eso rompe mi voz, la tensión de mi garganta, la exhalación, el vaciamiento que me deja débil y listo para recibir la siguiente canción, el surgimiento de la canción llegando desde la memoria, haciéndose voz, haciéndose sonido, haciéndose física otra vez, y luego retornando otra vez al silencio (105).

Más que una *performance* teatral – al menos en el sentido convencional del término –, se trata de una *performance* “chamánica”.

³ Las poéticas (o “contrapoéticas”, como dice Yépez) norteamericanas no son abstractas, no se dedican a teorizar. Son prácticas, surgen del trabajo del poeta, de la técnica y el trabajo profundo: tienen que ver con la inspiración, pero nunca rompen con la lengua y la vida corrientes. En México, el trabajo más profundo y persistente en esa línea es el de Hugo Gola, en las revistas *Poesía y Poética* (1990-2000) y *El Poeta y su Trabajo* (2001-2010). Por desgracia, la traducción de las poéticas indígenas, contemporáneas o “primitivas”, no se practicó en esa revista fundamental.

Pues, para Rothenberg, “el ‘chamán’ es, cada vez más, el modelo y el prototipo del poeta”: un proto-poeta”. Y la “*performance* del chamán” se vincula a la *performance* poética, pero también a “lo visionario y lo extático”, a “lo comunal” (108-109):

Aquí el funcionario religioso dominante es el chamán: él es quien ve, canta y cura. No es todavía el bardo, el historiador de la tribu. Ni es necesariamente su vocero [...]. Está apartado: experimenta largos periodos de silencio y luego otros periodos de exaltación. Puede que haya recibido sus palabras y sus canciones por herencia, o puede que las haya conseguido directamente en una visión o en un trance. Puede que sea un compositor prolífico de canciones o puede que solamente se dedique a renovar una sola canción. Puede que tenga ayudantes, pero normalmente trabaja solo. Puede que improvise dentro del *performance* de sus ritos, pero más comúnmente él sonorizará y activará las palabras de una canción dada en otro tiempo y lugar [...]. El acto del chamán — y su poesía — es como un acto público de locura. Es algo similar a lo que los sénecas, en su gran ceremonia ya obsoleta, llaman “la puesta de cabeza de la cabeza” [...]. Es el ejercicio primordial de la libertad humana contra y para la tribu (109-111).

“La poética del chamanismo” (113-117), un “comentario” publicado por Rothenberg en *Shaking the Pumpkin*, en 1972, continúa esa reflexión. El poeta apela ahí a la autoridad de Mircea Eliade para hablar del chamanismo como “técnica del éxtasis” y de los chamanes como “técnicos de lo sagrado”. Pero aproxima esa visión a la de la *Carta a la vidente*, de Arthur Rimbaud, donde usa el término *voyant* para referirse a los poetas “absolutamente modernos”: “Creo que uno tiene que convertirse en vidente, hacerse uno mismo vidente” (113). O como reza una fórmula ritual de los “esquimales-iglulik” — citada por Rothenberg, a partir de una cita del antropólogo groenlandés Knud Rasmussen —: “El joven, cuando aspira a chamán, debe usar siempre la siguiente fórmula: / *Takujumaquama*, ‘Vine a ti porque quería ver’ ” (114). Y Rothenberg añade: “Todos los hombres son ‘chamanes’, es decir, están abiertos para el regalo de la visión y la canción” (114). Un

pasaje del antropólogo Alfred Métraux, colaborador de Bataille en la muestra *La América desaparecida*, proveniente de “El chamanismo entre los indios de la Sudamérica tropical”, le sirve de ejemplo:

El futuro chamán camina en el bosque y repentinamente ve un pájaro, posado al alcance de su mano, que luego se desvanece. Bandadas de loros vuelan hacia él y desaparecen como por arte de magia. El futuro chamán se va a casa temblando y pronunciando palabras ininteligibles. Un olor a podredumbre [...] emana de su cuerpo. Repentinamente, una ráfaga de viento lo hace tambalearse; azota como un muerto. En ese momento, se ha convertido en el receptáculo de un espíritu que habla a través de su boca. Desde ahora, él es un chamán (114).

Nos hallamos, obviamente, en un territorio prohibido de las investigaciones académicas, que suelen ver como un peligro la aproximación a estas “técnicas extáticas” y a las “poéticas” del chamanismo. Sin negar del todo los riesgos en que se incurriría si se aceptara ciega, deslumbrada, exclusivamente, la visión del chamanismo originada en la obra de Eliade, es preciso reconocer las virtudes de una visión que abarca, en el corazón de la técnica, los poderes del canto chamánico:

En los ritos que acompañan una escalada, generalmente eran usados un árbol o una escalerilla, pero también el tambor del chamán era, por sí mismo, visto como vehículo para transportar. “El tambor”, dijo el chamán yakut, “es nuestro caballo”. El viaje — al “cielo” o al “infierno” — tomó lugar en escenarios marcados por obstáculos, y las canciones chamánicas fueron las claves para superarlos. Así, cuando el chamán altaico “negro”, en su descenso, alcanza “el desierto chino de arena roja, [y] sube sobre una estepa amarilla que una urraca no podría atravesar, le grita a la audiencia: “¡Por el poder de las canciones atravesaremos!” (116).

Volviendo al ámbito más estricto de la etnopoética, hay un amplio ensayo de Rothenberg dedicado a “Poetas y *tricksters*” —o

"Poets as tricksters" —, a los *tricksters* y los payasos sagrados (119-142). Se recorre la "poética del *trickster*" a través de la ceremonia citada de los iroqueses —"poner-la-cabeza-al-revés", "poner de cabeza la cabeza" —, en el marco de "eventos-sueño" (120-121). O la caza ritual del peyote entre los huicholes, donde el chamán "soñaba" nuevos nombres, nuevas fórmulas, nuevos lenguajes, o los cambiaba o invertía, como hacían los payasos sagrados, desorientando y produciendo terror en los participantes, incluido él mismo (121-122). O los ritos "anti-ritualistas" de los payasos sagrados entre los indios pueblo —"ritualistas del desorden", dice Rothenberg, "libres e improvisatorios [...], en los extremos de un teatro que un ritualista moderno como Artaud alguna vez soñó" —, que, en un "marco ritual-performativo", rompen los controles y liberan "el potencial salvaje de la psique humana", como en la descripción de Bandelier, de 1880, o como en los "Eventos de Perro Loco", de la "sociedad guerrera-payaso" de los "indios-cuervo", ritualizados por la "Sociedad de los Perros Locos", "Perros Locos deseosos de morir" (123 ss.):

Ellos la perseguían, la cargaban de vuelta y la arrojaban en el centro de la plaza; después, mientras uno actuaba un coito desde atrás, otro lo hacía contra su cabeza [...]. El hombre desnudo se masturbaba en el centro de la plaza [...]. Todo mundo reía (124).

Actúa como un perro loco. Usa sayas y otras prendas finas, porta una sonaja, y después de que todos hayan ido a dormir, baila por el camino cantando los sonos de los perros locos (124).

Hace un voto de locura autodestructiva, y el día anterior a la batalla se dedica a rondar febrilmente el campo. Dice a su hermano mayor: "Hay tres cosas que estoy ansioso de hacer: quiero cantar una canción sagrada; quiero cantar una canción del Gran Perro; quiero llorar". Luego pinta a su caballo y se pinta a sí mismo, se provee de medicina y se dirige al campo, llorando y haciendo que otros lloren, sollozando una oración (125).

Estos "actos", semejantes a las "*performances* dadaístas" del Cabaret Voltaire (124), son únicamente muestras de cómo el "pri-

mitivo" teatro ritual se asocia a la *performance* vanguardista o al Teatro de la Crueldad. La *performance* es un "fuego central", por usar una imagen alquímica, en la práctica etnopoética. Y el trabajo titulado "Nuevos modelos, nuevas visiones: algunas notas hacia una poética de la *performance*" (187-196), que vuelve a mencionar a Dadá y a la etnografía oceánica y africana a su lado, enumera, entre las experiencias creadoras inspiradas en las poéticas rituales, obras "mántricas" de carácter meditativo y obras "oníricas" de carácter lúdico y extático; el *land art* y el *body art*; ciertas "piezas de lenguaje animal relacionadas con la nueva etología", y en fin, "una gama de eventos curativos que literalmente exploran la premisa chamánica" (189).

Pero el trabajo, quizá, más interesante sobre la etnopoética de Rothenberg versa sobre la traducción —el otro gran tema que subyace prácticamente toda su actividad, práctica y teórica—, y fue publicado en 1969. Se titula: "Sobre la traducción total. Un experimento en la presentación de poesía indígena" (149-170).⁴ Allí, Rothenberg detalla en realidad *dos* experimentos de traducción que lo iniciaron en la etnopoética como *experimentación*, tras los pasos del poeta Gary Snyder, el antropólogo Stanley Diamond, el etnomusicólogo David McAllester y el lingüista Dell Hymes:

En el verano de 1968 comencé a trabajar simultáneamente con dos fuentes de poesía indígena. Me fui a vivir a una milla del establecimiento Cold Spring de la Reservación Allegany (séneca) en Steamburg, Nueva York. Estaba lo suficientemente cerca de unos amigos que eran cantantes tradicionales para trabajar con ellos en la traducción de algunos poemas-canciones sagrados y seculares. Al mismo tiempo, David McAllester me enviaba grabaciones, transcripciones, traducciones literales y sus propias elaboraciones

⁴ La versión original de este ensayo puede consultarse en la página virtual *ubuweb*, de la Universidad de Buffalo, cuya sección de "*Ethnopoetics*" cura el propio Rothenberg: http://www.ubu.com/ethno/discourses/rothenberg_total.html. La sección incluye cuatro entradas que sugerimos consultar a los lectores: *soundings*, *visuals*, *poems* y *discourses*.

de una serie de diecisiete “canciones de caballos” que habían sido propiedad de Frank Mitchell, un cantante navajo de Chinle, Arizona (150).

La primera gran pregunta que surgió fue la de cómo traducir los elementos intraducibles: todos esos sonidos que, aunque articulados en el poema indígena, no eran “palabras”. Se partía de la constatación de que las traducciones existentes anulaban o atenuaban esos sonidos. Algunas de esas canciones —sénecas o navajo— consistían únicamente de vocablos sin sentido; otras tenían la misma proporción de elementos significativos y elementos no significativos. Hymes le hizo notar que, en algunas canciones kwakiutl, esos sonidos no significativos podían representar la *clave* de la canción (150-151). La primera “canción de caballos” de Frank Mitchell, por ejemplo, podía ser transcrita de acuerdo con el habla común —“*dzaadi silá shi dzaadi silá shi dzaadi silá shi*” — o con todos los sonidos que ese canto articulaba: “*dzo-wowode sileye shi, dza-na desileye shiyi, dzanadi sileye shiya’e*”. Esos sonidos puros eran, en palabras de Hymes, un “microcosmos” sonoro (151):

Traté de responder a *todos* los sonidos que pude captar, para dejar que esa conciencia tuviera respuestas o eventos análogos en el inglés. No quise poner palabras con música indígena, sino responder poema-por-poema en el intento de elaborar una traducción “total” —no solamente de las palabras, sino de todos los sonidos conectados con el poema, incluyendo, finalmente, la música misma (152).

No es nuestra intención recorrer el “complejo” proceso de traducción —con sus múltiples colaboradores indios— de los cantos traducidos y presentados por Rothenberg. Pero es interesante mostrar algunos resultados. Por ejemplo, el ciclo de cantos séneca llamado *Shaking the Pumpkin*, o “La Sociedad de los Animales Místicos”, formado por canciones compuestas de una sola frase que alterna con una línea de sonidos sin palabras, repetida de tres a seis veces. El líder ceremonial canta, al principio de la ce-

remonia, una melodía muy lenta y repetitiva, hasta que el canto termina con una especie de gruñido —“ogh” — o una expulsión de aire fatigado. Lo que Rothenberg intenta es “dar cuenta de todos los sonidos vocales en el original y traducir los poemas sobre la página, al modo de la poesía concreta” (158). El séneca Richard Johnny John colabora con él en el *palabreo* de los canciones, que articulan dos sentencias aisladas —“*The animals are coming*” / “*The doings were beginning*” —, en medio de oleadas de sonidos —“*he eh heh*” / “*hech eh-eh-eh-heh*” — (159):⁵

L	J	E	J	E	J	J	E	J
o	J	E	J	E	J	J	E	J
s	J	E	J	E	J	J	E	J

Los animales vienen

n	J	E	J	O	J	J	E	J
i	J	E	J	E	J	J	E	J
m	J	E	J	E	J	J	E	J
a	J	E	J	E	J	J	E	J
l	J	E	J	E	J	J	E	J
e	J	E	J	E	J	J	E	J
s	J	E	J	E	J	J	E	J

Otro ciclo de canciones séneca —las “canciones cuervo” —, donde no hay sonorizaciones, le pide al traductor ir más allá de las significaciones léxicas, en dirección a la onomatopeya, a una versión que “(a la manera de Zukofsky) retruecanea el sonido séneca”. Veamos estos ejemplos:

<i>yehgagaweeyo</i>	‘ese lindo cuervo’
<i>yond caw-crow’s way out</i>	‘acullá grazna-cuervo que se va’
<i>hongyyasswahyaene</i>	‘esa carne de puerco es para mí’
<i>hog (yes!) swine you’re mine</i>	‘cerdo (¡sí!), puerco para mí’

⁵ En esta secuencia, las vocales deben ser leídas según su pronunciación en inglés.

Se traducen el sentido y el sonido, haciendo que “el sentimiento de la palabra séneca” — *gaga* o *kaga*, ‘cuervo’, en el primer caso, que es “una onomatopeya de su graznido” — *atraviase* la lengua (y la devore). Por añadidura, como explica Rothenberg en una nota, hay un *ocultamiento*, un “motivo oculto” en el procedimiento, que, acercándonos al original, nos “distancia”, y permite hacerse dueño del canto en el momento en que desaparece, como tributo al “sentido esotérico”, a los secretos que envuelven al canto, “para quienes la canción está viva y es sagrada” (160-161). Así preserva la “traducción total” — que, a fin de cuentas, es una utopía — lo inaccesible del canto, lo irrecuperable, lo que ninguna versión literal, visual, simbólica, sonora, puede llevar a poseer.

Por radicales que parezcan, las traducciones “experimentales” de Rothenberg serían una especie de modelo (múltiple y rizomático, que habría que reconstruir a cada paso, en cada poema) para la traducción de textos indígenas, antiguos o contemporáneos, líricos o performáticos. Como una forma de darle término a esta reseña, quiero exponer, a grandes rasgos, otro experimento que surge de las “canciones navajo de caballos” de Frank Mitchell — “la traducción más *física* en que me he involucrado”, dice Rothenberg — (168). Se trataba de “trabajar con el sonido como sonido”, a causa de las características del navajo, “más pleno, mucho más denso”, que “tuerce las palabras hacia nuevas formas o rellena los espacios entre ellas insertando vocablos sin sentido” (161-162). Un dato importante era la “continuidad” que esos “vocablos sin sentido” tenían en relación con el material verbal restante: un “ritmo de relación asonántica” asociaba “los segmentos significativos y los no significativos” (164). Había, pues que “traducir” también los elementos no significativos y hacerlo alejándose de la escritura. “Así fue que comencé a hablar, y luego a cantar mis propias palabras contra la grabación de Mitchell, reemplazando sus vocablos con sonidos relevantes para mí” — o con “pequeñas palabras” que iban de lo puramente sonoro al acceso a la significación —:

Go to her my son & one & go to her my son & one & one & none & gone
Go to her my son & one & go to her my son & one & one & none & gone

*Because I was the boy raised in the dawn & one & go to her my son &
 one & one & none & gone
 & leaving from the house the bluestone home & one & go to her my son
 & one & one & none & gone
 & leaving from the house the shining home & one & go to her my son &
 one & one & none & gone
 & from the swollen house my breath has blown & one & go to her my
 son & one & one & none & gone*

Imaginemos una versión así de los antiguos *Cantares mexicanos*, o de los *Veinte himnos sacros de los nahuas*, o de los conjuros recogidos por Hernando Ruiz de Alarcón, o de los cantos rituales coras traducidos al alemán por Preuss. Pero otro “canto de caballos” navajo se interna, en la versión de Rothenberg, todavía más, en las regiones del puro sonido —del “one, none & gone” al “wnn, nnnn & gahn”: “Because I was thnboyngnng raised ing the dawn Nwnn N go to her my son Nwnn Nwnn N nnnn gahn” (166). La significación se esclarecía y se obnubilaba, a la vez, de acuerdo con la hipótesis de que esos “vocablos sin sentido” son “remanentes de antiguas palabras [...] vaciadas de significado” (166). El poeta y traductor iba creando, así, su propio “vocabulario” de “sonidos navajo” en la traducción de los cantos, sus propias “hileras de vocablos”, sus propias fórmulas rituales, sus propias “claves”, aplicables por igual en las “distorsiones de palabras” y en los sonidos no significativos (166-167). El estilo del canto de Rothenberg, en su traducción, se ve modificado, así, por “una gran cantidad de resonancia” que, como descubrió, podía “controlar, a manera de una especie de zumbido detrás de mi voz” (167). Dentro de una “situación estímulo-respuesta”, a través de una interacción con el depositario de los cantos —y su emisor original—, la traducción se volvía un acto *físico*, corporal, dado en un *trance* que iba de lo *oído* a lo *emitido*.

Para terminar con esta revisión de los ensayos de Rothenberg sobre las “Etnopoéticas”, hay que hacer referencia a un cambio de postura —a una ligera modificación teórica— que aparece en los últimos trabajos sobre el tema. Uno de ellos —“La etno-

poética y la poética (humana)” – fue preparado por Rothenberg para el congreso “*Symposium of the Whole: Toward a Human Poetics*” en 1983, y alude a un “llamado” a “integrar la etnopoética en una [...] poética (pan)humana”, o de una “poética humana”, en los términos de David Antin (211). Otro ensayo, leído en 1985, durante una *performance*, y titulado “La búsqueda de una poética primordial”, hace un giro y proyecta las etnopoéticas hacia la llamada “poesía del lenguaje” – la de los “poetas L=A=N=G=U=A=G=E” –, y ello a través, asombrosamente, de los cantos chamánicos de María Sabina, la “mujer aerolito”:

Yo he encontrado la idea de una *poesía-centrada-en-el-lenguaje*, no solamente entre nosotros, sino en la obra de chamanes y poetas como María Sabina, quienes no hacen poemas describiendo una “experiencia” o incluso una “visión”, sino que buscan un lenguaje cuya fuente está en un mundo más allá de lo “meramente” experiencial – más precisamente para ella: ¡en el Lenguaje mismo! (226).⁶

Y por último, “*Je est un autre: la etnopoética y el poeta como otro*”, de 1989, que dice al comienzo: “Hay muchos *otros* en mí” (229). Y que termina por decir: “Es un proceso de devenir, Un *yo-collage*. Es infinito y contradictorio. Es un *yo* y un *no-yo*”. Una poética de la *otredad*: “Es donde estamos, la base todavía de cualquier etnopoética por la que valga la pena luchar” (234).

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

⁶ Véase la edición de Rothenberg de la vida y los cantos de la sabia mazateca: María Sabina. *Selections*. Ed. Jerome Rothenberg. [Biografía y comentarios de Álvaro Estrada, Gordon Wasson, Henry Munn, Homero Aridjis, Anne Waldman, Jerome Rothenberg y Juan Gregorio Regino]. Berkeley: University of California, 2003.

Luciana Hartmann. *Gesto, palabra e memoria. Performance narrativas de contadores de causos*. Ilustraciones. Florianópolis: UFSC, 2011; 310 pp.

La autora de este libro se arriesga con una temática que exige un trabajo etnográfico muy laborioso, como es el estudio de las actuaciones narrativas, acentuado por su deseo de captar el multifacético ethos de la cultura de una sociedad compleja, la de la triple frontera de Argentina, Brasil y Uruguay.

En la “Introducción” se formulan las ideas centrales del libro, dirigidas a focalizar las narraciones orales en sus múltiples expresiones, pero abordadas en tanto prácticas actuadas, es decir, como *performances*. Dichas actuaciones, que localizan en tiempo y espacio a los agentes sociales, son planteadas por la autora como vías de acceso para dilucidar cómo dichos agentes estructuran sus identidades personales y colectivas, y como instancias que dan cuenta de saberes e imaginarios sociales, situados en este caso en el cruce de límites territoriales. Líneas de indagación que la autora aplica al estudio de las relaciones sociales entre los pueblos de la frontera —no exenta de conflictos— que comparten Argentina, Brasil y Uruguay.

En el capítulo 1, “Fronteras narrativas: las tradiciones orales en la frontera entre Brasil, Argentina y Uruguay”, Hartmann analiza presunciones sobre la práctica de la narración con las que ella inició su trabajo de campo, y que, a lo largo del análisis del caso que estudia, llega a reformular. Descubre que la supuesta extinción de la tradición —la de las narrativas orales— no tiene correlato con lo que ella observa: su plena vigencia; asimismo, la tradición no era exclusiva del mundo rural, sino que se conectaba con el urbano. Más aún, sostiene que contar y oír relatos es parte de la vida cotidiana de la frontera. Progresivamente, va a dilucidar que los intercambios sociales y culturales, en términos de la comunicación de las narrativas, no sólo son llevados a cabo por distintas clases de narradores (mujeres, ancianos, historiadores autodidactas, tradicionalistas, borrachos) sino que estos narradores hacen uso de una memoria corporal (posiciones y gestos) que se relaciona con un conocimiento particular (vinculado con el

trabajo rural con el ganado y con la experiencia histórica de los conflictos bélicos de la región). Cuestiones ambas que los narradores han incorporado en la acción de narrar, pautándola visual y verbalmente. En este mismo capítulo, Hartmann delimita el área geográfica a trabajar y desarrolla procedimientos y relatos de la experiencia del trabajo de campo, por el que se relaciona con la población de la frontera. Finalmente, presenta un recorrido por las mutuas interacciones entre la literatura escrita y el arte verbal de la región, que es parte de la cultura de la frontera.

En el siguiente capítulo, “Entre cuentos e historia de vida, la transmisión de una cultura”, la autora —a través de la revisión de los cambios producidos en el estudio de la narrativa— plantea recaudos teóricos y metodológicos adoptados para acceder al trabajo de la poética, las modalidades de la organización de los eventos narrativos, la actuación de la narración y su relación con la producción de significados y experiencias de vivir en la frontera. Destaca que las narrativas personales —cuya definición establece previo debate entre distintas posiciones— fueron claves no sólo en el acercamiento a los narradores, sino porque posibilitaron conocer las trayectorias de vida en la frontera. Señala el carácter articulado, estético y performativo de estos relatos y su capacidad para dar cuenta de la movilidad de los habitantes de la frontera. El carácter tradicional de las narraciones radica no tanto en el contenido, como en las estrategias comunicativas y en la forma en que se lleva a cabo la actuación.

En el capítulo 3, “Imagen y autoimagen”, la autora comenta los usos de la fotografía en su investigación: registro del trabajo para estudiar gestos, vestimentas, posturas corporales, etc. de los narradores y de la audiencia; medio de retribución a los contadores de relatos; dispositivos visuales para auto-reconocimiento o exoreconocimiento por parte de los participantes en la investigación o para generar comentarios e interpretaciones sobre relaciones entre distintos sujetos o acontecimientos a partir de las imágenes. Filmaciones y grabaciones durante el trabajo de campo intervinieron en el desenlace de actuaciones de los narradores y, en otros casos, como factores de legitimación del saber del narrador. Las

imágenes resultaron clave en los juegos de reconocimiento de los otros de la frontera por sus posturas corporales, gestos, indumentaria, presencia en las escenas de representantes de instituciones estatales (policía), las razas y/o pelajes de los caballos y sus accesorios. Todo ello le permitió aproximarse al modo de ver distintivo de la cultura de frontera.

En el capítulo 4, “Comunidad narrativa de la frontera”, Hartmann argumenta la centralidad de la narrativa oral en la vida de la frontera y cómo esta oralidad crea relaciones sociales y transmite formas de organizar experiencias reales, oídas o imaginadas, valorizadas culturalmente. La oralidad no es sólo un modo de comunicación de la vida cotidiana, sino que es valorizada a través de las actuaciones que se le dedican, la cantidad y diversidad de narradores orales reconocidos en la zona y las audiencias que se repiten en distintas localidades. Son aportes significativos de Hartmann la conceptualización de la comunidad narrativa de frontera y los criterios formulados para organizar la red de narradores. Trama que se determina por los reconocimientos y las relaciones sociales que sustentan narradores y audiencias, y por las responsabilidades asumidas por la transmisión de la narrativa y de los imaginarios compartidos. Delinea los distintos tipos de narradores: los ancianos ligados sobre todo a la ruralidad y a la experiencia de viajes, las mujeres que no poseen reconocimiento comunitario y cuyo aporte al conocimiento de la vida doméstica ofrece una perspectiva diferente a la de los narradores varones, los borrachos, quienes ocupan un lugar privilegiado en la red, y los profesores, historiadores y tradicionalistas que basan su autoridad en un conocimiento formal ligado a la historia local y/o épica gauchesca. Además de elucidar las categorías de narradores reconocidas por la comunidad, la autora especifica los distintos géneros que conforman sus repertorios. Asimismo, asume una noción de géneros abierta y flexible: considera que estos se corresponden con esferas comunicativas, caracterizadas según modalidades compositivas, estilísticas, temáticas y performáticas. Dentro de los géneros que analiza distingue a) los causos o cuentos, los de entierro de

dinero, de guerra, b) historia de antiguos e historias de vida, c) anécdotas (picantes).

A continuación, en el apartado “Las relaciones de fronteras a través de los relatos orales”, Hartmann revisa las distintas miradas en torno a la noción de frontera, en el marco de la formación de los estados naciones y de los procesos de globalización, y las relaciona con procesos de construcción de identidades. Argumenta la existencia de una cultura de frontera, que no sólo se manifiesta objetivamente, sino que también es una idea que sustentan los pobladores y se expresa en la narrativa oral. Destaca que dichas narrativas se refieren a memorias, referencias y sentidos cotidianos comunes, pero también aluden a tensiones y conflictos que se dan en poblaciones que se encuentran en los límites legales de las naciones. Paisaje común, tensiones históricas, vivencias cotidianas, conflictos debidos a políticas nacionales y/o locales, todos son factores constitutivos de la vida social de la frontera. La circulación de las narrativas permea las relaciones sociales y transmite informaciones mutuas, estrecha alianzas y profundiza la experiencia. La autora sostiene que se constituye una identidad de frontera que alterna creencias, experiencias y sentimientos de pertenencia de ambos lados, con la percepción de hallarse en la periferia de las metrópolis nacionales. Para dar cuenta de esta afirmación, la autora analiza la dinámica de las relaciones intrafronterizas que comprenden las vinculadas a: 1) el comercio transfronterizo y en particular el contrabando cotidiano, que han sido factores de integración fronteriza: las narrativas expresan los desafíos y peligros de este comercio clandestino, al que justifican como una forma de trabajo para obtener el sustento familiar; 2) los lazos de parentesco, la peculiar dinámica de la organización de familias bi y trinacionales, y la existencia de personas que poseen más de una nacionalidad sin que ello les ocasione perjuicios; 3) la tensión en el uso del idioma: si bien las instituciones oficiales imponen la lengua nacional, en la vida cotidiana se afirma el habla dialectal, el portuñol.

En el apartado “Las narrativas personales y la constitución de narradores de causos como sujetos” se analiza el cruce entre el relato de la trayectoria personal del narrador y las narraciones

tradicionales. Mediante las maneras en que ellos narran las experiencias personales conflictivas —no exentas de violencia—, que exhiben en forma resaltada en las *performances*, van creando para la audiencia modelos interpretativos de procesos sociales. En estos la sociedad de frontera se manifiesta como jerárquica, tanto en los ámbitos laborales, como en la organización del espacio y en las relaciones sociales de amistad y parentesco, a pesar del ideal, proclamado históricamente, de una democracia rural de relaciones igualitarias. Muchas veces las tensiones (demandas de mejores salarios, movilidad laboral de los peones entre establecimientos) permanecen latentes.

Los relatos personales parten de conflictos relacionados con la expulsión del medio, tierra y/o familia para, posteriormente, recorrer un itinerario encaminado a la autonomía. En ese camino el narrador se hace de un nombre por el que la comunidad lo reconoce individualmente. En dicho proceso se pone en juego, por un lado, el orden social jerárquico que se le impone al sujeto y, por otro, el deseo de individualización del sujeto, de sobresalir y distinguirse del colectivo. Las historias cobran vida en actuaciones donde los narradores muestran su competencia comunicativa para atar relatos personales con narrativas tradicionales. En los primeros dan cuenta de la superación de conflictos, peleas y enfrentamientos, mientras en las últimas se refieren a tesoros escondidos, cuestiones asombrosas o a las guerras del pasado. En ambos casos, las puestas en acción de los relatos dependen de la audiencia, del contexto de la narración y del tipo de narrador. En la indagación de las trayectorias, la autora identifica distintas clases de conflictos: los vividos en la infancia y/o juventud, los del casamiento, los relacionados con el trabajo, las dolencias físicas o las peleas. Estas últimas son descritas más por los eventos violentos que por las razones que las motivaron. Los narradores encuentran en las *performances* de las narrativas una manera de organizar, transmitir y recrear experiencias conflictivas.

En el capítulo siguiente, “La memoria en la piel: las marcas corporales en las narrativas personales”, se profundiza acerca de cómo las narraciones están relacionadas temáticamente con marcas en

el cuerpo del narrador, señales que se constituyen en testimonios a la hora de la actuación del relato e individualizan al sujeto, es decir, lo constituyen identitariamente. Las experiencias relacionadas con el cuerpo y, en especial, sus marcas, son objeto de orgullo entre los narradores de la frontera. Las marcas causadas por accidentes, por el trabajo o por una pelea, no sólo son objeto de relatos sino que, también, ayudan a contar historias. La construcción estética del cuerpo, de la propia apariencia, entre los narradores, si bien es parte del proceso de construcción personal, al mismo tiempo establece modelos de apariencia para la sociedad. Forma física, postura corporal, vestimenta y expresión verbal son factores de reconocimiento identitario entre los sujetos de la frontera, haciendo referencia a una estratégica competencia visual que facilita el desenvolvimiento de las tareas rurales y que, en tiempos pasados, fuera clave para anticipar ataques enemigos.

En el capítulo 8, "Narrativas actuaciones y experiencias", Hartmann, luego de revisar las distintas líneas de conceptualización de la actuación, la focaliza primero como desempeño del narrador con respecto al acto de narrar —atendiendo a los eventos de carácter privado que destaca y a la importancia que le otorga al contenido de lo narrado— y después como espectáculo, es decir, la actuación que involucra una mayor elaboración estética, una audiencia caracterizada como tal, y marcadores definidos de inicios y finales de los relatos y/o eventos. Dentro de esta última, la autora incluye actuaciones culturales y actuaciones narrativas de causos / cuentos.

Las performances narrativas son analizadas minuciosamente por la autora. Observa que, en los flujos de relatos, los cuentos emergen en medio de la historia de vida de los narradores; destaca la aplicación de recursos tales como rimas, repeticiones, prolongación de palabras, uso de la ironía, pausas, cambios de voz, apelación a la audiencia y habla indirecta en el desarrollo de las mismas; comenta que los narradores no sólo cuentan lo que acontece a los personajes, sino que actúan representando en primera persona sus comportamientos en el relato. A través de distintas descripciones de actuaciones de trayectorias personales, Hartmann evidencia cómo la historia de la vida del narrador presen-

ta distintos conflictos que caracterizan la cultura de la frontera: ruptura violenta con la familia, adopción de una vida itinerante, asunción del rol viajero narrador, experiencia del trabajo en las estancias, cambio de trabajos, práctica del contrabando. Dentro de esta narrativa se relatan historias de guerra y cuentos de asombros. Asimismo, la autora dilucida cómo las variaciones vocálicas buscan conferir vivacidad al relato, el uso del habla directa busca acercar el evento narrado y el evento narrativo, y la interacción con la audiencia se plantea con una dinámica peculiar para intensificar su participación. Hartmann también destaca que, si bien los narradores de la frontera, en un primer momento, niegan responsabilidad sobre el evento o la transfieren a otro narrador, en el siguiente momento asumen la misma. En cuanto al despliegue del lenguaje poético, este se concreta en la variedad de metáforas vinculadas al contexto cultural en que se usan, la incorporación de proverbios locales en el curso de los relatos, y la adopción del uno u otro tipo de idioma, según la audiencia.

A continuación, en “Actuaciones culturales: expresiones de identidad en las fiestas de la frontera”, se analizan las conmemoraciones locales: el desfile Día Gaucho y la fiestas Criollas, en las que se elige afirmar determinados valores sobre otros, rememorar determinados hechos y olvidar otros. En ambas se apela a la tradición gaucha, renovada y fortalecida. Por un lado, se exalta la figura mítica del gaucho; por otro, se da la presencia concreta de personas que pertenecen al medio rural donde se desarrolló dicha figura. Entre ambos festejos se registran diferencias. El primero, observa Hartmann, acontece en un medio urbano, está fuertemente institucionalizado por el MTG¹ y cuenta con el apoyo de autoridades políticas; en él se tiende a amplificar la imagen del gaucho. En cambio, las Criollas son eventos rurales, organizados por los trabajadores en estancias y habitantes de los pueblos, en los que se presentan emblemas locales próximos a la vida cotidiana de la gente. Sin embargo, ambos eventos actualizan valores de la cultura gaucha de la frontera bajo

¹ Movimiento Tradicionalista Gaucho

formas competitivas: de destrezas campestras, en el caso de las Criollas, y de desfiles, en el Día del Gaucho. Asimismo, ambos juegan con la ruptura del orden jerárquico y al mismo tiempo proponen una mayor adherencia a él.

En las “Consideraciones finales” se señala que la historia de los conflictos en la zona de la frontera constituye parte de la vida cotidiana y se expresa en narrativas que ligan simbólicamente poblaciones de los tres países. Los viajeros narradores (troperos, comerciantes ilegales) son responsables de la circulación social de los relatos y de su tradicionalización. Ello ha facilitado la conformación de una comunidad narrativa de la frontera, caracterizada por códigos de habla, comportamientos gestuales, posturas y estéticas, que se manifiestan en las actuaciones. Los distintos tipos de narrativas señaladas por la autora expresan la cultura de la región, que comprende nociones de ruralidad, movilidad, autonomía, conflictos y peleas, valoración de marcas corporales que hacen al *ethos gaucho*. Mientras que las actuaciones de desempeño están centradas en el contenido más que en la dimensión estética y revelan la parte menos noble del *ethos*, en el caso de las actuaciones culturales el trabajo estético es más elaborado, hay mayor preocupación por la dimensión política del *ethos* y prevalece una considerable idealización. El *ethos* es multifacético y sus matices son enfatizados de manera diferente, según el tipo de relato y el contexto. A través de las actuaciones, la cultura de la frontera no sólo es reproducida, sino también producida; en esta tarea, la comunidad narrativa tiene un papel clave, señala la autora.

En síntesis, se trata de un libro de consulta imprescindible para comprender la performatividad de las narrativas y las actuaciones culturales, y para apreciar su potencial para acceder al *ethos* comunitario. Sus conclusiones son el resultado de un intenso trabajo polifónico, que la investigadora ha sabido generar en su interrelación con los protagonistas de la investigación que presenta en este volumen.

ANA MARÍA DUPEY

INAPL / Universidad de Buenos Aires

Varia

Poesía de confluencias: una entrevista a Ak'abal

JUAN GUILLERMO SÁNCHEZ M.*

Los puntos cardinales
son cinco.

Es usted, aquí,
el quinto punto cardinal.

— Ak'abal

A veces es mejor no conocer a los autores; se supone que la página basta para entablar un diálogo. *Conocer*, de cualquier forma, es un verbo ingenuo para referirse al acto de intercambiar palabras con alguien. Es probable, en realidad, que el lector nunca conozca al autor por más que lo lea, lo relea, lo salude o lo escuche recitar. Menos con un escritor como Humberto Ak'abal (Mostonenango, Guatemala, 1952) quien conversa con el mismo tono quedo y la misma sonrisa inquebrantable sobre el haiku, el *Popol Wuuj*, la poesía gestual, el frío de los Alpes en invierno, la *onomatopoesía* o una noche memorable que leyó en Roma con Mario Benedetti, Jorge Eduardo Eielson y Gonzalo Rojas. Siempre que hacemos una entrevista quisiéramos que fuera algo más que un cuestionario en el que el entrevistador confiesa sus obsesiones y el autor salvaguarda su intimidad. Afortunadamente, creo que esta vez con Ak'abal no tuvo rastros de ese simulacro.

* Como crítico, ha publicado diversos artículos académicos sobre literatura contemporánea maya, wayuu, camëntsá y mapuche (<http://www.juanlunes.blogspot.com/>). Como poeta y cuentista ha publicado *Río* (2010) y *Diarios de Nada* (<http://diariosdenada.wordpress.com/>). Es colaborador de la editorial *Letras Sueltas* (<http://letrassueltas.com>). Actualmente está completando su doctorado en Estudios Hispánicos en la Universidad de Western Ontario (Canadá) y tiene en preparación su libro: *Memoria e invención en la poesía de Humberto Ak'abal*. jsanch@uwo.ca

Autodidacta, poeta doble (maya k'iche' y castellano), voz múltiple traducida al japonés, hebreo, árabe, inglés, francés, italiano, escocés, con reconocimientos por todo el mundo, como el Premio Internacional de Poesía Blaise Cendrars (Suiza, 1997), el Premio Continental Canto de América (UNESCO, 1998), el Premio Internacional Pier Paolo Pasolini (Italia, 2004), y el Chevalier de L'ordre des Arts et des Lettres (Francia, 2005), además de la Beca Guggenheim (2006), Ak'abal ha construido desde sus primeros libros, a comienzos de los años noventa (*El animalero*, 1990; *El guardián de la caída del agua*, 1993), hasta sus últimos trabajos (*Las palabras crecen*, 2009; o la reciente antología en Colombia *La palabra rota*, 2011), una de las obras poéticas latinoamericanas más celebradas en el mundo entero, no sólo por su singular mezcla entre las tradiciones k'iche' heredadas de sus abuelos y la experimentación vanguardista propia de la tradición occidental, sino por la fuerza que tienen sus versos para generar diálogos multiculturales, más allá de los juicios académicos y las etiquetas que rotulan la "poesía", lo "indígena", "Guatemala" o "París". Cuestionado y festejado a la vez por lectores y críticos en universidades, revistas y festivales, Ak'abal es hoy el paradigma de varias generaciones de escritores (no sólo indígenas) latinoamericanos.

Entre el 8 y el 13 de mayo de 2011, en el marco del I Encuentro Internacional de Escritores Indígenas (adonde fueron invitados los escritores Jorge Cocom, Jaime Luis Huenún, Leonel Lienlaf, Hugo Jamioy, Miguel Ángel López, Fredy Chicangana, Estercilia Simanca y Vicenta Siosi, entre otros) y el 19 Festival Internacional de Poesía de Bogotá, tuve la fortuna de compartir varios momentos con Humberto Ak'abal y dialogar sobre su poesía y el panorama de la literatura indígena contemporánea. El domingo 8 de mayo, en el Pabellón de las Lenguas de la XXIV Feria del libro de Bogotá, comenzó nuestra charla, justo cuando el escritor y crítico literario colombiano Miguel Rocha, organizador académico del encuentro, me invitó a unirme al conversatorio.

JUAN: Humberto, ¿por qué no nos explicas un poco tu propuesta de una poesía de confluencias?

AK'ABAL: Con los libros que yo encontré en la basura me fui formando en la literatura universal. Esto fue la base para... para tener otra visión de mundo. Comencé a viajar a través de los libros, y eso me enriqueció mucho. No olvido la primera experiencia de cuando estuve en Francia, porque sentía que yo había estado ya en París. Después de haber leído a Víctor Hugo, sentí esa extraña impresión, como si hubiera vivido una vida anterior en esa ciudad. El caso es que los libros tienen justamente la magia de transportarlo a uno a países lejanos, de llevarlo y conocer. Así fui enriqueciendo mi bilingüismo, y de aquí es donde yo decía eso que tú recordabas ahora mismo, que tengo influencias a través de la literatura universal, pero también la confluencia de los dos idiomas, el maya k'iche' y el castellano; por eso he llegado a esta conclusión: soy un poeta de confluencias, bicultural, bilingüe. Con esto quiero decir que he aprendido a pensar independientemente en cada una de las dos lenguas: cuando hablo maya-k'iche', pienso en maya-k'iche'; cuando hablo en castellano, pienso en castellano. Sin embargo, a la hora de ponerme a escribir, mis sentimientos siempre parten de mi lengua materna, aunque escriba en castellano. Y a la hora de traducir, descubro que una lengua enriquece a la otra.

Ak'abal había llegado el día anterior de Valledupar y ahora tenía un sinnúmero de actividades con el Festival de Poesía de Bogotá, así que no hubo tiempo de prolongar la charla. El lunes 9, sin embargo, nos encontramos en el Centro García Márquez en otro recital y nos fuimos a caminar por La Candelaria. Como siempre pasa en esas circunstancias, hubiera dado lo que fuera por grabar sus historias, como aquella en la que un profesor norteamericano había escrito un artículo diciendo que Ak'abal había muerto... Mientras nos tomábamos una cerveza y esperábamos la comida, me recomendó estudios arqueológicos sobre los mayas, nombres de poetas españoles contemporáneos que estaba leyendo, títulos de tesis sobre su obra en Barcelona, Escocia e Italia, y hasta quedó tiempo para una dosis de k'iche':

–Juan, ¿cómo dice el gallo en castellano?

–¿Kiikirikiii?

–En k'iche', el gallo dice ¡saqir ri q'ij!, que quiere decir 'está clareando el día'.

Y sí..., en la oquedad de esa casa colonial, poco a poco Ak'abal me fue aclarando algo que no había concebido después de años de leer su poesía: la fuerza de la palabra del autor de "Cantos de pájaros" (<http://www.cedma.com/archivo/akabal/index.html>) obedece al cambio, no al estatismo. Del encuentro con su comunidad, de las largas temporadas en Europa, de las lecturas de libros y relámpagos a la vez, Humberto Ak'abal me fue mostrando esa noche que salir de Momostenango (primero a Ciudad de Guatemala y luego al mundo) había revuelto su ser definitivamente. Claro, todo esto sugerido por el silencio del día anterior en la Feria del Libro: "Así que yo llego a esa deducción –había dicho Ak'abal–, que soy un poeta de confluencias, para resumirlo de alguna manera. Es lo que creo, pero francamente si no hubiera sido por esa relación..., no sé... Yo soy bicultural ahora, bilingüe y... bueno..., pon tú lo que falta ahí...".

"¿Quién soy?, me dice Ak'abal, esa es una de las preguntas, Juan, que recorre uno de los próximos libros: *El pájaro encadenado*". Pienso, entonces, que el territorio de Ak'abal hace mucho tiempo dejó de ser la región de Totonicapán en Guatemala, y que al mismo tiempo su comunidad, su lengua materna, las enseñanzas de su abuelo, sacerdote maya, siguen intactas en la región de los árboles. Al final de la noche, ante mi empeño en hacerle una entrevista, me dice que nos veamos el miércoles en la mañana.

Y así fue. Lo recogí en la 19 con séptima y nos fuimos a tomar un café. Pitos, risas y cantos de vajillas fueron la banda sonora de estas declaraciones que siguen, las cuales invitan, abiertamente, a un momento de reflexión entre los poetas indígenas contemporáneos, sus lectores, sus editores, sus premios y sus críticos.

HA: Buenos días, Juan Guillermo. Es un gusto saludarte y conocerte. Soy Humberto Ak'abal, vengo de Guatemala, pertenezco a la etnia maya-k'iche', esta es una etnia que forma parte de la

milenaria cultura maya; como tú ya sabes, me ejercito en la poesía a partir de la lengua de mis ancestros, el maya k'iche'.

JG: Gracias, Humberto. Por qué no nos platicas un poco cómo es la región y la comunidad de donde vienes...

HA: Estamos más o menos a 2300 metros sobre el nivel del mar. Es una región poblada de árboles. Mi pueblo fue asentado en un barranco, por eso no encuentras una sola calle plana; a dondequiera que te dirijas, subes o bajas. El clima es templado. Aunque hay un matiz de religiones judeo-cristianas, las creencias de nuestros ancestros aún permanecen con mucha fuerza, "El Cholq'ij" es un ceremonial basado en un calendario cuyo ciclo dura 260 días, es decir, nueve meses lunares, y como dato curioso, la festividad de inicio de cada nuevo ciclo no comienza con el día "1", como indica la lógica occidental, sino con el día "8", y esta fiesta ritual-ceremonial en lengua maya-k'iche' se llama "Wajxaq'ib Batz" (Ocho Hilo).

Asimismo, seguimos usando el calendario agrícola, o calendario solar de 365 días, que se llama "Ab"; este tampoco comienza con el "1" de enero del calendario gregoriano, sino que coincide con el 22 de marzo. El maíz es el grano principal con el que nos alimentamos. Aún quedan tejedores de cobijas elaboradas con lana de oveja (en mis años juveniles, ese fue mi trabajo), y agricultores de pequeños terrenos para consumo familiar. Y no deja de impresionarme la variedad de pájaros con que contamos. Lo que me entristece mucho es la contaminación en la que estamos cayendo con respecto a los nacimientos de agua, porque es una tierra muy rica en agua, pero se está descuidando bastante y las autoridades con respecto al cuidado del medio ambiente son un fracaso, unos analfabetas *in fieri*. Así que tiene su lado hermoso y cosas tristes también, descuidadas por las mismas autoridades, y lastimosamente las escuelas no ayudan, los maestros no contribuyen a concientizar a sus educandos a este respecto.

JG: Humberto, como escritor, ¿cómo ha sido tu experiencia con la lengua nativa de tu comunidad y cuál con el castellano?

HA: Pues..., mira, inicialmente fue lo que escuché recién llegado a este mundo, en mi familia; porque del lado de mi padre, mis

abuelos eran compositores, músicos, marimbistas, cantores, y del lado de mi madre, mis abuelas eran contadoras de cuentos de la tradición oral. Así que... la mezcla de la música y la palabra fueron los que sentaron las bases de esa inquietud que después comencé a desarrollar. Todo esto a partir de mi lengua materna, porque el castellano lo fui perfeccionando a través de la lectura, con el tiempo.

Así que mis primeras influencias fueron las que escuché de mis abuelos; la escuela que recibí de ellos y que para mí es la más rica y la más profunda, es el cimiento de mi conciencia, de mi sentido de pertenencia a la cultura maya-k'iche', lejos de las academias, lejos de las fórmulas, lejos de las reglas y de ciertas camisas de fuerza que después va imponiendo la misma sociedad. Así que crecí bajo la bandera de la libertad; esa riqueza es lo más valioso que he atesorado y es lo que después se viene volcando en mi trabajo a lo largo de mi tiempo.

Y para responder concretamente tu pregunta: en mi comunidad pasa de todo, están los que aprecian mi poesía, la leen, les gusta escucharla. Hablo en maya-k'iche' con mi gente y obviamente en castellano con quienes no hablan mi lengua maya. Y, para mantener el equilibrio, no deja de haber algunas personas a quienes no les soy grato, los hay entre la gente k'iche' y entre los no indígenas; así que no te imagines que soy un paradigma, sólo soy uno más en la población. Lo de poeta es un pequeño añadido.

JG: ¿Cuál es tu posición sobre la traducción en poesía?

HA: De primera instancia, tropiezo con los mismos problemas que te dan otros idiomas, trasladar de una lengua a otra no es tan fácil como parece. Tiene sus ventajas y sus desventajas, sus dificultades; aunque me considero bilingüe, con cierto dominio de los dos lenguajes, no siempre ha sido fácil. Cuando hablo de mis traducciones, o como hemos dado en llamarlo autotraducciones (lo he dicho siempre), no he conseguido totalmente una traducción... fiel. Tengo que ser honesto y reconocer que yo soy dos poetas en uno. En mi propia lengua, mi poesía tiene un carácter, un sentido, tiene otra forma de estructura, que sólo se puede percibir a través del sonido, el ritmo y sus silencios. La lengua

maya-k'iche' es gutural, tiene sonidos ascendentes y descendentes. Así que lo que traduzco al castellano es... el sentido, aunque muchas veces jugando con las palabras castellanas para darle un carácter, para que se pueda entender y comprender en este idioma. Por eso es que me atrevo a decir que soy dos poetas en uno, porque tengo que hacer la alfarería de mis poemas en esta segunda lengua.

JG: Humberto..., juguemos a las definiciones. ¿Qué es para ti (yo te voy a decir algunas palabras y... tú me vas a decir lo que te sugieren) tierra?

HA: La madre.

JG: ¿Territorio?

HA: El espacio que me rodea, el espacio inmediato. Nosotros tenemos un concepto bastante interesante en este sentido, porque el territorio es donde te estás moviendo, no donde estás viviendo; entonces aquí (Bogotá) también es mi territorio.

JG: ¿Sangre?

HA: El hilo que nos mantiene conectados con nuestros ancestros; el día que se pierda lo habremos perdido todo. La sangre es el conjunto de los contenidos, de los conocimientos ancestrales heredados, la savia de la vida.

JG: ¿La muerte?

HA: La transición de la vida hacia otro estado. Una continuación distinta.

JG: ¿Ciudad?

HA: Bueno..., esto es bastante nuevo, porque en todo caso el concepto nuestro es de comunidad. La comunidad es mucho más íntima; la ciudad es ajena. La ciudad es un concepto de amplitud, de ahogo...; es increíble, pero se ahoga uno más en un espacio grande que en un espacio pequeño.

JG: Humberto..., ¿cómo ves el futuro de la poesía indígena contemporánea? ¿Qué nuevas o antiguas preocupaciones habrán de alimentarla?

HA: No quisiera ser pesimista, pero es un poco preocupante, porque... primero tendríamos que empezar a preguntarnos: ¿de veras existe lo que llamamos poesía indígena? Es algo que a veces

me quita el sueño... No quisiera llevarles la contraria a los dos o tres que tratan de ejercitarse también en este género; sin embargo, me preocupa mucho cuando escucho a los amigos que hacen el esfuerzo de utilizar su lengua para decir algunas cosas... Siento que se está cayendo un poco en el romanticismo, más bien pareciera que intentarían... mantenerse anclados en un pasado que no conocimos, que sólo sabemos a través de libros. Siento que esa manera ilusoria de escribir pensando en un lejano ayer, en vez de hacernos bien, nos hace daño. No quiero decir que no conozcamos nuestra historia; esto es importante, para saber quiénes somos. Lo que no me parece correcto es cuando escucho a los muchachos decir: "los abuelos dicen..., los abuelos dicen..., los abuelos dicen...", siempre están aferrándose a los abuelos; pero me pregunto ¿será verdad que sus abuelos dicen eso que están diciendo? No se requiere ser un gran conocedor para darse cuenta que muchas veces sólo son frases vacías, y esto demuestra inseguridad; ese abuso de remitírsele todo a los abuelos destruye lo que en verdad han dicho ellos con sabiduría.

Los jóvenes escritores indígenas, sin proponérselo y quizá inconscientemente, nos están diciendo que no saben nada, porque sólo repiten. La sabiduría de nuestros abuelos es importante tenerla presente, pero también es hora de que nosotros pongamos a trabajar nuestros cerebros. Esa inseguridad, que sólo nos convierte en altoparlantes, en lo único que va a contribuir es que terminemos matando las voces de nuestros mayores, porque, según yo, la poesía no es repetición sino creación, y por eso es que, hasta donde puedo ver, nuestra poesía no adelanta..., porque se mantiene en un círculo vicioso, y eso hace que se escuche demasiado aparatoso. No se requiere saber la lengua materna de *x* o *y* para darse cuenta que lo que está diciendo en castellano no es lo que está diciendo en su lengua. Ahí hay mucha falsedad. Y si eso continúa así, yo no le veo futuro. Hay algunas excepciones, quizá por eso se note más.

JG: ¿Qué piensas, entonces, sobre el término *oralitura*?

HA: Es una bella palabra, no hay que despreciarla... En todo caso, es una mejor manera de llamarla contemporáneamente que

llamarla antropológicamente *tradición oral*. Yo uso más la expresión *tradición oral*, no porque me agrade..., sino como referente inmediato y porque es la manera o la manía de dar a entender lo que quiero decir o a lo que quiero referirme. Porque si eso que se ha dado en llamar *oralitura* (que se oye muy bien) se sigue ejercitando, creo que debe evolucionar, la recreación es la que mantiene viva esa riqueza poética y cuentística de la oralidad, pero si va a estar estática, entonces es repetición, y, como tú sabes, toda repetición termina empalagando. De ahí que creo que es un poco delicado su uso, porque si se va a usar como calificativo de algo que está en movimiento, me parece importante, pero si sólo es para referirse a la repetición, va a terminar ahogándose.

Terminamos el café y seguimos charlando unos pocos minutos, porque tenía otros compromisos en la mañana. Su sonrisa nunca dio el brazo a torcer, y las preguntas seguramente se quedaron cortas. "Debió hablar Juan Guillermo y no el lector de Ak'abal...", pienso. Consuela que no hubo simulacro, porque en tensión con lo que hemos leído en revistas, artículos y tesis, Ak'abal está mirando por estos días de reojo la oralitura y, en cambio, se está acercando a las nuevas generaciones de escritores indígenas (pienso en los mapuche-hulliche Jaime Huenún y David Añiñir) mientras escarba en su propia subjetividad, pensando siempre en la memoria y la tradición, sí..., pero ahora desde el movimiento, desde el giro que oxigena, empresa paradójica y, por eso mismo, poética.

Resúmenes

Emiliano GOPAR. "Erotismo picaresco y manifestaciones escatológicas en la antigua lírica popular hispánica". *Revista de Literaturas Populares* XI-2 (2011): págs. 339-366.

Resumen. Este trabajo pretende resaltar el carácter humorístico que se crea gracias a las referencias escatológicas y erótico-picarescas en ciertos poemas de la antigua lírica popular hispánica. Un elemento analizado es el detonador de la risa: el salto repentino que contraponen dos visiones de mundo, una moral y la otra cómica. Aquí se toma en cuenta la concepción que se tenía en aquella época de considerar lo risible como un aspecto más de la cultura con un valor positivo; de ahí que se le considere digno de ser estudiado. El texto reflexiona sobre la buena recepción que tuvieron los poemas no sólo entre un público humilde, sino incluso en el ámbito cortesano.

Abstract. *This paper aims to highlight the humoristic character of the erotic-picaresque and scatological references in certain poems of ancient popular hispanic lyric. The aspect here analyzed is how laughter is triggered in a sudden jump between two perspectives: one moral and one comic. For this study, we consider laugh as a positive aspect of the culture. This paper discusses the reception of this kind of poetry among the court and the popular culture.*

Palabras clave: escatología, erotismo picaresco, humor, risa.

Itzel PINEDA VÁZQUEZ. “Aproximaciones teóricas para el estudio de un cuento de tradición oral *hñähñu*”. *Revista de Literaturas Populares* XI-2 (2011): págs. 367-391

Resumen. Este artículo propone el análisis de cinco versiones de un cuento de tradición oral *hñähñu*. Mediante el estudio de las funciones, de la estructura de los personajes y de algunos de los motivos de la narración, la autora busca aproximarse al significado que tiene este relato para la comunidad que lo reproduce.

Abstract. *This paper analyzes five versions of a hñähñu oral traditional tale. The author proposes an approach to the meaning that the tale has for the members of the hñähñu community through the study of its functions, the structure of its characters, and of some of the motifs present in the tale.*

Palabras clave: narrativa oral, cuento tradicional, otomí, *hñähñu*, análisis estructural.

Michela CRAVERI. “La literatura maya hoy y la construcción de las identidades. Procesos constantes de afirmación y de revitalización”. *Revista de Literaturas Populares* XI-2 (2011): págs. 392-415.

Resumen: El artículo se enfoca al estudio de la producción poética actual en las lenguas indígenas de Chiapas, a la luz de las dinámicas de la globalización. La publicación de ediciones bilingües, los contactos interétnicos, la adopción de formas poéticas occidentales y la presencia de un concepto de autoría literaria, ausente en la tradición oral, atestiguan la creación de nuevos géneros discursivos en las lenguas mayas y la circulación de los mismos fuera de los circuitos comunitarios. Si estos elementos evidencian por un lado una innovación respecto a la poesía tradicional, de sus estructuras retóricas y de sus canales comunica-

tivos, por otro revelan una tentativa de afirmar la identidad maya desde nuevas perspectivas. El cambio más evidente consiste en el paso de la oralidad a la escritura, que determina la adopción de específicas estrategias discursivas. Sin embargo, a pesar de los cambios retóricos evidentes, esta poesía no deja de estar vinculada con la espiritualidad maya y de ser un canal de expresión de las identidades múltiples presentes dentro de las comunidades indígenas. La poesía actual cumple una función importante de comunicación de las inquietudes del ser humano y de reflexión sobre el papel del hombre en la vida contemporánea. La relación dialógica con la naturaleza parece ser la imagen metafórica más recurrente de la poesía actual, que expresa la identidad cultural de los poetas contemporáneos, arraigada en su cosmovisión y abierta a la adopción de nuevas posibilidades expresivas.

Abstract: *The purpose of this paper is to study the current poetry production in the Chiapas native languages, in the context of globalization. The publication of bilingual editions, the interethnic contacts, the adoption of western poetical forms and the concept of the literary author, no existent in oral tradition, testify the creation of new forms of expression in the Mayan languages and their circulation outside of the community circles. These elements are innovative of the rhetorical structures and communication channels of the traditional poetry. However, they can equally be seen as an attempt to reaffirm the Mayan identity through new perspectives. The most evident aspect is the change from the oral expression to a written one, which requires specific speech strategies. Nevertheless the evident rhetorical innovations, this poetry is firmly connected to the Mayan spirituality and remains the favourite expression channel for the multiple identities of the native communities. This poetry carries out the important mission of communicating the preoccupations and thoughts of human beings. The dialogical relationship with the nature is the most frequent metaphorical image of the present day poetry which conveys the cultural identity of the contemporary poets.*

Palabras clave: poesía maya actual, literatura y globalización, identidad indígena, identidad en la literatura maya

Revista de Literaturas Populares

año XI, número 2, editada por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el 14 de febrero de 2013 en los talleres de Grupo Edición, S. A. de C. V., Xochicalco 619, Col. Vértiz-Narvarte, México, D. F. El tiraje consta de doscientos cincuenta ejemplares impresos en papel cultural de 75 gramos. En su composición se utilizaron tipos Calligraph 421 BT de 16 puntos y Book Antiqua de 11:14, 10:13 y 8:12 puntos. Cuidó la edición Santiago Cortés Hernández.