

Revista de Literaturas Populares



Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- Dos historias sobre el Nahpateko de la comunidad de Atla, municipio de Pahuatlán*
(ELIANA ACOSTA MÁRQUEZ) 7-15
- El Diablo catrín, La maldición de los chiles y otros relatos de Oaxaca*
(BERENICE GRANADOS)..... 16-50
- Juan Ceniza*
(EMILIANO GOPAR OSORIO) 51-70

ESTUDIOS

- La voz y su punto de vista. El Nahpateko en la narrativa de los nahuas de Pahuatlán*
(ELIANA ACOSTA MÁRQUEZ) 73-85
- “Yo bebo a vuestra merced”: notas sobre lo popular en Guillermo Aguirre y Fierro*
(JOSÉ MANUEL MATEO) 86-100
- Lo maravilloso moderno surrealista y el lenguaje de la poesía infantil y popular*
(ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA).....101-129

<i>Fandangos de cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural</i> (ISHTAR CARDONA)	130-146
--	---------

RESEÑAS

Javier Ayala Calderón. <i>El diablo en la Nueva España. Visiones y representaciones en documentos novohispanos de los siglos XVI y XVII</i> (CLAUDIA CARRANZA)	149-156
---	---------

Aurelio M. Espinosa. <i>Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España</i> (JOSÉ MANUEL DE PRADA)	156-159
--	---------

José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos, ed. <i>Mitos, leyendas y cuentos peruanos</i> (ENRIQUE FLORES)	159-170
---	---------

Rosa Virginia Sánchez García. <i>Antología poética del son huasteco tradicional</i> (RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ)	170-177
--	---------

Elena Vázquez y de los Santos. <i>Los Tenangos. Mitos y ritos bordados. Arte textil hidalguense</i> (BERENICE GRANADOS)	177-182
--	---------

<i>Diseño e iconografía. Geometrías de la imaginación</i> (SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ)	182-186
--	---------

Rubentino Ávila Chi. <i>Andando bajo el monte, picando chicle, cazando lagartos, tumbando palos y haciendo milpa. Una autobiografía</i> (EDITH NEGRÍN)	186-193
---	---------

Carlos Nogueira. *A Sátira na poesia portuguesa e a
poesia satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro
e Alexandre O'Neill*
(ELSA PEREIRA)193-196

VARIA

El espejo otomí: *una síntesis diabólica*
(ENRIQUE FLORES)199-228

Resúmenes229-232

dos historias sobre el *Nahpateko* de la comunidad de Atla, municipio de Pahuatlán

La narrativa es un medio privilegiado para conocer la cosmología, no sólo por la concepción del mundo que expresa, sino también por ser una práctica especialmente viva en muchos pueblos indígenas, entre ellos los nahuas de Pahuatlán. En esta población, asentada en el área occidental de la Sierra Norte de Puebla, la narrativa —y en general, la tradición oral— sorprende por su profusión, avivada no sólo por los ancianos sino también por los más pequeños de la comunidad. Ahí, el oído del investigador es atrapado, irremediamente, por los más variados ámbitos de la vida cotidiana y ritual convertidos en relato.

La publicación de los siguientes textos es una muestra de esa riqueza apenas atisbada y poco estudiada aún en esta población de la sierra. Se trata de narraciones sobre el *Nahpateko*, un ser asimilado a la figura del Diablo, tradicionalmente identificado como un mestizo, vestido de negro y a caballo, del que se dice que vive en una cueva y que es posible encontrarlo en la carretera, en veredas o en cruces de caminos.¹ A los que pactan con él, conocidos como sus “peones”, se les puede ver, ya muertos, no solamente en los cerros, sino también en los pueblos, bajo la apariencia de *xinol*as y *coyome*, es decir, mestizas y mestizos que engañan a los “cristianos” ofreciéndoles dinero o animales a cambio de nada. Al recibir riquezas en vida, los “peones” se endeudan con el *Nahpateko*, quien cobra la deuda cuando mueren haciendo manteca con sus cuerpos.

En la cosmología de los nahuas de Pahuatlán, la concepción del *Nahpateko* está especialmente viva, al grado de que se considera a buena parte de los ricos de la comunidad como sus “peones”. Las versiones

¹ Véase, en este mismo número, el artículo “La voz y su punto de vista. El *Nahpateko* en la narrativa de los nahuas de Pahuatlán”.

actuales lo recrean conforme al contexto actual: vestido, por ejemplo, de traje y subido en un coche, como el rico por excelencia, que habita en una gran mansión y vive de sus rentas.

En los siguientes relatos, dos miembros de la comunidad de Atla, Eladio Domínguez y Juan Domínguez, padre e hijo que comparten un referente discursivo y un contexto comunicativo, cuentan, con diferencias significativas, una misma historia: la de una muchacha que se encuentra al Nahpateko rumbo a Tulancingo. La historia, desde la perspectiva de los nahuas, es *melawak*, es decir: una historia “cierta” o “clara”, sucedida a una chica que vivió en el pueblo, distinta a la palabra de los viejos, llamada en náhuatl *wewetlahtoli*, que generalmente se relacionan con narraciones de carácter mítico.

Las dos historias se presentan en tres modalidades: en náhuatl, en mi traducción al castellano y en la versión castellana de los narradores. Les agradezco a Eladio Domínguez y a Juan Domínguez su confianza al contarme estas y otras historias, lo mismo que a Ofelia Pérez, también originaria de Atla, que en mi torpeza me ha orientado, una y otra vez, hacia el conocimiento de la lengua náhuatl.

ELIANA ACOSTA MÁRQUEZ

Dirección de Etnología y Antropología Social / INAH

1. El Nahpateko. Versión de Eladio Domínguez²

a) Versión náhuatl

Se ichpochtli okitlatlatlanke kuakuali telpopochte iwan amo kinankilia nianseya,

² Para la notación del náhuatl sigo el “alfabeto fonético práctico”. Este alfabeto ofrece rigor y coherencia en el registro de los fonemas propios de cada variante lingüística, además de que posibilita el trabajo comparativo y dota de autonomía a las lenguas vivas y presentes en relación con el llamado “náhuatl clásico”. Aunque esta decisión se deriva de las clases y orientación de Leopoldo Valiñas, cualquier error o imprecisión en el registro, análisis y traducción de los vocablos es exclusivamente mío.

amo kinankilia yewa, san ompaka. Pero cuando poco rato, poco tiempo, hasta cuando yewa okito: “Pues newa nipaxaloo, mejor nipaxaloo”.

Owala rato, okis, oya, kitomaron calle wan cuando okitak se telpochtli cuando kitsatsilia:

– ¿Kanin tiya?

– Pues newa niya ichan se nopariante.

Mero nepantla tonali.

– Bueno, kiplas gusto xtleco ipan no coche, xue. Nimitspanka tewa, nimitskatewas ompa, newa nikuali tlakatl.

San de repente owalcochmik wan oya cuando amo kisentiro, omomakak cuenta amo oya ichan in pariente. Cuando okito inon telpochtli:

– Axka ya tiasikoke, axka xtemo – wan okitak ipa ka se tepetl. – Ompaka se kali iwan tikate, pero axka nimitstekos, axka nele timotlaliske, nele, tewan wan newa, axka nika kipia nikatimokawas nikan.

In ichpochtli kitowa:

– Bueno, tla nimokawa kimokawas, pero nechmaka llave mochi de mokalwa, nele, wan newa nitlamadaros.

Tons okito:

– Kual nimitsmaka mochi in llaves, pero san seto se llavecita nimokawi. Inin llave amo nimitsmakas, mas ke kachi, mas tinechtlatlanilis amo nimitsmakas.

Non ichpochtli okito:

– ¿Pero tleyes? Pero kipiya tlen tinechmakas, porque motlakatl. Axka otinechjodero, newa mowa animoka wan axka tewa, amo tikneki tinechmaka inon llave.

Bueno, por fin paya:

– Pero se cuarto nepa amo xtlapo.

– Pero ¿amo niktlapos wan newa mosowa? Kipia tlen nitlapos porque timotlaka.

Wan okitlapo kanon cuarto hasta okimomokti porque ompa tlakame pilkatekte, cada hombre se casotl xipintika manteca. Yewan tlaltikpak tlakame tlen nika okatkake ricos, axka kitlaxtlatikate ika ivida, pura manteca xipintika itech non cazo huan.

– Kichiwa noichanikni, inin tlakatl de ompa nochan wan welok omik wan axka nika pikaltikake huetsi ka in mantekita in cazo. Ompa sufriroke.

Kuak mopersinerowa:

– María Purísima, ¿tleka nikan niyetika kan fierotla?

Persinaro, kilnamiki Dios. Cuando oksepa omokuep, owala wan kitenonotsa tlen okipanok itech altepetl, okili inana, itata.

b) Traducción

A una muchacha la pidieron buenos muchachos y no aceptaba a ninguno, no aceptaba, ella solamente allá estaba. Pero al poco rato, al poco tiempo, ella dijo: “Pues yo paseo, mejor paseo”.

Vino un rato y salió, se fue y tomó la calle, y entonces la miró un muchacho, le habló:

– ¿Adónde vas?

– Pues voy a la casa de unos parientes.

Era al mero medio día.

– Bueno, si tienes el gusto, súbete en mi carro, vámonos. Yo te voy a dejar, yo te dejé allá, yo soy un buen hombre.

Entonces de repente le vino el sueño y fue cuando no sintió, se dio cuenta que no iría a la casa de los parientes. Entonces dijo ese muchacho:

– Ahora ya llegamos, ahora bájate – y vio que era un cerro –. Allá está una casa y nosotros aquí estamos, pero ahora te vas a quedar, de veras, nos juntaremos de verdad. Ahora aquí tienes que estar, aquí te quedarás.

Dijo la muchacha:

– Bueno, sí me quedo, pero dame todas las llaves de tus casas, de veras, y yo mandaré.

Entonces dijo:

– Está bien, te doy todas las llaves, pero solamente me quedo una llavecita. Esta llave no te la daré por más que insistas, no te la voy a dar.

Esa muchacha dijo:

– ¿Por qué? Tienes que dármela, porque tú eres mi hombre. Ahora tú me jodiste, ahora yo contigo me quedé y ahora tú no quieres darme esa llavecita.

Bueno, por fin le entregó.

– Pero el cuarto de allá no lo abras.

– Pero ¿por qué no lo abriré si soy tu mujer? Tengo que abrirla porque tú eres mi hombre.

Y abrió donde estaba el cuarto y se asustó porque estaban unos hombres colgados, cada hombre en un cazo estaba tirando manteca. Eran hombres que en esta tierra eran ricos, ahora pagaban con su vida, pura manteca cae dentro de un cazo.

— La hacen mis paisanos. Ese hombre de allá es de mi casa, apenas murió y ahora aquí está colgado, tirando la mantecuita en un cazo. Allá sufren.

Entonces se persinó:

— María Purísima, ¿por qué estoy aquí, donde está fiero?

Se persinó, recordó a Dios. Entonces otra vez regresó, vino y contó en su pueblo lo que pasó, lo dijo a su mamá y a su papá.

c) Versión en español

Cuando estaba la muchacha, la pidieron muchos, muchos la pidieron para que se casara con ellos, y nunca lo quiso ella, como que se volvió media... Bueno, ella sabía con quién se va a topa, con quién se quiera con ella.

Llegó un día, me acuerdo que un día le dio ganas de salir, de echar una vueltita, de visitar un pariente. Salió de su casa, y como aquí, si usted sale de aquí de mi casa, pues tira pa acá, o andando pa allá, ahí va usted. Y que ahí va un muchacho, va manejando, entonces que le habla:

— Oiga, ¿adónde va? — lo habló —. Yo voy por aquí cerquita, si quieres te llevo — dice —. Súbete.

Subió, y que lo llevó. Y le dijo:

— ¿Hasta dónde vas a bajar? Yo voy a bajar ahí, allá abajito, aquí cerquita. Voy a visitar a mis parientes.

Y de repente le vino un sueño, ya no pensó nomás. Cuando se acordó, cuando recordó, ya había pasado lejos.

— Ya se fue — dice —. Ya llegamos.

Es que ya llegaron hasta el Nahpateko, adonde vive, en un cerro, pero hay muchas espinas. No era cristiano, era el Malo. Empezaron, empezaron, bueno, a hablar, allá llegando en ese cerro, en ese espinar, pero no era cristiano, eran las doce de la tarde. Ahí lo bajó, se espantó:

— No me bajaste adonde quería yo — dice entonces.

— Pero yo aquí vivo, dice. Que le enseña que ahí en el cerro hay cuevas, pero él dice su casa, ahí la presentaba como casa. Y dice:

— Yo aquí vivo — dice —, pero ahora me voy a casar contigo.

Empezaron a platicar, y charlando ahí lo llevó a su cuarto. Como está su casa bien bonita (no era casa, era cerro), entonces, cuando...

— Si de veras me quieres, pues entrégame las llaves — dijo ella.

Entonces, que le da unas llavecitas de su dueño para salir allá o acá. Dice:

— Pero este cuarto nunca lo abras, no te doy llaves, no vas a entrar.

Pero empezaron: “Entonces no me quieres”, “Sí te quiero”, “Tú me quieres y yo te quiero”. Por fin, siempre sí le entregó las llaves, y cuando un de repente va abriendo ese cuarto, se espantó, ya que una vez ese rato, un vecino ya muerto, apenas, no tiene mucho, mucho quince días, pero un hombre trabajador. Entonces, cuando abrió la puerta, ahí estaban colgados unos cristianos, en unos cazos así, y ahí estaba goteando la manteca, y que lo va conociendo, era su vecino, pero ese señor apenas se murió.

Lo espantó, espantó a esa muchacha. Cuando apenas se murió ese señor, ya lo vino a ver aquí, pues es el Malo. Pero es el que tiene, lo dice el cuento. Será cierto, los que tienen no trabajan solitos, siempre tienen patrón. Fue a ver su vecino, ahí está goteando esa manteca, ahí están castigados, colgados en ese lugar, ahí los tiene como sus peones. Aquí se la pasa encantado en esta tierra, pero allá lo van a castigar.

A los quince días o un mes la señorita se murió, se murió del espanto. La muchacha se defendió y se vino, porque siempre ella habló de Dios que me acompañe. Ella se salió y se vino, por eso dice que ya no voy cada ocho, cada quince a la misa.

2. El Nahpateko. Versión de Juan Domínguez

a) Versión náhuatl

Kitano ichpochtli ya kitemoa sei amigo porque este moponerowa triste de que amo amaki kinonotsa. Siempre ka isel, kineki sei compañeros sei amigos, yes contento. Sin en cambio, oya sowatl se ocasión kipaxoloa Tulancingo para este okasik akin, kinonotsa pero resulta okasik iwan okitlekawi ipa sei carro. Kinonotsi ke yewa non telpochtli kixmatika. Sin en cambio, este se ichpochtli

amo kixmachtiyaya amo pero kineltokayaya porque yewa ayik okitayaya. Non telpochtli oksepa kilwiya ke kixmati:

– Tewa tihknekiya aki ma mitsacompañaro, ma mitsnonotsa. Tla kineki iwan newa tieske. Nimitsmakas miek tomei. Ompa tewatl kiplias mokal, así es que nimitschiwilis mokal, ompa tieske.

Ompa kipaktia, kiplias tlakewatl.

– Niyas, nikisa niwalas in cada ocho cada diez, cada semana. Tewa ti-mokawas.

Pero non ichpochtli okinenewili, porque amo kineki motlatlpo in llave.

– Solamente para newan aweli nikmakas, porque kuali amo ticonfiarowis iwa newa. Tla sepa tieske, pero mochipa ihkono.

Pero resulta non ichpochtli otlatlapo un cuarto wan okitak se personas apenas kipiya dos meses omiktok. Tons, non ichpochtli tlatsatsilia Dios wan ya amo okimat kenik oyawetsi se nopaltlatli, se vuelta de nopales, ompa huequito.

Non ichpochtli ihkono okinonotsi historia de tlen kipanoli, mejor omik, yak-mo vivos. Como es posible non tlakatl pilkatikate, omik kipia dos meses. Non telpochtli amo persona, amo legal, yewa Nahpateko.

b) Traducción

Dijo la muchacha que buscaba un amigo porque se ponía triste de que nadie le hablaba. Siempre estaba sola, quería un compañero, un amigo, estar contenta. En una ocasión, se fue a pasear a Tulancingo y se encontró a una persona, la encontró y le platicó y la subió en un carro. Le platicó a ella este muchacho, ya la conoce. Sin embargo, esta muchacha no lo conocía, no lo creía porque ella nunca lo había visto. Ese muchacho otra vez insistió que la conocía:

– Tú quieres alguien que te acompañe, alguien que te platique. Si quieres, vas a estar conmigo. Te voy a dar mucho dinero. Allí tendrás tu casa, así es que te haré tu casa; allí estaremos.

Allá estará contenta, tendrá peones.

– Yo iré, saldré, volveré cada ocho, cada diez días, cada semana. Tú te quedarás.

Pero esta muchacha se dio cuenta, porque no quería darle la llave.

– Solamente para mí, no puedo dártela, porque no puedes desconfiar de mí. Estaremos siempre juntos, pero de esta manera.

Pero resulta que esta muchacha abrió un cuarto y miró unas personas que apenas tenían dos meses de muertas. Entonces, esta muchacha rezó a Dios y ya no conoció, cayó en una tierra de nopales, en una vuelta de nopales, allá en un huequito.

Así esta muchacha contó la historia de lo que pasó, pero mejor murió, ya no vivió. Cómo era posible que esos hombres estuvieran colgados, hacía dos meses que habían muerto. Ese muchacho no era persona, no era legal, era el Nahpateko.

c) Versión en español

Dicen que salió una muchacha, pero fue a la ciudad de Tulancingo. Resulta que siempre se ponía bien guapa, se quería casar o conseguir un amigo, un novio o algo así. Pero resulta de que la muchacha no tenía suerte.

Y se fue a Tulancingo, y ahí de repente sale un muchacho bien vestido que iba en un carro. Pero, este, pues, le dice:

– ¿Para dónde vas?

Y le dice a la muchacha:

– Pues yo voy al centro.

Y le dice:

– Vamos.

Y ahí le empieza a platicar. Le dice:

– Yo te conozco. Tú siempre quieres conseguir un novio, pero no puedes conseguirlo. Ya somos dos: yo también quiero conseguir una novia, una amiga, este... Si quieres vamos –le dice a la muchacha.

Como que se sorprendió la muchacha, pues, este, él se la llevó y, pues, ahí la convenció:

– Si quieres, yo te llevo a mi casa, te voy a enseñar mi casa.

Se la lleva y le enseña su mansión, su casa:

– Pues es ahí donde yo vivo. Todo eso que ves es mío.

A la muchacha le gustó, a la muchacha le dice:

– Nomás te voy a dar la llave de seis casas. La otra casa es privada, sólo es para mí.

Y le dice la muchacha:

– ¿Cómo, si tú eres mi esposo? No debes desconfiar, yo puedo tener la llave.

No quería darle la llave el muchacho; hasta después lo convenció:

–Sí, este, te voy a dar la llave. Vamos, te voy a enseñar.

Y que se la lleva, que abre el otro departamento. Y vio a un señor que estaba ahí colgado, un señor grandote, güero. Y dice la muchacha:

–No, esta persona no es persona. Es el Mal. ¿Por qué lo tienes? Ese señor había muerto hace un mes – dice –, había muerto. ¿Y por qué está colgado y está vivo?

Entonces la muchacha se acordó de Dios, la muchacha dice: “Que Dios me acompañe”, dice. “¿Por qué pasa esto?”.

De repente, la muchacha como que se despertó y estaba en un lugar donde hay puro nopales, una huerta de nopales. Después, la muchacha regresó a su casa y les contó a su familia:

–No, que me pasó esto y esto. El señor que se había muerto era de aquí de Pahuatlán. Este, yo sé ahí dónde está. Ese señor se lo llevó el Mal.

Como ese señor se dice que trabajaba mucho, era de dinero, se decía que trabajaba con el mero rico.

La muchacha no tardó y después falleció. Falleció porque se encontró con el Mal, con el Diablo. Dicen que no tardó mucho tiempo, antes de un año falleció.

El Diablo catrín, La maldición de los chiles y otros relatos de Oaxaca

Los relatos que aquí aparecen fueron extraídos de dos entrevistas distintas realizadas hace algunos años en la ciudad de México, aunque refieren sucesos acontecidos en el Valle de Oaxaca, especialmente en Tepozcolula y San Agustín Etla, de donde son originarios los narradores principales. La primera entrevista fue audiograbada el 29 de noviembre de 2006 en el Centro Cultural Luis G. Basurto, "La Pirámide", a Wilfrido Zarate Morales, de 61 años. En la segunda entrevista, grabada durante una fiesta el 23 de mayo de 2007, participaron Josué Rubén López Luna, de 58 años, y sus hijos Dúa y Emiliano, de 27 y 25 años.

Wilfrido era velador del Centro Cultural. Nos conocimos por cuestiones de trabajo. Le pedí que me dejara grabarlo porque, cuando lo encontraba, siempre me refería historias de aparecidos en el inmueble. Fijamos fecha y hora para la entrevista. Nos reunimos en una sala del Centro. Al principio los dos estábamos un poco tensos, pues en nuestros encuentros anteriores no figuraba la grabadora. Finalmente, tanto él como yo nos relajamos y su voz fluyó sin pausa por poco más de una hora. Entre los muchos relatos de aparecidos y videncias (Wilfrido veía a los muertos), aparecieron algunas historias de su niñez acontecidas en Oaxaca. Son las que presento aquí y que he titulado: *El diablo catrín* y *El oro y el metate*.

La segunda grabación, con Josué Rubén López, duró dos horas y media. La entrevista se desarrolló en un ambiente más íntimo, en la sala de un departamento durante una fiesta. Conocía a Josué de tiempo atrás, él trabajaba en el área de recursos humanos de una empresa. Ese día nuestro diálogo se dio de manera espontánea. En ese entonces llevaba mi grabadora a todos lados y, en cuanto la charla derivó en relatos, pedí permiso para grabar y me fue concedido. Josué tiene un talento especial como narrador; en sus relatos utilizó distintos tonos de voz para interpretar a los personajes, se valió de gestos y señas para hacer

más patentes sus historias. La viveza de su narración se vio reforzada por la constante utilización del discurso directo. De pronto la atención de los concurrentes a la fiesta se centró sólo en él. Era tal su entusiasmo que logró integrar a sus hijos Dúa y Emiliano a la plática, de forma tal que algunos de los relatos fueron narrados por los tres.

Decidí reunir los relatos de Wilfrido y Josué porque, además de su evidente unidad geográfica, conservan un mismo tono, un tono personal, pues los narradores manifiestan que son historias que acontecieron en sus familias. Ambos refieren también los mismos temas, como El Catrín, el diablo elegante, que se presenta en relatos de lugares distintos como hombre blanco, vestido, dependiendo de la moda en turno, como charro, hombre trajeado, *junior*, empresario que maneja automóviles del año, o que viaja en helicóptero. En este corpus también hay relatos de aparecidos, brujas y nahuales. Las condiciones atmosféricas y geográficas de la zona desempeñan un papel fundamental en los relatos: el viento, el remolino, los cerros, las nubes, etc. Los primeros siete relatos — *El diablo catrín*, *La casa del Catrín*, *La supercarretera*, *El remolino de la represa*, *Ahí nos pegó el aire...*, *Las botas del patrón* y *La nube del amigo* — mantienen una unidad temática: tratan algunos aspectos del Catrín. *El perro negro* y *Las bolas de fuego* hablan sobre brujas y nahuales. Josué narró también una serie de relatos sobrenaturales que marcaron la vida de algunos de sus familiares: la de su padre, en *La maldición de los chiles*; la de sus tíos, en *El fantasma de la cabecera* y *El encargo del revolucionario*; y la de su bisabuela, en *El fantasma del anonal*. Finalmente, en *El funeral de la bisabuela*, narra una experiencia personal. Cierro esta recopilación con el relato de Wilfrido al que he titulado *El oro y el metate*, que tanto nos hizo reír.

En esta edición transcribo únicamente lo que considero como relatos, es decir, fragmentos autónomos dentro de las entrevistas que narran una anécdota y que presentan un principio y un final bien definidos. Conservo en los textos marcas de oralidad, como repeticiones, dudas y titubeos. Cuando aparecen varios narradores, incluyo sus nombres antes de sus diálogos. Las intervenciones que no inciden en la trama del relato aparecen entre corchetes. Agregó, después de esta breve introducción, un mapa de Oaxaca para ubicar algunos de los lugares referidos en el corpus. Al final de los textos incluyo cinco fotografías de algunos elementos geográficos que ayudan a configurar los espacios de la narrativa

en el imaginario popular. Estos relatos aparecen en mi tesis de licenciatura con orden y títulos distintos.

BERENICE GRANADOS
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

1. [El Diablo catrín]

Cuando yo era pequeño estaba en una loma, así, en un campo lejos de mi casa, porque hicimos esa cabañita para descansar y para dormir, para no ir hasta la casa, para ahorrarnos fatiga de ir hasta la casa. Y entonces, una vez, como a las once de la noche o doce, había una luna llena muy clara, así como de día, y entonces me dice mi papá:

— ¿Oyes pasos?

Le digo:

— Sí, alguien viene.

Y agarra y me dice:

— Este, pues a ver, si nos hablan, pues ya nos levantamos.

— Sí.

Y en eso llegan hasta la casa. Era una casita chiquita, así para descansar nomás. Y nos dicen:

— Buenas noches.

Le digo:

— Buenas noches.

— Este, perdonen, les quiero hacer una pregunta.

— Sí, dígame.

Dice:

— ¿Ustedes saben dónde queda Dos Caminos?

— ¡Ah, sí! Queda hacia allá.

Y entons, agarra y dice:

— Gracias. Bueno, entons me voy para allá.

— Sí, está bien. Que le vaya bien.

Y entons, agarra y se va. Y bueno, como iba caminando así, el terreno estaba muy limpio que hasta levantaba polvo su caballo, porque él se nos apareció en un caballo, esta persona. Pero realmente no era una persona, sino que era el diablo.

[— ¿Cómo sabe usted que era el diablo?]¹

Porque el diablo, en realidad, no es la persona como la pintan, así con cuernos y cola y eso, sino que el diablo es una persona muy fina, muy culta, alta, muy bien parecida. Y, y siempre se aparece así. No se aparece como lo pintan, con cuernos y eso, sino que al otro día mi papá me explicó quién era esa persona. Me dice:

— ¿Quieres saber quién era esa persona?

Le digo:

— Sí.

— ¿Y no te espantaste?

Le digo:

— No.

Me dice:

— ¿Y cómo lo viste?

— Pues muy bien, muy educado, muy fina persona, alto, así fornido, con unas espuelas que le brillaban, un caballo alto, muy elegante y llevaba traje. Que los adornos brillaban así con la luz, y el polvo donde caminaba hasta se levantaba así.

Y al otro día buscamos el rastro y no había nada. Entonces decía mi papá:

— Es el diablo, tuvimos un encuentro con el diablo anoche. No sé qué quedaría, pero pus ojalá y no pase nada.

Le digo:

— Bueno.

Y ahí se quedó.

Wilfrido Zarate Morales

2. [La casa del Catrín]

Bueno, al menos entiendo que, en la República, así como tal y en esas épocas, El Catrín siempre ha sido para todos conocido, el Diablo concre-

¹ Intervención de la recopiladora.

tamente. Entonces, cuando alguien te dice, y sobre todo allá, que vio al Catrín, es porque vieron al Diablo, pero vestido de traje. O sea, siempre llegó y se presentó, y había muchas anécdotas, ¿no?, de que alguien venía en el campo, venía, pero venía medio tomado, y de ahí que sacaron que estaba borracho, ¿sí? Pero es que dice que venía, y la cuestión es que, dice que venía en las lomas caminando, iba para su casa, se encontró a un señor Catrín:

– ¿Qué pasó?, dice (le habló por su nombre). Hola, fulano. ¿Cómo estás?

– Bien, bien. ¿Y usted?

– Pues aquí, vengo de... Mira, por aquí tengo mi casa. Ven, te invito una copa.

Y entonces dice que, este, pues él, así en el cerro, tiene su casa. Y de repente dice que entraron así, en un lugar así, como una especie de entrada de, de roca, y bajaron a una sala, cantina, todo muy bien, bien.

– Este, a ver, dice.

Que eran sillas de bejuco. Y entonces... Y mesa. Y entonces le dijo:

– Espérame tantito, tómate una copa.

Dice que, cuando él salió, empezó a rascar el bejuco, y hasta meterle la uña, por eso se quedó con rastros de eso.

[– ¿Quién fue?]²

Este, uno del pueblo. Eso lo contaba Madrina.

Y entonces (porque después llegó al pueblo), después de eso, él estuvo esperando a este señor, y se dio cuenta que no era nada bueno donde estaba. Y empezó a rezar, es lo que hizo. Dice que empezó a rezar, a rezar y a rezar, y de repente se encontró otra vez en el cerro donde lo había dejado aquel. Y salió corriendo. Y después llegó al pueblo a contar que había encontrado al Catrín y que lo había metido a su casa, y nadie le creyó.

– Mira, sí, pues si aquí en las uñas traigo el bejuco que estuve rascándole al...

Entonces es muy, es muy, ese, ese lugar, precisamente es una cañada, en donde la gente no es tan... es temerosa, ¿no?, de ir, porque le llama-

² Intervención de Emiliano López, hijo del narrador.

mos... es lugar pesado. Es un lugar pesado porque sientes la pesadez de algo extraño, y ahí se ha dicho mucho que El Catrín les ha dicho que ahí nadie tiene que hacer nada porque es su casa.

Josué Rubén López Luna

3. [La supercarretera]

Ahí precisamente pasa la carretera, la nueva autopista que... Pero la de... en la época de Salinas construyeron la autopista. Entonces, construyeron una autopista a Oaxaca, la súper, supercarretera, le llaman. Entonces, cuentan que estando en la, estando en la, estaban los trabajadores...

Esa autopista, como un comentario importante, era así a la mitad, entre, poquito más de la mitad, digamos a unas dos horas y media de Oaxaca, estaba planeada para hacer un túnel que cortara un cerro. No sé de cuánto sería el, el túnel, lo que es túnel, pero iba a evitar muchas curvas que ahora todavía se siguen porque ese túnel jamás se terminó, porque ¿quién construyó? Construyó Tribasa,³ Tribasa construyó, y no ha podido, y nunca pudo, este, por más que hacían: trabajaban y se le derrumbaba, y volvían a trabajar y se les derrumbaba. Entonces optaron porque, pus la dejaron sinuosa un... Y esa ahí está como muestra. Vas pasando y ves el túnel y nunca puedes entrar porque lo clausuraron.

Pero cuenta la leyenda, precisamente, que estaban trabajando los trabajadores y llegó un catrín en la noche. Entonces, imagínate, en campamento de carretera. Y dijo:

– ¿Quién es el encargado de esto?

Y pus ya salió un ingeniero, creo, el encargado de obra:

– Dígame, qué...

Un señor trajeado llegó y les dijo:

– Oiga, ¿por qué están haciendo esto en mi propiedad?

– No, señor, esto es propiedad federal.

Dice:

³ Tribasa: 'Triturados Basálticos, S. A., compañía constructora mexicana'.

—No, ustedes están aquí, y no me pidieron permiso. O sea, no van a terminar su obra. Yo me encargo.

Ellos pensaron que era otra cosa, ¿no?

Bueno, hubo varios muertos en el primer derrumbe, entonces, varios muertos hubo en ese asunto. Así lo cuentan, así me lo contaron cuando todavía estaba la carretera haciéndose. Y la muestra actual es que pasas y sigue allí el túnel, el semitúnel, ¿no?

Josué Rubén López Luna

4. [El remolino de la represa]

JOSUÉ: Algo importante que me sucedió precisamente en esas cañadas donde, donde, digamos que sale El Catrín. Están ya empezando la sierra de Oaxaca. Había una, o sigue habiendo una represa ahí pequeña. Pues, cuando nosotros íbamos de vacaciones, este, de repente nos íbamos hasta allá, ¿no? Y incluso hasta una lancha llevamos, este, para... con mis sobrinos, mis hermanos, y nosotros.

Mi hermano, el que murió (él murió hace seis años, tiene casi cinco días que hizo seis años que murió), era muy, muy especial. Él incluso me decía que platicaba con la Muerte y platicaba con el Diablo y... Yo decía que estaba mal de la cabeza, y él me decía:

—No, pues estás mal tú, ¿no?

Pero tenía... mucho, mucho de lo que él decía, a veces se... era mucha realidad.

Estábamos así, estábamos nosotros alrededor, a una orilla de la laguna. ¿Qué fue lo que dijo?

EMILIANO: Espérate. Es que íbamos varios. Entons, Abdiel le preguntó, le dijo:

—Oye, tío, ¿que es cierto que por aquí se parece El Catrín, que no sé qué?

Y le dijo:

—Sí.

Y en eso estábamos nosotros nadando, y cuando preguntó eso, empezó así como un aire pero fuerte, fuerte. Y en eso el aire, así empezó a venir y

se hizo remolinito, en medio, de repente... bueno, no, a la orilla. Entons empezó a caminar el, el, el remolino. Entons mi tío empezó a decir:

– Oye, no, no, no, espérate, regrésate, que no sé qué.

Y ¡pum!, se quedó en el centro, o sea, ya no avanzó, se quedó ahí.

– Y no, que ven, que queremos platicar contigo.

Mi tío así, y todos: ¡qué onda!⁴

Y ya, fueron diez, quince segundos que estuvo así, y después empezó a alzar otra vez, y ¡pum!, como que se metió en unos árboles, o sea, había como una pared y unos árboles, y ¡pum! Y ya no siguió. Pero si hubiera sido el viento viento...⁵ Así, hubieras visto las plantas cómo seguían moviéndose, pero ahí quedó el viento, el remolino, lo que... ¿eh?

JOSUÉ: Dijo:

– Era el señor.

Algo así.

EMILIANO: El señor. Y luego nos dijo:

– ¿Ya ven? Era él.

JOSUÉ: Así. Pero él tenía familiaridad con ese tipo de cosas.

EMILIANO: Muy natural lo hacía él. O sea, le habló, pero, pero además empezó a dar vueltas, o sea...

JOSUÉ: Se quedó un ratito así, en medio. Pero además por toda la orilla.

EMILIANO: En medio, en medio, ajá, y después fue bordeando.

JOSUÉ: Bordeando el, el lago. Y así fue cuando se metió así al centro, y en uno de los árboles desapareció. Así como si de repente, así. El remolino se detuvo y no pasó nada de que dijeran: a ver, ¿no?, algo.

Pero es consecuencia de que esas cosas nos han pasado con El Catrín.

Josué Rubén López Luna y Emiliano López

⁴ ¡qué onda!: '¡qué pasa!'

⁵ viento viento: 'viento natural, no sobrenatural'.

5. [Ahí nos pegó el aire...]

JOSUÉ: Y a nosotros, cuando íbamos al velorio, tal vez unos seis meses después, íbamos por esa misma... Ah, bueno, pero lo que nunca les dije... No sé si te acuerdas [dirigiéndose a su hijo Emiliano] que cuando íbamos... Como lo llevamos a Oaxaca cuando murió, íbamos como ocho carros, ¿no?, la carroza y ocho carros, y yo era el segundo. Y él, pues siempre decía que esos lugares eran muy pesados, y en ese momento me empecé a acordar de eso. Y en cuanto yo me empiezo a acordar y veo la carroza enfrente, no sé si te comenté a ti, pero ¡empezó un aire...!

EMILIANO: ¡Ah, de que empezó pero a pegarle a los coches y...!

JOSUÉ: Un aire tremendo. Entonces yo, incluso, me dije y le dije:

– Mira nada más, ya te lo traemos pa que no estés molestando.

Porque iba pasando mi hermano, pues ya iba su cadáver, ¿no?

Y de verdad el viento se soltó en esa zona, pero un viento enorme. Y yo claramente iba manejando. Iba viendo todo, cómo se movía y cosas muy raras que sucedían en... Y no, pus bueno, algo pasa aquí, pero es porque iba mi hermano en ese cortejo. ¡Imagínate! Se siente algo bastante raro.

[A su hijo Emiliano.] Tú manejaste también, ¿no?

EMILIANO: Yo venía en el coche de Omar. O sea, creo que esa parte yo venía manejando, y te pegaba en el coche el viento.

JOSUÉ: Sí, no es un lugar que, que... Pero ahí nos pegó el aire.

Esas son las historias del Catrín. Que sí, efectivamente, pues por esa zona se oyen mucho. Y más en esa época, ¿no?

Josué Rubén López Luna y Emiliano López

6. [Las botas del patrón]

Se contaba mucho... ¡Ah!, pues, precisamente había un señor que ya no lo conocí yo, pero era una persona quizá de la época de mi abuelita. Era muy rico, y se decía... Quién sabe cómo se hizo de dinero, pero alguien decía que tenía pacto con el diablo. Se murió. Y tenía mucho ganado, tenía dinero, tenía terrenos. Y su mozo, el mozo principal, prácticamente se quedó con todo. Dicen que, en la noche de que el señor murió, sacó

todo el ganado y se lo llevó. Era muy pobrecito este señor, entons, quedó como uno de los más ricos del pueblo. Y efectivamente, tenía camionetas, tenía muchos terrenos. Sus hijos y sus nietos, pues, actualmente poseen esos terrenos.

Y en una ocasión se decía por áhi, ya en esa época donde yo viví, ya... yo estaba chico, se dijo que bajó un catrín, bajó un catrín y se encontró a una persona y le dijo:

– Necesito que vayas y hables...

Se llama, el señor este que se quedó con toda esa riqueza se llamaba Leobardo.

Y dice:

– Ve por favor, y le dices a don Leobardo que dice don Félix (que era el patrón) que por favor le mande unas botas porque las que tiene ya se le acabaron.

Pero señalando hacia la cañada, porque ahí estaba don Félix. Así bajó a decirle.

Pero después murió Leobardo. Y le mandó a decir a uno de sus hijos, igual, El Catrín que por favor le mandara unas botas, porque las que tenía ya...

– Don Leobardo, ve a ver a Beto.

Y le fue a decir a Beto:

– Que dice El Catrín que le mandes unas botas a tu papá, porque las que tiene ya se le acabaron [risas del narrador].

Bueno, y eso se manejaba en el pueblo, que vino El Catrín, vino a decir...

Sí, es esa la historia.

Josué Rubén López Luna

7. [La nube del amigo]

JOSUÉ: Y en la otra que, cuando nos íbamos esa vez a Oaxaca, precisamente a él le tocó, porque veníamos... yo venía de su copiloto [señala a Emiliano]. Tú venías manejando, ¿no?

EMILIANO: Yo venía manejando. Y en esa zona de los... del Catrín, pues veníamos re bien, y de repente...

EMILIANO: En una vuelta...

JOSUÉ: Íbamos en una especie de curva cuando vimos cómo se desprendió una nube, ¿no? Pero de la piedra, así. Salió, haz de cuenta que como cuando echan un chorro de gas así blanco. Pero así como entró, desapareció, ¿no?, de repente, porque nos espantamos, ¿no? Que de que...

— ¡Párate, párate, párate a ver qué!

No había nada. O sea, de verdad fue algo así muy extraño. Digo:

— Vete con mucho cuidado, porque quién sabe qué, este, esté tramando este amigo.

Porque de verdad es algo que no se nos olvida a él y a mí. Porque de verdad veníamos tranquilos en la carretera y de repente algo bajó, así como que algo se desprendió, pero...

EMILIANO: Era como vapor, no sé, sí.

JOSUÉ: Sí, algo así. Una nube grisácea, así. Entonces bajó, pero de repente desapareció, porque cuando llegamos al lugar donde se suponía que estaba, no había nada.

— ¿La viste?, ¿la viste?

— Sí, sí. Pero no hay nada.

Porque yo le decía:

— ¡Cuidado, cuidado!

Cuál cuidado. Tranquilísimo, ¿no? Le digo:

— Vete con mucho cuidado porque quién sabe, todavía falta un pedazo más o menos grande, unas dos horas, dos horas más o menos para Oaxaca.

EMILIANO: Ese pedazo son las curvas. Es una parte que subes y ahí están todas las curvas.

JOSUÉ: Y luego, antes de llegar... Esa es una parte antes de llegar a ese túnel que te digo que nunca se ha acabado el túnel, el del Catrín.

Y no me acuerdo más, pero mi madrina y mi abuelita platicaban muchísimas cosas.

Josué Rubén López Luna y Emiliano López

8. [El perro negro]

Y además se hablaba de los nahuales. Los nahuales se convertían en perros. Se convertían en animales, ¿no? Y entonces... Eso lo contó mi bisabuelo.

[— Eso, y uno que otro que ya era bien animal, ¿no?]⁶

Son unos... lo contó... Ellos salían en la noche a cazar o andaban en la noche rondando. Les gustaba salir a... cosa que eran medio mujeriegos y medio borrachos. Y, y dice que, este, venían dos. El Chachá, que era el papá de Madrina, este, dijo...

Escucharon a los lejos (como eran doce, una de la noche, y sin luz, porque no había luz en esas, en esa época), y a lo lejos escucharon el llorido de un niño. Pero un niño que no dejaba, así como si lo estuvieran matando, y...

— ¡Ay, ay!

Dice:

— Oye, tú, ¿qué será eso? ¿Por qué ese niño...? ¿Qué sus papás, pues, no se dan cuenta que el niño está, pues, está llorando?, ¿no?

Se fueron acercando. Dicen que había luna, por eso es que lograron ver. Y eran... pues en esa época también, pues, eran las casas de carrizo, bueno, por eso digamos que el sonido, pues, se difundía. Y el niño llore y llore. Y a lo lejos, dice, que ven a un perro negro, clavada la trompa en el... así en, en la pared de carrizo. Dice:

— ¡Mira nada más! Es un perro, dice, orita vas a ver.

Y traía un rifle. Y que agarró su rifle y le dice:

— Pero espérate, dice, porque eso no es cosa buena, dice, tampoco lo podemos matar.

Pero para que no haya problema, dice que se orinó el rifle. Orinó la punta del rifle en forma de cruz. Sacó su paliacate y lo amarró en la cruz que hizo, amarró el paliacate y lo apunta y le pega. O sea, no le pegó al perro, nomás le pegó a un ladito, y dice que, en cuanto el balazo, el perro se dio cuenta, se arranca de ahí, salió corriendo y el niño dejó de llorar, así como por arte. Y ya le fueron a tocar a... Como lo conocían, le fueron a tocar:

⁶ Intervención de Emiliano López, hijo del narrador.

—Oye, fulano, ¿qué no te das cuenta?

No, lo fueron a levantar y estaban muertos, así, dormidísimos, y nunca oyeron que el niño estuviera llorando.

Lo que dicen es que el nahual, o sea, lo que hace, es que hay nahuales que hacen daño, y generalmente hacen daño, ¿no?, entonces, que lo que hacen es dormir a los adultos. Y cuando van a hacerle mal a un niño, lo que hacen es que los adultos... pero ni siquiera. Y estos porque venían pasando, ¿no?

Y esa es la manera en que los nahuales, este, actúan o se convierten en puercos y andan caminando en las calles. Nadie les dice, pues ese es un puerco o un perro, ¿no? Pero lo tradicional son perros.

Hacen daño, hacen daño a la gente. Así como si fuera un brujo pero hacen daño a los niños. A través de no sé qué artes, los matan. Eso era para que el niño, al ratito, al día siguiente, iba a amanecer muerto el niño porque alguien mandó, contrató al nahual para que fuera y le hiciera daño al niño. Y los niños se mueren. El niño, si le están haciendo daño, se va a morir.

Y los daños generalmente así son, de que la gente se va enfermando, se va enfermando y al final se muere. Eso es lo que hacen los nahuales, o hacían en esa época, ¿no?

Conforme yo, lo que he visto, conforme empezó a llegar, digamos, la luz eléctrica, esas cosas empezaron a desaparecer, o sea, ya no.

Josué Rubén López Luna

9. [Las bolas de fuego]

EMILIANO: Hay brujas ahí, ¿no?

JOSUÉ: Todavía.

EMILIANO: Son bolas de fuego, se ven en la noche.

JOSUÉ: ¿Ustedes vieron alguna vez?

EMILIANO: Son bolas de... Yo nunca vi, pero a mí Chelo me contó que sí había visto en la noche, que son bolas de fuego.

DÚA: Si están lejos se ven cerca, y si están cerca se ve así, muy lejos.

EMILIANO: Esas son luciérnagas.

JOSUÉ: Precisamente a mi abuelo le sucedió. Mi tío, el hermano de mi papá, que, este, ahorita tiene 71 años, más o menos. Entonces, 71 años atrás, él debe de haber nacido por ahí de 1930, treinta y seis, treinta y cuatro, treinta y cinco, 1935... Total, en esa época no había manera de transportar, entonces dice que nació. Cuando nació mi tío, pues eran parteras, eran parteras. La comadrona del pueblo era una señora que vivió mucho tiempo, y era la única que había en el pueblo y que traía a los niños. Entonces, este, no sé si a ella le tocó, pero el caso es que nació mi tío, y dice que, ya como a eso de las doce, once de la noche, ya muy noche, empezó a llorar. A llorar y a llorar y a llorar. Entonces, este, se dieron cuenta de que estaba mal. Entonces alguien, no sé quién les haya dicho:

– Pues vete a Oaxaca. Que baja a comprar esta medicina.

Pero pues a esa hora...

– Pus voy, pero pus me voy caminando.

Y ahí se va caminando, dice, por toda la vía. Agarró la vía y dice que ahí sí había dos horas de camino. Y cuando venía de regreso, dice que en la vía, unas bolotas de lumbre, dice, ¡cómo subían y bajaban y se le ponían enfrente! Pus saca la pistola, ¿no?

EMILIANO: Dicen que cuando te encuentras una, que la tienes que matar.

JOSUÉ: No, él... La idea era que no la tienes que matar porque te va a hacer daño después.

EMILIANO: A mí me dijo este Chelo que si ves una, que te la echas.⁷

JOSUÉ: No, pues ahí, la cosa es que ahí pasó nada más a distancia con la pistola en la mano. Dice que como que se le veían los pies, las piernas. Dice que las hacían así, la bola de lumbre y las piernas, como que colgaban, pues. Dice que, cuando salió de eso, ya se fue a la casa, ¿no? Pero, este, sí, él se encontró con una... no sé cuantas serían, pero que eran también bolas de lumbre, y eran... que son brujas. Eso son, brujas. Y ahora, pues, ahí cuentan que todavía siguen. Siguen... Y lo que hacen es que, en lugares apartados, donde nuevamente se presentan las brujas... Interesante, ¿no?

*Josué Rubén López Luna, Emiliano López
y Dúa López*

⁷ *te la echas*: 'la matas'.

10. [La maldición de los chiles]

Eso todavía mi mamá lo cuenta. Mi mamá lo, este, lo recuerda perfectamente del día que cuando, dice que estaba... Lo que platica es que ya estaba dormida y, de repente, oye que algo así muy fuerte, cayó encima del techo, que, de teja, ¿no? Despierta con el estruendo pero se queda quietecita, y dice... Lo cuenta así mi mamá, dice:

—No, pus tú te das cuenta después de cinco minutos que la respiración es agitada, ¿no?

Y mi papá se dio cuenta, ambos se dieron cuenta de que, como estaba oscuro, de que ambos estaban despiertos. Dice que mi papá le hizo con el codo:

—Chapis, ¿estás despierta?

Dice:

—Sí.

—¿Oíste?

—Sí.

—¿Pus qué será?

—Pus quién sabe.

Se quedaron quietecitos, ¿no? Y fue cuando en ese momento empezaron, dice que, como se oía como que venían bajando las tejas, como si las estuvieran jalando, pues una teja va sobre la otra y se van. Como si jalas una, se vienen golpeando. Y empezaron, dice, a despejar. Y pues él se paró inmediatamente, agarró la pistola y...

—No, no, no salgas. Quiénes van a ser, pues no sabemos. No salgas. Y ya fue que se quedó y ya no salió.

Y se oía aquel ruido, hasta que se quedaron dormidos.

Al día siguiente se levantan. Van a ver. Se subió él al techo. Pus la casa intacta.

—¿Pues qué sería?

—Pues quién sabe. Bueno, dice, no sabemos.

Empezaron a intuir:

—Esto no es cosa buena, ¿no?

Y a la noche siguiente, igualito. A la misma hora, otra vez el estruendo. Y entonces, que corrían, pero así, que dicen que echaban carrera. Así,

tatatá, como si fueran gente corriendo arriba de la casa. Quién más va a correr arriba de la casa, ¿no? Era para romper las tejas.

Y al día siguiente lo mismo. Entonces fue cuando dijo, mi papá dijo:

– No, esto vamos a tener que arreglarlo. Este, hoy en la noche me acompañas. Nos quedamos, voy a hablar con, con quien sea.

Dice:

– Bueno.

Y ya en la noche, incluso se compró su botellita de mezcal, porque pues es lo usual ahí. Dice:

– Me voy a dar valor. Pues me echo un buen trago y seguro que me le enfrento, ¿no?

Y así llegó con su botellita de mezcal y la puso.

– ¿Y eso para qué?

– No, pus pa la noche.

Dice:

– ¿Qué pasó? ¿No me ibas a acompañar?

Porque para acompañarlo, iba a tener que planchar. Dice:

– Bueno, pues yo mejor me pongo a planchar, y pus lo esperamos a ver qué pasa.

Y dice que llegó, llegó como a las seis de la tarde y le dice:

– ¿Qué pasó?, ¿no que ibas a planchar?

Porque entonces tendría que haber rociado la ropa.

Y dice:

– No, dice, es que mira, me siento mal.

– Olvídalo. No pasa nada.

– Oye, no te enojés. Ahorita lo hago, si quieres ahorita lo hago.

– No, no.

Era muy determinante él. Si algo no pasaba, digamos que había encargado y que no lo hacía, decía: “No, pues ya no, se acabó”. Y fue cuando entonces, este, dijo que, entonces, le dice:

– No, yo me voy (porque ese día se había muerto un amigo de él).

Y mejor no.

Ya me acordé de su nombre. Era Claudio, un tal Claudio.

– No, dice, que se murió Claudio y voy a ir a su sepelio.

– Bueno, pues entonces tú te vas al sepelio y yo me quedo con mis hijitos.

Y pues ya estábamos los cuatro primeros. Yo estaba... yo era el más pequeñito. Y entonces, este, dice que fue, ¿no? Se quedó como si nada.

Pues ya al día siguiente le comentó que, como a las diez de la noche, él se regresó, o como las once. Pus dijo:

—No, pus, yo ya me voy.

Que ahí se quedan sus amigos, se despidió de ellos, y se vino caminando. Y fue cuando llegó justamente a la esquina de la casa y para... tenía que llegar y dar vuelta para entrar para la puerta. Que son como... de esa esquina, hay así unas... unos cuarenta metros para la puerta, para el zaguán donde entraba. Y dice que jamás pudo pasar de ahí. O sea, él, yo no sé exactamente qué, lo detuvieron o... pero él ya no podía caminar. Llegando a ese lugar, ya no podía. No pudo pasar. Y entonces fue que se regresó al sepelio. Iban los... quizá veinte o treinta minutos después, ¿no?

Le dijeron:

—Oye, ¿qué pasó? ¿No que te habías ido?

—Sí, pero fíjate que me pasa esto, no puedo pasar.

—No me digas, pues si quieres te acompaño.

Dice:

—Bueno.

Acompañado fue como pudo pasar, y ya se metió a la casa. Y esa noche ya no hubo nada.

Al día siguiente fue cuando llevaron... y se dieron cuenta de que habían... una semana, unos días antes, habían encontrado unos restos en una de las tierras que andaba arando con un tío mío, y a partir de que desenterraron ese cadáver, ese esqueleto, sacaron chile, dice que eran unos chiles en unos platitos. Entonces esos platitos se los llevó a la casa.

Los chiles eran secos, chile seco, pero, vamos, que no se veían así muy viejos, ¿no?, los chiles. Y entonces, esos los llevó a enterrar nuevamente mi papá. Y fue así como ya ese, digamos, ese problema desapareció. Pero mi papá, yo creo que no tardó ni un mes. Después de eso murió. Fue cuando mi papá murió.

Aparentemente hay muchas versiones. Una versión es que aquel venía y que lo mataron, alguien. Que uno lo salió a saludar, es la versión que decían, alguien lo salió a saludar y que:

—¿Cómo estás?

Y que otro llegó por atrás y que le pegó con un zapapicos. O sea, le pegó en la cabeza, se cayó del caballo y ahí se quedó.

Otros decían que no. Que él venía en el caballo, venía un *jeep*, espantó al caballo y mi papá se cayó. Eso es lo que decían. Esas eran las dos versiones que había que sucedió.

¡Ah, no!, y otros, que le habían dado un balazo, precisamente por atrás. Que lo habían... tres, en ese... cuando alguien lo detuvo, que eran tres individuos que lo habían detenido a él, y fue cuando le pegaron. O sea que lo mataron. Que no... porque todavía mi hermana, mi hermana la mayor... Mi papá salió desde la mañana. Seguramente el accidente fue nueve o diez de la mañana y lo fueron a encontrar a las seis de la tarde, o sea, ya habían pasado...

Todavía estaba vivo, pero ya no podía hablar. Ya no pudo hablar, porque, se acuerda mi hermana, todavía se acuerda de eso, es la única que se acuerda porque ella fue con mi bisabuelita, que las dos llegaron en ese momento y fue cuando lo vieron. Lo único que dice fue que él ya estaba... lloraba, pero ya no podía hablar. Lo, lo mataron, porque sí hubo un *jeep* o un carro, no sé de quién, y se lo llevaron al distrito, a Etla,⁸ y allí, en, precisamente cuando lo estaba tratando de recuperar el doctor, ahí se le murió al doctor.

Ahí murió.

Pero eso... lo agarraron... El médico dijo:

—Miren...

Como había que pasar, salir del distrito de ese pueblo, pasar por Reyes, pasar por San Isidro, había que pasar cuatro pueblos, pues no puedes pasar con un cadáver cuatro pueblos. O sea, ¿por qué?, por jurisdicción; es un problema legal, ¿no? Entonces dijo:

—Miren, yo les sugiero que, si quieren llevarse a su difunto, no hagan ningún ruido. No hay nada, agárrenlo y llévatelo. Pero no pueden ustedes hacer nada que delate que llevan ustedes un muerto.

Dice que todo el camino aguantándose el, el dolor, ¿no? Y ya hasta que, dice, que cuando cruzaron el puente de, de ahí del pueblo fue

⁸ Pueblo del estado de Oaxaca, lo mismo que Reyes y San Isidro, mencionados más adelante.

cuando empezaron a llorar, ¿no?, porque, porque ya llevaba a mi papá muerto.

Pero de alguna manera se pensaba, ¿no?, mi mamá todavía piensa, que parte del hecho de que mi papá haya fallecido es por esa razón de haber ido a desenterrar... O no, no fue específicamente él, sino que por un accidente encontraron los cadáveres, porque no me acuerdo si eran tres, porque... Sí eran, por eso se decía que eran tres los que habían atajado el caballo, y sí eran tres cadáveres los que estaban ahí. Por eso fue que uno de mis tíos, el tío que estaba con él arando, dice, pus cuando sacó la calavera, dice:

– ¡Ay!

Que le da una patada a la calavera, y dice:

– Este debió de haber sido un cabrón cuando estaba... N'hombre, hijo de la...

O sea, lo empezó a maltratar diciéndole groserías. Y dijo mi papá, que era muy respetuoso:

– No, Tano, no hagas eso. No sabemos ni quién fue este individuo, ¿no? No tienes por qué andar, este, este, metiéndote con algo que ya, ya pus Dios lo juzgó. Ya no, no está bien eso.

Pues ese tío se andaba muriendo porque, a partir de eso, él, por una parte estaba, pura... Todas las noches le daba fiebre, y como fueron a enterrar, se le quitaron también las fiebres.

Entonces, esa parte, pues son las cosas... Son un poco difíciles, pero, o sea, son cosas que sí nos han sucedido.

Josué Rubén López Luna

11. [El fantasma de la cabecera]

JOSUÉ: El tío Gustavo, mi tío Gustavo, y eso efectivamente sí es algo real porque eso... Ese tío, cómo quería a mi mamá, era... Y mi mamá siempre lo cuidó, bueno, no lo cuidó, pero siempre estuvo con él. Lo visitaba mucho, bueno, cuando vivía en esa casa mi mamá. Cuando ya se fue con mi papá... Pero ella siempre iba, sobre todo porque me llevó. Ya cuando ella estaba en cama, grande, me acuerdo. Yo tengo esa visión de él, un

señor grande, grandote, medio gordo, no gordo, pero sí muy fornido, muy grueso, grandote, muy barbón, así como... tenía mucho pelo en la cara, ¿no? Este, y lo iba a visitar mi mamá.

Entonces le platicó, precisamente, que él pues hasta hicieron un poco de dinero, yo creo porque ellos tenían una banda, una banda de asaltantes. Andaban ahí en toda esa región, y había gente de dinero. Entonces dice que, efectivamente, él mató a uno. A lo mejor, lo que pasó es que lo mató sin necesidad de haberlo matado. No tenía para qué, ya había robado, ¿no? Entonces, pero que llegaban con todo lo, lo, las ganancias. Se lo repartían y ya cada quien se iba.

Y en una ocasión, dice que él ya, ya empezó a dejar... habían acordado que ya iban a dejar esa sociedad. Ya se estaban alejando. Se estaban alejando de sus fechorías cuando, en una noche, estaban durmiendo él y su esposa, porque con ella no tuvo hijos exactamente, y dice que llegaron golpeando la puerta:

— Y sal, jijo de no sé cuántas,⁹ porque hoy te vas a morir, y no te la vas acabar¹⁰ ahorita.

Que así, con unos gritos enormes de insultos, que llegó insultándolo, ¿no? Entonces dijo:

— Pus ¿quién es?, ¿no?

Pues, este, la costumbre ahí es... No, es la mujer, la mujer va por delante:

— Tú pasa como escudo. Tú adelante y yo atrás.

Y el canijo que la echó, que su esposa la echó ahora. Pus ni hablar, agarró la pistola, dice:

— Aquí tú abres la puerta y yo le doy.

Entonces abre la puerta y cuál, no hay nadie, absolutamente nadie. Salió, pus no. ¿Quién sería? ¿Qué sería? Muy extraño, ¿no?

Bueno, ya se acostaron pus con la preocupación. Él todavía seguía... Dice que tenía... Dejaban una vela prendida, este, y sí, la costumbre de ahí era que dejas tu vela prendida, pero normalmente la pones, si está tu cama aquí, la ponías en contraesquina. De donde estuviera la cama pero

⁹ *jijo de no sé cuántas*: eufemismo por 'hijo de la chingada'.

¹⁰ *no te la vas a acabar*: 'no sabes lo que te espera'.

al otro extremo, eso hacía que estuviera alumbrado allá y te daba una especie de resplandor a toda la cama. Así era normalmente la costumbre, todavía lo vivimos nosotros. Y eso, eso tenían así. Y entonces, este, dice que cuando ya se estaba durmiendo nuevamente, en su cabecera exactamente empezó aquel:

—Ja ja ja, dice, ¿qué te crees? Aquí estoy, jijo de no sé quién. Soy fulano. Ya vine por ti, rejijo de no sé cuánto.

En la cabecera lo tenía. Entonces se dio cuenta de quién era:

—Ándale, dice, tú merito vas a ver. Te voy a llevar.

Y así se lo... No sé si esa noche cómo pararía, pero el caso es que día con día lo tenía por ahí. Y luego él ya empezó a trabajar. Cruzando la carretera de San José o Vista Hermosa, había una fábrica de, de, era un fábrica de, era una textil, me parece.¹¹ Entonces, él trabajaba en esa fábrica, pero había que entrar, no sé si entraban a las cinco de la mañana. Entonces tenía que salirse como a las tres, desde la mañana irse para allá en el caballo. Entonces se llevaba a dos de sus hijos, a los dos que tenía... ¡Ah!, pues sí tenía hijos, a Chava y al tío Joel, entonces tenía a ellos dos y a tía Rosa. Tía Rosa tenía... era papá de tía Rosa, ¿eh?

EMLIANO: —¿De la que atropellaron el día de muertos? ¿De la mamá de Oscar?

JOSUÉ: No la mamá del...

EMILIANO: —¿La mamá del Gusano?

JOSUÉ: No, la mamá de, del esposo de Carmela, de los... La mamá del que mataron a golpes, del Rayo, la mamá de todos ellos. Ella es tía Rosa.

Ah, pues ellos eran sus tres hijos. Ya me acordé que sí tenía hijos con ella, y se los llevaba. ¿Por qué?, porque ellos se regresaban con el caballo. O sea, él no se quedaba con el caballo allá, sino que lo regresaban. Pero se los llevaba a ellos de compañía, y dice que también en una ocasión, también la primera vez, igual. De repente, él venía cruzando el río cuando a su lado escucha:

—¿Qué pasó?, dice. ¿Ya?

¹¹ La Fábrica de Hilados y Tejidos Soledad Vista Hermosa se fundó en 1883, en el pueblo de San Agustín Etlá. Actualmente alberga el Centro de las Artes. La Fábrica de Hilados y Tejidos de San José se fundó en 1924.

Que empezó a levantarlo. Dice:

— ¿Qué pasó? Órale, Gustavo, es hora de irnos a la fábrica.

Y todo el camino lo iba insultando. Le iba diciendo, le iba haciendo todo el camino. Iba todos los días y dice que los niños nunca oían nada. Los niños iban atrás del caballo. ¡Ah!, porque él sí le contestaba y le decía, ¿no? Ellos espantados porque el papá está volviéndose loco, pues está hablando solito. Eso era lo que ellos, lo que estaba haciendo con ellos. Hasta que por fin.

Bueno, él dice que seguido iba a la iglesia y se arrepintió muchas veces y oró. Y ahí siempre estuvo, ahí pidiendo perdón por lo que había hecho, pero pus lo que estaba hecho ya no podía echarlo pa atrás, ¿no? Y dice que, en una ocasión, después de mucho tiempo, yo no sé cuánto tiempo pasaría, dice que fue mucho tiempo el que, el que lo estuvo viendo todos los días, este, pues, esta ánima, esta alma. Este, de tal manera que, cuando estaban, creo que fue en La Soledad,¹² en la iglesia de La Soledad, ahí en donde están los nieves, ahí dice que estaba él...

EMILIANO: — Las nieves.

JOSUÉ: Perdón, los nieves [risas]. Donde están las nieves. Estaba él muy, ahí hincado, dice, enfrente. Y oyó cómo desde la puerta, alguien con unos gritos tremendos, llore y llore:

— ¡Ay, ay, ay, ay! No, dice, está bien, dice, está bien. No puedo contigo, dice, ya te voy a dejar.

Que se para y se queda viendo:

— ¿Qué pasó?

— Sí, dice, ya no me dieron, no me dejaron hacerte nada, dice. Pero te voy a decir algo, dice. En un año exactamente, me voy a llevar a tu mujer. Así que eso es lo único que voy a hacer, porque contigo no puedo.

Exactamente al año se murió. Pero cómo murió, que es lo interesante. Porque ella, la señora, vendía, llevaba carga a Oaxaca. Y entonces sacaban de, se, se, había trapiches, donde se molía la caña y sacaban la panela, lo que es el piloncillo. Pero son unas cosotas así, y son muy pesadas.

¹² La basílica de Nuestra Señora de la Soledad se localiza en la ciudad de Oaxaca de Juárez, al sureste de México. Fue construida entre 1682 y 1690 y es un santuario dedicado a la Virgen de la Soledad, patrona de la ciudad de Oaxaca.

Dice que llenaban los canastos de panela, y eso es lo que ella llevaba a Oaxaca a vender. Montó su burro, este, lo llenó de, de, los canastos estos que son unas cosas así, porque dicen que, cuando llevaba canastos, por lo menos debía llevar unos cien kilos de panela, una cosa así, ¿no? Los tapaban bien, hasta los cosían, de tal manera que se iban bien seguros, e iba en el burro a Oaxaca a llevar su panela. Dice que iba pasando ahí, precisamente en la zona que es el municipio. Era camino entonces. Ahí iba pasando, dice. Quién sabe qué pasó, el burro de repente se levantó, algo lo espantó. Se levanta, la avienta a ella, se cae, pero le cae toda la carga encima. Le cayó encima la carga, y no se murió en ese momento, pero ahí empezó. Exactamente murió el día que le había dicho, cuando se cumplió un año. Pero sí se murió, que no supieron...

EMILIANO: —Y todavía se le apareció, ¿no? Y le pidió que casara a su...

JOSUÉ: No, pero, aparte de eso. Precisamente ella muere y él, pues, ya ese día que regresó, precisamente ese día que regresó del sepelio, dice que estaba la tarde ya, que estaba cayendo, y él estaba muy triste ahí en su corredor (siempre las casas tienen su corredor), bien pensativo, cuando, me imagino yo, como lo conozco, estaba ahí sentadito, que llega. Entonces vio cómo, así de repente, salió, entró al corredor y le dijo:

—Gustavo, necesito hablar contigo.

Si la acababa de enterrar. La acababa de enterrar y le salió, salió de la pieza. Imagínate que vengas. Le dice:

—Pásale.

Él se quedó muy espantado pero, con todo lo que había sucedido pues quién le va a creer, ¿no? Y dice que le dijo:

—No, mujer, no, no voy a entrar. Ya tú ya eres un alma juzgada por Dios. Todo lo que quieras, dice, dime aquí. Si quieres platicamos acá.

—Bueno, dice. Mira, te encargo, dice...

Yo no me acuerdo bien de quién, pero ella, el producto de su trabajo... Ella, cuando se casó con él, tenía un hijo ya, y para esa época... Él se llamaba Alfredo Cobos; para esa época, Alfredo ha de haber tenido sus 18, 20 años. Ya para, en esa época, digamos, hablando de esas épocas, un muchacho de 18, pues ya era, prácticamente ya debía de estar casado, ¿no? Y sí, tenía un noviazgo de 18 desde luego.

[A Emiliano] Ya, tú ya te pasaste mucho.

Entonces, dice que tenía, bueno, su novia se llamaba Julieta, y ella estuvo guardando dinero, precisamente pensando en que algún día se iba a casar su hijo y no quería, supongo, que eso... Era previsora la señora. Guardar un poco de dinero, hacer dinero de su negocio que tenía. Y le decía:

— ¡Ve con fulano! (mi mamá es la que sabe). Vas por favor y le dices que te entregue el dinero que yo le he dado a guardar, porque ese dinero es para mi Alfredo. Quiero que por favor me lo cases con Julietita. Quiero que se casen y ese dinero que sea para su boda.

A eso vino exclusivamente. Se fue y jamás volvió.

Cuando fueron a ver a este señor, porque era un señor, me acuerdo, a decirle pus que iban por el encargo:

— No, a mí no me entregó nada la señora. Nada me dio a mí.

Y nunca regresaron ese dinero.

Y bueno, él de todas maneras se hizo cargo y casó a este señor Alfredo. Más o menos, yo me imagino que Alfredo ha de haber sido de la época de mi papá. Más o menos ha de haber tenido esa edad, por lo que me acuerdo de su esposa. Porque yo ya... a Alfredo lo mataron después. Ya tenía, porque tuvo como seis hijos, pero, este, sí lo casó y cumplió su deseo.

Lo casó con Julieta que, precisamente, Julieta era madrina de mi mamá, por eso yo le decía Tía Julieta, porque... y me llevé mucho con sus hijos, porque jugábamos juntos. Los hijos de, de alguna manera me relacionaba, porque mi mamá la visitaba mucho.

Pero así sucedió con ese tío. O sea, fue larga la historia del tío Gustavo.

Josué Rubén López Luna y Emiliano López

12. [El encargo del revolucionario]

Y después, todavía más, pus fue la época de la Revolución. Y en esa época de la Revolución había... Pues su hermana¹³ la tía Pancha, habla mucho

¹³ Se refiere a la hermana del "tío Gustavo", cuya historia cuenta en el relato anterior.

mi mamá de Tía Pancha, pues tuvo un hijo también, y ese hijo lo... a ese hijo lo mataron en la Revolución. Este, vino la revuelta, muchos le decían la leva, se los llevó (era la parte del gobierno). Pero otros se fueron con los, se iban con los, les llamaban los agraristas. Y este, no me acuerdo de su nombre, pero dicen que se fueron con los agraristas. Y este, y se fueron varios. Y este, el hijo de tía Pancha jamás regresó. Muchos, esos, no regresaron porque los mataron en la montaña. En la sierra los mataron. Dicen, bueno contó quien... ¡Ah!, no, porque alguien regresó y dice que, pues, cómo los agarraron, les tendieron una redada, no sé qué pasó, perdón, una trampa, una emboscada, se fueron a esconder a una especie de cueva. Y él fue de los últimos que ya no pudo caber. Y dicen que todos los de atrás los blanquearon,¹⁴ y de hecho estaba... por los balazos que a él le metieron. Y los mataron ahí en la cueva a todos los demás.

Entonces, Tía tomaba mucho, se hizo adicta. Y unos de los, este, de los líderes tenía una esposa que iba a nacer un niño. Y entonces, un día dice que estaba esa tía, igual en esa misma casa, pues era hermana de él o muy cercanos. Sí, y entonces dice que llegó, o llegaron, dice. Estaba ella... precisamente por eso quedó sorda, después de eso ya no oyó. Dice que escuchó un caballo, cómo llegó, pero a galope tendido entró. Dice:

—Sal a ver quién fue, porque pues hay niños ahí en el patio, no vayan a atropellar a uno.

Pues cuál, no era nadie. Apolonio, creo, algo así. Y dice que le dijo:

—Francisca.

—¿Quién eres?

—Fulano de tal.

Pero pues sí, dice:

—Ya a ti te mataron en la Revolución.

Y dice:

—Sí, pues yo nomás vengo, dice, para que le des...

También algo así de que le dijo dónde tenía dinero para que le diera dinero a su esposa porque iba a nacer su hijo.

Sí, dice que le dijo todavía la tía Pancha:

¹⁴ *los blanquearon*: 'les tiraron como si fueran un blanco'.

—Oye, dice. ¿Y qué razón me das de mi hermano?¹⁵

—No te preocupes, dice, él anda conmigo.

Así le dijo:

—No te preocupes, él anda conmigo, dice. No te preocupes, dice, que él anda conmigo. Bueno, ahí te encargo, te encargo a mi mujer.

Le dio sus encargos y se fue. Jamás volvieron a...

Esa no se la sabían, es de la tía Pancha.

Josué Rubén López Luna

13. [El fantasma del anonal]

Y bueno pus, esa quedó... porque, después, era propensa, propensa a oír cosas. Dice que a, no, a mamá Helena o mamá Chana, las dos viejitas que criaron a mi mamá... Una era su mamá,¹⁶ y la hija, la hija nunca se casó, entonces, dice que, y la hija que era mamá... ¿mamá Helena?, ¡mamá Chana!, a unos...

Ahí, a un ladito del templo, mataron a uno, pero lo mató un pastor. Sí, porque en ese entonces, resulta que es cuando entró, entró el evangelismo ahí en el pueblo. Y ahí se reunían, ahí se empezaron a reunir. Y entonces hacían sus reuniones, y entonces los del pueblo eran muy católicos y seguido¹⁷ los, este, o sea, los agredían. Pero en una ocasión sí vinieron a agredirlos y quisieron meterse al templo. Entonces, dicen que el pastor, este, sacó, como lo iban a agredir, sacó un puñal, y que le rebanó todo así, aquí. Que ahí cayó el señor. Este, dicen que todo el estómago y todo eso ahí se le quedaron regados, ¿no? Eso ahí pasó.

Pues dicen que después, ahí en ese... había un anonal,¹⁸ uno que daba chirimoyas, o guayabas. No, ¡anonas!, allá había un anonal. Yo todavía lo conocí ese anonal, dicen que ahí fue donde cayó. Y ahí se sentó nomás.

¹⁵ Se refiere al hijo desaparecido luego de haberse ido con los revolucionarios.

¹⁶ Una de "las dos viejitas" era madre de la otra.

¹⁷ *seguido*: 'con frecuencia'.

¹⁸ *anonal*: 'anona'.

Ahí se quedó. Después de ese tiempo, no sé cuánto tiempo pasaría, y que todos los días, a las doce del día (¡del día, del día!), cómo lloraba. Dicen que se quejaba:

— ¡Ayyyyy!

Y del anonal salían los quejidos:

— ¡Ay, ay!

Todos los días a las doce. ¡Imagínense! Y los que vivían ahí cerquita. Hasta que mamá Chana le dijo:

— Pues ya métete.

— Ay, mamá, dice. Ese hombre, ¿qué querrá, dice? ¿Por qué pues a...? Yo voy a hablar con él, dice.

Se compareció¹⁹ y dice que fue, que fue a decirle:

— A ver, ¿qué es lo que se te ofrece? ¿Por qué, por qué vienes aquí a penar y estás llore y llore?, ¿no?

Dice que sí le contestó, pero le contestó así entre dientes cosas que nunca entendió. Pero que se le paraban los pelos así. Y se regresó espantadísima a su casa, pero corriendo, y de ahí quedó sorda. Jamás volvió a escuchar, a oír. Era sorda mamá Chana. Ella creció sorda, no oía.

Josué Rubén López Luna

14. [El funeral de la abuela]

A mí me pasó cuando murió mi abuela, la mamá de mi mamá, la mamá de tío Fidel, o mi mamá, la mamá de mi mamá. Ella murió en el 73, en el 74, más o menos por febrero, febrero 74. Y resulta que, este, la, pues mi mamá, le avisamos que ya estaba muy mal. Mi mamá llegó aquí no recuerdo qué día, pero el caso es que llegó un día como a eso de los, yo creo, que como a las seis, a las siete de la noche que fuimos por ella. Pero como a las dos de la tarde nos avisaron que había fallecido ya. Cuando salió mi mamá de allá, o sea, en la mañana, de las últimas comunicaciones que tuvimos con ella, pues había tiempo que estaba muy mal. Entonces mis hermanos y yo acordamos:

¹⁹ *se compareció*: 'se compadeció'.

– No, pues cuando llegue le vamos a decir que, este, pues vámonos, hay que ir a acompañarte, porque, pues para que vayas a ver a tu mamá porque está muy grave, ¿no?

Y entonces, precisamente a ella le extrañó el...

– ¿Qué, ustedes también van?

– Pues sí, mamá, te vamos a acompañar.

– No me digan, ¿ya se murió?

– No, no, no sabemos nada, por eso tenemos que ir contigo. Vamos a ver, pues no sabemos qué vaya a pasar.

Lo que pasa es que mi mamá se pone muy mal siempre, siempre se pone muy mal, sobre todo pues porque era su mamá. Y con todos los demás de su familia, pues se puso muy mal, ¿no? Y resulta que pus ya nos fuimos. Llegamos ahí como a las cinco y media de la mañana. Eran tal vez las seis, y ya, en ese momento, mi mamá se dio cuenta de que... Y ya todo el drama, ¿no? Entonces yo todavía me bajo. ¡Ah!, y entonces, como mi hermano el Toño tenía como cinco años, entonces... tenía cuatro, tenía cuatro años, entonces, yo me encargué de él, le digo:

– No pues yo lo voy a cuidar.

Este, porque mi mamá pues lo iba a desatender. Pero agarro y estaba el... es una habitación como de este tamaño, pero es larguita, así, más angosta, larga. Y esa era la recámara de mi abuelita. Y justamente ahí estaban velándola, haz de cuenta así, una ventana hasta... como ese espejo. La ventana, y estaba el féretro atravesado. Montón de flores que había, ¿eh? Y entons llegó y pues...

Yo no estaba tan apesadumbrado realmente, pero sí, de alguna manera un poco acongojado nomás. Entonces la puerta estaba así. Entro y me pongo frente del féretro. Me quedo viendo ahí, un ratito nada más, así como... especie de reflexionando. Tal vez, o no sé yo. Me quedo allí un poco, no había nadie en ese momento. Ya empezaba, o sea, ya estaba claro el día y ya había amanecido realmente. Este, y de repente, entre tanta flor yo no sé qué caramba me llamó la atención bajo del féretro, pero al lado, así en sus pies. Y me acerco así, haz de cuenta que había una cubeta con mucha nube,²⁰ me acuerdo, y me pongo así para ver qué

²⁰ *mucha nube*: 'flores blancas'.

era. Y de verdad algo pero feísimo, porque haz de cuenta que había un marrano ahí:

– Arg, arg, arg, arg.

Exactamente, pero sentí una cosa horrible:

– ¡Ah!

Se me pararon los pelos, seguro. Que agarro y que me salgo corriendo, ¿no?

Sí, pero me espanté, me espanté. Imagínate que te acerques y pues ese, te digo, un, un marrano. Estaba allí como si estuviera cuando están durmiendo, o algo así. Pero muy feo eso. Entre gruñidos y no sé qué caramba. Pero fue muy feo.

Ya me salí. Y dije:

– No, pus está refeo eso. ¿Qué será? Bueno, pues ni hablar.

Y esa noche, pues el velorio normal. Este, yo como, no sé, pues estaba cansado del viaje... Éramos mis dos hermanos y yo. Estábamos cansados, mi mamá también. A mi mamá la llevamos a dormir temprano, una pieza continua.²¹

Yo creo que, como a las dos de la mañana, yo estaba muy cansado y mi hermano Mario estaba, se quedó con otras personas todavía. Yo agarré y me metí como a las tres de la... yo creo que serían cuatro y media, cinco de la mañana. Llegó Omar, y me dice:

– Oye, yo ya me voy a acostar un ratito. Tú que ya descansaste, vete, ¿no?, un ratito que...

Porque ahí la creencia es que no se puede quedar el cuerpo solo, porque se viene el diablo y se lo lleva, o viene el quién sabe quién y se lo lleva ya en dado caso de que el ataúd queda vacío,²² ¿no? Entons, por eso no se puede quedar el cuerpo solo. Entonces, este, me dice mi hermano:

– Ve, ¿no? Te quedas allí para que... Yo ya me voy a dormir un rato.

Le digo:

– Órale, pues.

Estaba, precisamente, agarré las sillas, y me siento así con el féretro. Estaba la puerta, una puerta más angosta, chaparrita, pero ahí colgaba

²¹ *continua*: 'contigua'.

²² Se refiere a que el muerto quede sin ninguna compañía.

un moño negro, un moñito, de esos de papel crepé, de papel crepé, pero moño. Tenía así como barbitas, y me llamó la atención porque, de repente, no sé cómo, volteo al moño (estaría como a unos tres metros de mí) y haz de cuenta que era una mariposa. Hacía: *Shshshsh*, ¿verdad? De repente se calmaba y de repente otra vez empezaba: *Shshshsh*.

Así, como si tuviera unas alitas de mariposa. Entonces yo dije:

– Pus bueno, ¿no?, este es el viento. A ver, el viento, dije, ¿no?, pues es el viento; tienes que pensar que es así para que no te espantes, ¿no?

Ya cuando vi que no, dije:

– No, voy a probar que es el viento.

Así yo metía mi mano para sentir, ¿no?, dónde viene el viento, y pues por más que... No, cuál viento, para nada. Y las alitas que me hacían así: *Shshshsh*. Los extremos del moñito pero ahí duraban, cómo movía sus alitas. Sí, ya me desesperé y le di un manotazo al moño. Haz de cuenta que la maté, se quedó así toda, como si fuera algo muerto, y ya no se volvió a mover para nada. Ya así me senté, afortunadamente, pues ya eran las cinco y media, las seis, ya sale el sol. Y ya pasó, pasó, pasó la noche y acabó.

Pues ya, fuimos y enterramos a mi abuelita. Pues lo normal, empiezan por las... Eh, como ella sí era católica, este, porque nosotros somos evangélicos por el lado de mi papá, mi mamá después se hizo evangélica, pero ella... mi papá fue el que la convirtió. Entonces, este, hicieron los nueve días, porque en este lado nosotros no hacemos los nueve días. Entonces mis hermanos me dijeron:

– Nosotros nos vamos. Tú te quedas con mi ma porque, pues tienes que cuidarla.

Digo:

– No te preocupes, yo me quedo.

Bueno, pues viene el primer día, la primera noche y lo normal. Pones en tu corredor un montón de mesas. Ahí tienes a toda la gente, porque viene, hace su rosario, ya termina el rosario, se les da, cuando menos, se les da chocolate o café, es lo que se les da de tomar. Y se iban como a las nueve, más o menos. Lo interesante es que era un corredor, o es un corredor de unos, yo pienso, unos veinte metros, más o menos como veinte metros. Pero enfrente estaba, era, un, lo que es una huerta, pero con puro árbol. O sea, nada, estaba tan tupido, era un bosquecito, ¿no?, y oscuro.

Y las únicas luces que había alumbraban el corredor, pero para allá no.

Entonces, cuando salía ya era puro negro, estaba feo. Y en esos días, no sé qué día... Ah, pero para esto, todas las noches, después de esos nueve días, más bien en esos nueve días, este, el... Así, yo dormía por acá, y de repente, haz de cuenta que una pedrada, cemento contra cemento, ¡pac! Yo no sé a qué hora, pero todas las noches a la misma hora, el, la pedradota ahí en la pared que me despertaba:

—Híjole, qué bárbaro. Otra vez.

Ya me podía quedar dormido y a la noche siguiente, igual. Y una de esas noches se enferma mi hermano de las anginas. Entons mi mamá lo lleva al doctor. Se fue a mediodía con una tía, no vinieron al rosario. Pasaron las nueve, dieron las diez, y yo solitito en aquella casota, caserón. Claro, vinieron los primos, las primas, las tías. Ayudaron para que se hiciera el rosario. Se les dio de cenar de la bebida y pues se fueron. Entons, pus muchas buenas noches, buenas noches, y todo mundo se van desfilando y me quedo yo solito. Eran las diez de la noche cuando me digo:

—Son las diez y yo aquí solito.

Me iba hasta la puerta, me asomaba al camino, pues también estaba todo el camino solitito. Entonces me regreso y digo:

—Chi...

Estaba bien nervioso y digo...

Bueno, me metí a la recámara, prendí la televisión y dije:

—Bueno, me distraigo aquí cuando menos.

Estaba la cama precisamente así, y esa era, estaba contigua la habitación donde estaba yo durmiendo, y así el corredor donde se había dado de cenar.

Pus prendí la televisión, yo creo que eran como las once y media, doce, cuando de repente todas las sillas que estaban en el corredor, de verdad, eh, así como cuando las empiezas... así que alguien llegó. Y empezó a pegar y a aventar sillas, y otras mesas, ¡híjole!, pero me espanté. Salgo, yo creo que ese, ese, digamos, ese suceso fue de diez segundos, o algo así, porque no fue más, pero un escándalo. O sea, como que hubieran tirado todo. O sea, alguien llegó y empezó a aventar todo. Y entonces me bajo de la cama y salgo corriendo y abro la puerta. Y teníamos como tres perros, ¿no?, y ahí están echaditos los perros, se me quedan viendo que salgo

hecho la raya²³ por ahí. Todo el patio en orden, como habían salido los, los acompañantes, así, pero ni una silla tirada, absolutamente nada.

¿Qué fue?, quién sabe. Pero lo que sí, es que tiraron todas las sillas, y yo no las vi, yo escuché cómo sucedió todo ese lío.

Y ahora que mi tía se quedó con esa casa, me ha dicho que es muy, muy pesada la casa, que es muy difícil dormir ahí. Entonces, este, pues ya no quiero ir para allá también. Es que está pesada.

Josué Rubén López Luna

15. [El oro y el metate]

Les voy a contar la primera historia que yo sé de, de mi pueblo.

Yo tenía la edad de unos ocho años a nueve años, más o menos a esa edad, cuando en eso llega una visita de visitar a mi abuelita, que le dicen Tía China, entonces mi abuelita sale y la atiende. Le dice:

– Dígame qué necesita.

– No, pus necesitaba un poquito de dinero para hacer un poquito de la comida.

Entons, agarra y le dice:

– No, pus es que no tengo. Solamente hasta que acabe yo de hacer la comida y la tenga para irla a vender, ya te prestaré un poquito.

– Bueno, entons la espero.

– Sí.

Y entons yo me quedo oyendo la conversación, y me dice mi abuelita:

– En lugar de que estés oyendo, ves y volteas las tortillas.

– Sí.

Y fui rápido y voltié las tortillas. En el suelo, en el metate²⁴ donde estaba haciendo las tortillas, vi un montón de dinero, así, que brillaba,

²³ *hecho la raya*: ‘rápido’.

²⁴ *metate*: “Del nahua *métatl*. Piedra sobre la cual se muelen manualmente con el metlapil el maíz y otros granos” (DRAE).

y era oro porque brillaba. Y entons yo voltié las tortillas y me fui rápido con mi abuelita, y le dije:

– Abuelita, abuelita, no que me dices que no tienes dinero, y adonde estás moliendo está un montón de dinero.

– A ver, vamos, enséñame.

Le digo:

– Bueno.

Y que vamos caminando y el dinero ya había desaparecido, ya no estaba.

– ¿Por qué no tomaste una moneda?

– No, pus tú me has dicho que no tome nada.

Se desapareció el dinero y pus mi abuelita siguió trabajando.

Y es toda la historieta.

Wilfrido Zarate Morales



Figura 1. Boda tradicional en Oaxaca (noviembre, 2006)



Figura 2. La supercarretera (noviembre, 2006)



Figura 3. Cerro por el que pasa la Supercarretera,
los dominios del Catrín (noviembre, 2006)



Figura 4. Órgano a un lado de la Supercarretera (noviembre, 2006)



Figura 5. Agave para hacer mezcal (noviembre, 2006)

Juan Ceniza

El relato que a continuación se presenta fue grabado en enero de 2010, en el poblado Buenavista de la Santa Cruz, en el Distrito de Ocotlán de Morelos, ubicado a unos cincuenta kilómetros al sur de la ciudad de Oaxaca; se trata del lugar de origen de mis padres.

En este pueblito agrícola, cuando las labores cotidianas terminaban, los hombres se reunían a la luz que proporcionaba el foco de una tiendita, al alcance de los cigarros y del mezcal; a cambio de un buen trago o de un tabaco, los allí reunidos conseguían escuchar un cuento de boca de los hombres mayores. Claro que estas narraciones no surgían exclusivamente en esta situación. El señor Vidal Martínez, de 68 años, hombre que apenas sabe leer y escribir,¹ vecino del mismo lugar y gran amigo de mi padre, todavía hoy sigue conservando algunos de esos “cuentos antiguos”, como él los llama.

A petición mía, este buen hombre fue invitado a casa de mis padres. Destapamos unas cervezas para sobrellevar el calor de la tarde y nos sentamos a la sombra de un árbol. Al poco rato, el motivo de la invitación fue declarado por el anfitrión, el señor Raymundo (*el Güero*, a decir de Vidal): “Es que... este muchacho quiere oír un cuento”. Tristemente, nos confesó que durante mucho tiempo ha dejado de contarlos porque ya a nadie le interesan; de tantos que sabía ya casi todos se le estaban olvidando. El único que tenía en la mente fue el que transcribimos.

Se trata de un relato con el estilo y los motivos propios de los cuentos de tradición oral. El protagonista atraviesa por múltiples peripecias; al final, tras vencer los obstáculos, obtiene una recompensa. A pesar de los elementos maravillosos que en él aparecen (los reinados, la princesa, los reyes, la presencia divina), es evidente la contextualización, pues el

¹ Asistió sólo un par de años a la escuela primaria.

entorno en el que se llevan a cabo los acontecimientos obedece al mundo conocido por el narrador: lo mismo aparecen campos de cultivos, animales de carga, haciendas o coches; incluso utiliza indistintamente los términos *patrón* y *rey* o *hacienda* y *reinado*.

La narración se llevó a cabo casi sin interrupciones por parte de los escuchas; las pocas que hubo han sido puestas entre corchetes. El narrador no se percató de que estaba siendo grabado, por eso al final de la charla me sugirió llevar lápiz y papel en la próxima plática para que la historia no se me olvidara.² En la medida de lo posible, he tratado de transcribir fielmente las palabras como me pareció que fueron pronunciadas (como se podrá observar, algunos términos — como *entonces* — no siempre son pronunciados del mismo modo); lo mismo ha sucedido con el tono de las frases: a través de los signos de puntuación pretendo respetar el énfasis de sus expresiones.

Quienes nos reunimos alrededor del señor Vidal fuimos cuatro personas: mis padres, mi abuela y quien escribe estas líneas. Vale la pena mencionar que mi madre dejó de escuchar la narración porque no quería interrumpirla con sus risas; cuando el señor Vidal se enteró de esta situación, dijo que esa era la intención de la historia: entretener, hacer que la gente pasara un rato agradable. Transcribo parte de la plática que sostuvo el narrador con mi padre una vez terminado el cuento, pues me parece un buen testimonio sobre el ambiente en el que anteriormente se llevaban a cabo las narraciones orales.

EMILIANO GOPAR OSORIO

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

VIDAL: Hay veces que los cuentos tan los comienzos de una parte y hay veces que... hay otra gente que los sabe de otro modo. A veces tan medios cambiados [pausa]. Ah, pues sí, dice, de este cuento que eran dos hermanos, uno se llamaba Germán y el otro, Juan. Pero el que se llamaba

² A petición del equipo de redacción de la *RLP* el señor Vidal fue informado de la publicación del texto. La noticia fue recibida con agrado y, por supuesto, otorgó su autorización.

Juan taba medio tembeleque, como que no taba bien de la mente. Y 'l otro taba más listo.

Taban viviendo juntos y se les enfermó la mamá. Le dijo, le dijo su hermano, el que taba de... bien de su sentidos:

– Mira, le dijo, yo voy ir a trabajar al campo, le dijo, y áhi te quedas en la casa y cuidas a mamá [ríe]. ¡Pero la cuidas!, le dijo.

– Sí.

Le dijo el otro, como estaba medio...

– Sí, le dijo.

La miraba;³ cuando llegaba 'l otro del campo, todo la señora tirada ahí, todo mosquieta y todo... ¡No, qué la iba a tar cuidando!, y él jugando por allá solo.

– ¡Mira cómo está mamá!

– ¡Sí, pus áhi ta! ¡Pus áhi ta!

Le dijo.

– Pero, ¿qué no te dije que la cuidaras mientras yo me iba a trabajar?

– Sí, si la toy cuidando.

– Pero, ¿de qué la tas cuidando? ¡Mira las moscas cómo la tienen, mira! ¡No la peinates, no la bañates!

– Ah, bueno, mañana la baño.

Al otro día se fue a trabajar otra vez el muchacho, el que taba güeno:

– Mira, le dijo, ora sí, le dijo, cuida bien a mamá, porque si no, te voy a dar una garrotiza cuando yo venga.

– Sí, sí, dice, ora sí voy a tar al tanto.

– Mira, le dijo, pones un poco de agua a calentaaa... [ríe], a calentar; ya que te hirviendo, le dijo, la enfrías y de que ya está de güen punto, dijo, antonces la bañas. Asientas a mamá, le dijo, entre la tina del agua y la bañas; de que ya la bañas, luego li... luego la enjabonas y la peinas.

– Sí, le dijo.

No, pus este bruto, como taba zafao de la mente, puso a hervir 'l agua; de que taba hirviendo 'l agua y que agarra a la agüelita y que la sume ahí [ríe], entre 'l agua hirviendo: ¡pus la mató! [ríe].

³ Es decir, que cuidaba de su madre.

Ero⁴ como, nnn... bueno, dice, uno a veces que los tontos son tontos, pero no tan tontos. El hermano no llegaba, y de que la vio muerta, como de... con 'l agua caliente... con 'l agua hirviendo se murió:

– ¡Hínjole!

Que no hallaba qué hacer, dice:

– Y ora, ¿qué hago?

Y tenían un burro en la casa, antoce y que la aviente⁵ y que la peine y que la viste; y que le amarre un trapo en la cabeza y que la monta en el burro y que la amarre del burro y que... que eche el burro que se fuera a la chingada por áhi sin rumbo [ríe].

Va el burro y se va a meter a un sandillal [ríe]. Y como la señora iba sobre el burro y... (pero... ¿qué iba a saber el dueño de la sandía que iba, que taba, que iba muerta?), y que agarra, con qué coraje, unas piedras y ¡run!, con el burro, y ¡va!, y que no le pega al burro: le pega a la señora y va pa bajo, a la chingada [ríe]. Ero este la iba siguiendo, nomás viendo a ver por ónde iba el burro. ¡Ah!, cuando ya cayó la señora, entonces el dueño de la sandía dijo:

– ¡Chinga, ya le pegué a la señora!

Pero ya iba muerta, pues, nomás que iba amarrada. Que le llegó el tonto allí y le dijo:

– ¡Ah, con que le pegates a mi mamá!, ya la matates, ¿no?

– Sí, le dijo, pero mira, ¡discúlpame!, le dijo, porque yo le taba tirando los pedrazos al burro y le tocó a tu mamá [ríe]. ¿Es tu mamá?

– Sí, le dijo, es mi mamá. Pues, le dijo, ora te va a costar muy caro, le dijo, porque...

– ¡No!, le dijo.

– Si biera hecho daño el burro, ya que pasó allí, las sandías que hubiera estropado yo te las pago, dijo, pero no pa que mataras a mi mamá.

Y se queda asustadísimo el dueño de la sandía:

– Chinga, y ora, dice, ¿cuánto me va a costar?

Antons cuando llega 'l otro hermano, le dijo:

– Fíjate, le dijo, que... le dijo.

– ¡Ah!, ¿qué pasó con mamá?

⁴ Pero.

⁵ La arrojó.

Le dijo:

– ¡No está!

– ¿Y ónde se fue?

– ¡Mmm!, le dijo, nomás le di su bañada, que la peino, y que me dijo que quería andar en burro, dice, que la monto en el burro ¡y por ahí se fue! Nomás que yo la iba siguiendo atrás, le dijo. Pero la de malas que tocó que entró en el sandillal de un julano, allí, le dijo, y la agarró a piedradas y le pegó un piedrazo ahí y lo... y la tiró abajo.

– ¿Y ora ónde está?

– ¡No, pos la mató!

– ¡Hiiiijo e su...!⁶

‘L otro se puso como frijol, el triste y...:

– Pero, ¿qué juites a hacer, Juan, le dijo, pa qué la echas en el burro que se vaya sin rumbo? Si quería andar en burro, te bieras llevado tú el burro jalando; pero no que la soltaras que se juera así, sin rumbo. Ora, bien quedates, le dijo, con lo que hicites: que mataron a mamá [ríe].

Y ‘l otro quedito;⁷ y ya ‘l otro que taba más en su juicio, que taba bien de su mente, antonces fue con el dueño del sandillal:

– Pus ora, le dijo, asté... va, asté, a pagar los gastos, los gastos... los funerales, porque ni modo: ya que hizo asté la gracia de pegarle a mi mamá. La mató asté.

Y aquel triste:

– ¡Jijo e la chingada! [ríe] (Tener que sacar el dinero pa pagar los funerales de la dijunta).

Se la llevaron, y él pagó los gastos. La enterraron. Cuando ya se enterró la agüelita entons le dijo:

– Ora sí...

Y le decía Juan Cenizas porque puro junto al brasero, puro junto al brasero y los pies todos cenizaos, porque no quería despegarse de ahí cuando hacía frío. Nomás entraba la noche, que hacía tantito frío, y allí junto al brasero; por eso le puso él mismo⁸ nombre de Juan Ceniza. [Lanza un suspiro.] Le dijo:

⁶ ¡Hiiiijo e su...!: interjección reprobatoria.

⁷ Permaneció en silencio.

⁸ El hermano.

—Ora sí, hermanito...

Cuando, entonces, pus sí: el pobre amigo lo castigaron que pagara los funerales de la difunta; según... ¿Cómo pensaba este con su tontera, fíjate, que la jodiera otro pa que no se culpara él, si él fue quien la mató? No la mató el pobre del sandillal [ríe]. La mató con 'l agua caliente. Antonce... el otro pobre pagó 'l pato, le costó pagar el dinero pa los funerales.

Y ya no tenían papá, nomás la mamá tenían. Entonce le dijo el hermano mayor cuando ya enterraron a la dijunta:

—Pos ora sí, manito, le dijo, cada quien por su rumbo. Yo agarro el mío, mi camino, y tú agarra el tuyo, a ver pa ónde vas. Ya no quiero tar batallando contigo.

—No, hermanito, le dijo, no te vayas. ¿Qué no sabes que tienes una milpa que tenemos que limpiar ahí todavía? Vamos a esperar que esa milpa se dé, le dijo, porque, este..., ya la sembrates y la milpa ta grande: vamos a limpiarla.

—¡Ah, chinga!, dijo 'l otro, este, ¡de veras que sí!

—Vamos a esperar que se dé esa milpa.

—Pero, ¿me vas a ayudar a trabajar o qué?, le dijo.

—Sí, le dijo, te voy a ayudar.

Le dijo:

—Mira, yo tengo otro quehacer, le dijo, y además, le dijo, voy a trabajar de aquí de un patrón que ta aquí cerca; mañana, si es que tienes ganas de ayudarme, vas tú y vas a limpiar.

Y, este, y se jue, se jue el tontito a limpiar. Agarró su machete, se va pa la milpa; y como le dijo su hermano: "vas a limpiar", pero no le dijo: "vas a limpiar la pura yerba" [ríe], llegó Juan Cenizas y ¡éntrale al trabajo! Andaba sudando y echando fregadazos allí con la yerba; pero yerba y milpa. El cuento es que lo mandó a limpiar, pero no a limpiar la milpa, sino a limpiar la tierra [ríe].

Le dijo cuando llegó:

—¿Qué pasó?, le dijo. Cómo... ¿qué hicites algo allí de, de limpieza?

—Sí, le dijo, ¡uhmm, tan bonito que va quedando!, le dijo: limpiecito.

Y 'l otro no se imaginó, pues, en qué forma le hablaba. Pensaba que iba limpiando la pura yerba y que iba quedando la milpa [ríe]. ¡Ah carambas!, cuando, al segundo día que jue, llegó todo sudoso Juan Ceniza; que le dice:

– Ya acabé, hermanito.

– ¿A poco, de veras?

– Sí, le dijo, ya acabé. ¡Verás qué bonita quedó la tierra ora!, le dijo.

– Ahh...

Que se lo pensó⁹ aquel entons: “Por eso juera de tiempo”.

– ¿Qué harías, Juan?, le dijo, ¿qué cosa irías hacer allí?

– Bueno, tú me mandates a limpiar, dice. Yo fui a limpiar.

– Pero ¿qué limpiates, la milpa o la tierra?

– No, le dijo, me mandates a limpiar la tierra. Yo limpié la tierra.

– ¡No te dije la tierra, cabrón, te dije que fueras a limpiar la milpa!

Que rozaras la yerba, no que rozaras la milpa.

El cuento es que... [ríe] que él le echo parejo; y llegó hasta sudando.

– Ya quedó, hermanito, la tierra, ora sí, limpia.

– No, dice [con] coraje, mira, tú nomás pa comer sirves, así es que mejor ¡lárgate!, ¡vete! Ora sí nos vamos. Tábamos en la esperanza de la milpa, le dijo, ya la echates a perder, dijo. ¿Ora a qué le tiramos aquí? Ora sí yo ya me voy a ir, y a ver tú pa ónde agarras también.

– No, hermanito, le dijo. ¡Llévame contigo!

– No, le dijo, tú haces las cosas al contrario: te manda uno hacer una cosa y haces otra.

Le dijo:

– ¡Llévame, hermanito!

Y aquel, llorando.

– Bueno, le dijo, nos vamos, pero ya sabes, le dijo, que si me sigues haciendo las mismas cosas que... que haces – una por otra –, por ahí mismo, le dijo, te voy a echar a perder por ahí pa que te quedas.

– Bueno.

¡Áhi va, pinche Juan Ceniza!

– Oye, pero me llevo mi cama, ¿verdá?, le dijo.

– Ah, ¿cómo te vas andar llevando cosas? [Ríe].

– No, le dijo, ya por donde llegamos, ya que sea de noche, ¿en qué nos quedamos?

Y según que tenía una cama de carrizo, medio arreglada:

⁹ Descubrió lo que estaba sucediendo.

– Yo mi cama no la deajo. Yo mi cama me la llevo.

– Órale, pues, le dijo, tráitela si quieres andar cargando, le dijo el hermano.

Cargando su cama, Caminando, caminando, ¡no pasan ni un pueblo! Llegaron onde taba un árbol muy grande, dice, el árbol taba bonito, taba de muchas ramas, mucha hoja; se les hizo tarde, dijo, dice:

– Aquí nos quedamos.

– Bueno, pues aquí nos quedamos. Ora, hermanito, le dijo, este, ayúdame: vamos a subir mi cama allí sobre ‘l árbol, le dijo, con eso allí la ponemos y allí dormimos.

Ero ya era tarde. Y el Juan Ceniza, por tal de que... de que ‘l otro no se desesperara con él:

– Mira, le dijo, tú te acuestas en la cama y las patitas de aquella... de la cama, de aquel lao, las ponemos en la horqueta del palo, y yo me paro al otro lao y yo voy a tar sosteniendo las otras dos patitas, y tú te acuestas en la cama.

Por tar haciendo la barba, pues, pa que no lo correteara. Bueno, así le hicieron:

– Acuéstate en la cama, hermanito.

Se acostó en la cama, y él sosteniendo unas patitas, y las otras dos patitas en la horqueta del árbol.

– ¡Ay, manito, manito: quiero hacer del baño!

– Aguántate, le dijo, tú dijites que sostenías aquí la cama hasta que yo quisiera.

Y ta quedito, cuando llegan unos ladrones, querían ir a robar y traiban bolsitas de dinero, como en eso tiempo a la mejor ni billetes había, y llegan a la sombra del árbol y ellos arriba.

– ¡Chin!

– Quedito [se lleva el dedo índice a la boca para mostrar cómo Germán calló a su hermano].

– ¡Ay, hermanito, le dijo, quiero hacer del baño!

– No, le dijo, tete¹⁰ quedito, le dijo. Si va cai eso pa bajo, le dijo, lo van ver los ladrones, se fijan pa ‘rriba y nos miran: nos matan.

¹⁰ tete: ‘quédate’.

Y áhi ta aguantándose aquel.

– ¡Ay!, hermanito, pero ya me cago.

– Pus aguántate, le dijo [ríe], porque nos van a ver pa 'rriba. Fíjate que...

Eran cuatro los que taban abajo, los ladrones. Taban contan... iban a contar el dinero que traiban robado, pues, y ellos lo miraban de allá 'rriba. Y que...

– ¡Ay!, hermanito, fíjate que quiero hacer pipí.

– Aguántate, le dijo.

No, pus que cuando le ganó siempre¹¹ hacer del baño. Decía uno de los ladrones:

– ¡Ah qué chingao, hasta tortas ta mandando 'l árbol de tan bonito que está!

Los que caiba allí juntro [sic] de ellos [ríe]. Y al rato:

– Quiero hacer pipí.

– ¡No!, le dijo, no vayas a hacer, le decía, ¿qué no ves que tan allá abajo? Nos van a ver.

– No, pero yo hago pipí.

Y que se la suelta toda. Dice otro ladrón de los que taban junto a la...

– Qué tal bonito, dice, que hasta nos ta mandando... nos ta mandando 'l agua, dice, ta lloviendo y ni nubes se ven, dice, pero mira. Del árbol ta saliendo todo.

Le decía uno al otro ¡Ario,¹² si era el bishe¹³ que estaba echando el loco de allá rriba! [ríe]. Le dijo:

– Ora sí, vuélvete a acostar, hermanito, ya... ya pasó todo. Que se subió 'l otro a su cama.

– Ora te vas a subir tú.

Le dijo el otro.

– Ero no vas aguantar bastante rato, le dijo.

– No, le dijo, sí aguanto.

Se subió al ratito Juan Ceniza y pesaba mucho.

¹¹ *siempre*: 'inevitablemente'.

¹² ¡Ario!: Interjección de uso común en la región.

¹³ *bishe*: 'orina'.

—Creo que no te voy aguantar, tú, le decía, no.

Le platicaba de quedito. Y los ladrones allá abajo y contando el dinero y platicando. Le dijo:

—Ora sí, agarra tu cama, le dijo, si quieres sostenla y, si no, que se vaya pa abajo.

Le dijo el que taba güeno:

—Agarra tu cama.

En eso y que la iba agarrar y ¡chun!, que se va la cama entre las ramas pa abajo y aquella pinche sonadera y que arrancan los ladrones y que se pelan mucho a la fregada.¹⁴ Se espantaron. Y dejaron el dinero allí [ríe]. Cuando vieron que... cuando vieron que corrieron los ladrones dijeron:

—¡Ya nos dejaron el dinero, hermanito!

—Pa que ves, le dijo, que ta bien que andes conmigo. Si no, ¿ónde vas a ganar tanto dinero? Ora vamos a repartirlo a la mita cada uno, del dinero.

Y, cuando se jueron, hacía el Juan Ceniza que, decía:

—¡Que espérame tantito!, ¡y que voy a trai mi rifle!, ¡y que esto que l' otro!

Que parecía que era mucha gente; hacía lo del coyote:¹⁵ que eran muchos y que era nada más uno. No, pus los ladrones:

—Son varia gente, dice; no ya no regresamos. Áhi que se quede el dinero mejor.

Ya no volvieron. Se repartieron ellos el dinero y que se jueron. Le dijo:

—Y ora, ¿qué vamos hacer con... cargando este dinero?

El dinero taba pesao. Eran bolsitas de dinero.

—Mira, le dijo, este, vamos a enterrar un poco y vamos a ver por ónde encontramos un pueblo; encontramos un trabajo y de regreso, cuando pasamos, antón lo sacamos. Pero no vamos a enterrar todo, le dijo, nos llevamos un poco pal camino, porque ha de hacer falta por ahí

¹⁴ Huyeron.

¹⁵ Se refiere al aullido de los lobos: a causa de su habilidad para desplazarse, da la impresión de que se trata de una manada cuando no es sino un solo animal. Puede tratarse también de una referencia a otro cuento tradicional.

pa ver en qué necesitamos. Hizo cada quien su pozo, que entierran la mayoría del dinero y, como taba pesao, se llevaron un poco. Y áhi van caminando y:

– ¡Ora sí, le dijo, vete ya por onde quieras! Ya no te voy a tar esperando ya, le dijo. ¡Ah, puras cosas malas tú!

– No, hermanito, le dijo, no, no seas tan ingrato. No me dejes ir solo. Vámonos juntos.

– No, le dijo, es que uno te dice una cosa y tú haces otra y no entiendes lo que uno te dice.

– Y ya ves cómo ganamos dinero, le dijo, con ese ruido que hice allí que se jueron los ladrones, nos dejaron el dinero.

– Pus sí, le dijo, pero, de aquí pa delante no quiero andar batallando contigo.

Áhi van, camine y camine. Y que se pierde el más grande del Juan Ceniza y lo dejó atrás: que se le pierde, pus ya no quería andar con él. Camine y camine, caminaron dos, tres días. ¡Ónde llegaron a un camino! Solo. Allí se presentó un viejito, seguramente era como dios. Y que le preguntó al más grande:

– Amigo, le dijo, ¿pa ónde vas?

Le dijo el viejito.

– Por áhi voy sin rumbo, le dijo, a buscar trabajo, a buscar ónde vivir, porque en mi casa tenía yo mi mamá y se murió y... ya quedamos solos ya, le dijo, un hermano mío también se quedó por áhi atrás. Y ora voy, le dijo, con el fin de buscar un trabajo por allá.

– Mira, le dijo, de aquí pa delante vas a encontrar dos caminos, y así como vas, le dijo, agarra el que ta a la derecha de tu mano, de tu mano derecha, no agarres el izquierdo.

Y se jue caminando. Al poco rato no... ya encontró el camino que le había dicho el viejito; pero taba más bonito el camino, el de la vereda, que el que era camino real. Dijo:

– No, si el viejito me dijo que agarrara este camino ya ta más feo, dice, pus mejor agarro este.

¡Qué chintete!:¹⁶ pues agarró la vereda y fue a dar pa un monte, le

¹⁶ ¡Qué chintete!: Interjección común en la región. Aquí equivale a un ‘no vas a creer lo que pasó’.

cayeron unos ladrones y ahí lo mataron y le quitaron el dinero y ahí se acabó el cuento. Por no entender. Ya le había dicho el viejito que no agarrara ese camino por que no le convenía. Pero este no entendía:

– No, dijo el viejito que agarre este camino, ta más feo; mejor agarro este.

Pus que allí acabó el cuento. Como al otro día ya pasa el hermano tontito que iba con el mismo camino, y se le presentó el mismo viejito, pus era dios. Le dijo:

– Amigo, le dijo, ¿pa ónde vas?

– Por ahí voy, le dijo, a ver qué encuentro, le dijo. Ya me vine yo de aburrido de mi casa. Mi mamá se murió, y me quedé con un hermano, y nos salimos los dos. Mi hermano también se vino a andar, quién sabe por ónde andará, y voy a ver si lo puedo encontrar, le dice, a ver a qué rumbo lo encuentro.

– Mira, le dijo, aquí pasó el día de ayer y le dije, dice, que había dos caminos adelante, y que agarrara el de su derecha, que no agarrara el de la izquierda porque allí era peligroso. Ahora a ti te voy a decir un refrán, le dijo, porque así va a ser; pero pon cuidao¹⁷ a lo que toy diciendo y cómo lo vas hacer y cuál camino vas a agarrar. Ya le dijo, este refrán ahí te va y ponle cuidao y así te va a salir: “Le tiré al que vi y le pegué al que no vi; y con palabra santa, lo asé y me lo comí”.¹⁸ ¿Qué piensas de esto, tú?, le dijo. Pues es una cosa,¹⁹ que ese refrán que te toy diciendo es cierto: que sin pensar vas agarrar mucho dinero. Porque tú piensas ir a trabajar, le dijo; pero ese refrán está hecho y esa suerte te va a tocar a ti, porque tu hermano no quiso entender: le dije que tal camino agarrara y agarró el otro que no agarró; se echó a perder él solo y perdió la vida. Ora tú sí, le dijo, vete en este y verás cómo, le dijo, de un rato a otro vas a llegar a onde te vas a hacer de mucho dinero.

Y aquel iba contento y cuando llegó a onde faltaba el camino:

¹⁷ *cuidao*: ‘atención’.

¹⁸ Parece más una adivinanza que un refrán. Aquí se encierra la anécdota completa del cuento: el protagonista, sin ambicionar nada, disfruta de un premio que le es otorgado por seguir la palabra de aquel hombre (dios). Más adelante aparece un verdadero refrán.

¹⁹ *pues es una cosa*: ‘es cosa seria’.

– Dijo el de la derecha, dice, el de mi mano derecha que yo agarrara... que yo dejara el otro.

Él sí se jue bien. Áhi va caminando. ¡Ah!, y le dice el viejito, y antes le dijo:

– Mira, ese refrán es por una parte, así te va a salir bien; y otra, le dijo, mira, todo lo que en el mundo vieres hacer, debes de hacerlo tú también pa que te salga bien.

¡Chingá!, y áhi iba con ese pendiente. Cuando encontró a unos amigos y taban robando naranjas unos allí. Le decía uno al otro – iba pasando él –:

– ¡Oye, amigo, vente, le dijo, vamos a robar naranjas aquí!, le dijo. Y el dueño ni viene, le dijo.

Taban robándose las. Que jue a ver y que corte unas cuantas; llevaba una chingada rede²⁰ vieja, y que echa sus naranjas en la rede vieja y áhi va cargando sus naranjas. Siguió caminando. Al rato vio que taban robando elotes otros:

– Pero me dijo el viejito, dice: “todo lo que en el mundo vieres hacer, hay que hacelo pa que te salga bien”. Tan robando, pues yo también vo’ a robar.

Y que le entre a cortar elotes también. Áhi le eche a su rede vieja y áhi la lleva. Áhi va caminando; al poco rato se encuentra otros que tan robando cañas, y cortaban pedacitos, y se las llevaban:

– Pus yo también voy a cortar

Y que le entre a cortar cañas:

– Si taban robando, yo también voy a robar.

Que le eche a su rede vieja. Aldita sea²¹ [risas de los oyentes]. Pus con eso que se llevó (los elotes, las naranjas, los elotes y las cañas) en su rede vieja, esa jue su suerte güena.

Creo que en lo que caminó fue a llegar a un reinado; había un rey que tenía mucho trabajo, que tenía mucha gente allí reunida y había muchos reyes de otras partes que se habían reunido allí. Y ‘tal:²² esta conversación

²⁰ Red.

²¹ Aféresis de *maldita*; sin embargo, se trata de una frase hecha cuyo propósito es meramente apelativo; algo así como ‘¿puedes creerlo?’

²² *tal*: ‘total’. ‘Al cabo’.

la tenían porque la hija del rey, onde taba en su casa, nunca la había visto el rey que se riera; nunca nadie, nadie la había visto. Ni por lo que más le hacían, no la ganaban²³ hacer que se reía y el patrón, el rey, decía:

– ¿Pero cómo haremos pa que se ríe mi hija? Dijo, pus ora, dice, voy a premiar, dice, al que haga reír a mi hija.

Güeno. Antonces le dijo, le dijo la otra, a la otra hija que tenía ahí:

– ¿Con qué vas a premiar al que haga reír a julana?

– Mmm... [soy] capaz de regalale mi hacienda, le dijo, si al caso; al cabo tengo dos, tres haciendas, le dijo. Le regalo esta si hay alguno que la gane hacer reír.

Llegó [ríe], llegó allí en el reinado y que le dijeron que había reunión, que se trataba de que el que ganaba hacer reír a esa muchacha, la hija del rey, ese iba a ser el novio de ella, ¡jijo 'e la chin! Ero como él taba tonto, no le importaba la mujer. Él nomás llegó, de como, dijo:

– La palabra, le dijo, del viejito: “lo que vieras hacer, hazlo tú también pa que te salga bien”.

Vio que taban bailando, y áhi unos brincaban a la fregada y como quiera,²⁴ pa ver de qué modo se ría aquella muchacha, [murmura] como hacen los viejitos por áhi cuando se visten:²⁵ hacen... haciendo chistes, pa ver de qué modo se reía esa muchacha. Pues que no podían. ¡Cómo llega Juan Ceniza jijo e la...!, taban bailando, pus que le entre al baile. Pero en las güeltas que daba se le salía una naranja y rodaba pa allá; y en otra que daba, se le salía un chinglo pedazo de caña [ríe] y en otra, se le salió un elote [ríe]. ¡Y con eso se rió la muchacha [ríe]! Antons se asustó el rey, y cuando se fijó que se rió la hija en su balcón, que se tiró su güena risada:

– ¡Ya se rió mija!

¡Y toda la gente muy admirada! Que dice:

– Güeno, ¿con qué te rites, mija?

Ya salieron... salieron la mujer del rey y el rey adentro:

– Mija, ¿con qué te reítes?

²³ *no la ganaban*: ‘no podían’.

²⁴ Como podían.

²⁵ Se disfrazan.

– Ay, papá, le dijo, ¿cómo no me voy a reír?, si ese hombre que llegó allí, le dijo, todo destráido, traía una rede vieja, le dijo; mire, verá: cada que da una güelta se le sale un elote; y cuando no, un pedazo de caña o si no, una naranja [ríe]. Y con eso, eso me cayó en gracia y con eso me, me dio risa.

– Bueno, ¡pues ese va ser tu novio!, le dijo. ¡Ese va ser tu, tu marido!
¡Chinga! Antonces dijo el rey a los criados:

– Por favor, agárrenme a ese amigo y tráiganmelo pa acá.

¡Uta! Juan Ceniza temblaba más que un pollo, dijo:

– ¡Qué chingao!, me van a matar aquí.

Cuando ya lo va trái el rey, pa hablar con él personalmente, le dijo:

– Mira, teníanos una reunión aquí, le dijo, y todos esos reyes que hay, le dijo, vecinos que son de otro reinado, vinieron porque hicimos el trato de que julano de tal que llegara hacer reír a mi hija, ese iba a ser el marido de ella. Y resulta, le dijo, que se rió contigo porque te ganaron los elotes y las cañas pa juera de la rede vieja que traibas, antonces tú vas a ser el marido de ella.

– Ero, ¿cómo?, decía, no, si yo pa... ¿Qué no miren cómo vengo?, ¿cómo estoy de mi ropa, todo eso?

– Eso no importa, le dijo, la ropa te la quitamos.

Le dijo a los criados:

– A ver, agárrenmelo, dijo, y llévenselo al tanque de agua y denle su güena bañada y orita, le dijo, vamos a comprale su ropa.

Le trajieron su ropa a la medida y lo vistieron, lo refregaron, ¡quién sabe cómo madres taría de ceniza de las patas! [Ríe]. Cuento es que lo pusieron *catrín*,²⁶ ¿no? Entons le dijeron a la... a la muchacha:

– Ese es tu esposo ora. Ora sí lo vas a querer, lo vas a cuidar porque ese es tu esposo. A él... ese jue suerte tuya y suerte dél, porque tú ni pensabas quién iba a ser tu esposo.

Pero como ella... también ella tuvo de acuerdo: que ‘l que la ganara hacer reír, sí se casaba ella con él. Bueno, entonce ya, taban viviendo; le decía la... la novia, la esposa:

– ¡Juan!, le dijo, ¡Juan!, ¿qué cosa piensas hacer, qué cosa quieres hacer, qué cosa quieres que yo te compre? Jue... vamos, dijo, a ver qué carro te

²⁶ *catrín*: ‘elegante’.

guste pa que, este, ténganos un güen carro aquí pa andar pasiando; ¡ropa!: ¿de cuál quieres?, le dijo; ¡zapatos!, áhi tú pide los zapatos que quieras, vamos al mercado: yo te los compro del modo que tú quieres.

Y aquel no quería el hijo 'e la fregada:

– No, le dijo, no.

Y lo miraba todo sangüishao allí, medio tristón, medio apretadón el hombre; ¡medio triste, también! Porque pa irse a casar con la hija de un rey y diría²⁷ que taba el rey todo el día en la hamaca ahí colgao. No cres que iba tar tan contento. Áhi ta viviendo con ella, y le decía:

– Juanito, le dijo, ya quítate esa tristeza, le dijo, yo te quiero, le dijo, porque tú llegates a ser mi esposo.

Y lo abrazaba, lo besaba; y el Juanito medio apretadón el cabrón, no quería. Pasa un tiempecito y vivió con ella y áhi taba.

– ¿Qué cosa quieres comer? Voy a comprar una comida, pero de esa que te gusta a ti.

– No, le decía, cualquier comida, le decía.

Él no pidía comida güena. Pasaron unos días, pasó tiempecito y... y la mujer le buscaba, pues, a ver de qué modo que aquel tuviera contento con ella y él... ¿ónde chingao iba tar contento? Taba, taba medio pensativo. Un día se le bote la fregada a Juan, que dice:

– Mira, le dijo, este, quiero que me hagas un favor.

Y medio tristón el hombre:

– A ver, le dijo, ¿qué cosa? Ya sabes, le dijo, que todo lo que tú quieras se te cumplan tus deseos a ti.

– Lo que quiero, le dijo, que me traigas mi ropita que traiba yo cuando llegué.

– Pero, Juan, le dijo, y ¿pa qué quieres esa ropa ya?, ¿y teniendo güena ropa orita, ya bien vestido?

– Mira, le dijo, eso no tengo yo qué saber.²⁸ Tú consígueme una ropa si no está, si la quemates, pero consígueme una ropa igual o, si se ofrece,²⁹ más perdida de la que yo tráiba, porque yo la necesito.

Pues que le consiguíó la ropa.

²⁷ *diría*: 'suponía'.

²⁸ *no tengo yo que saber*: 'no me interesa'.

²⁹ *si se ofrece*: 'si puedes'.

—Ora sí, le dijo, aquí ta tu ropa.

—Pus mañana me voy ir a trabajar, le dijo.

—Pero, Juanito, le dijo, ¿adónde vas? [Ríe]. ¿Cómo vas a trabajar?, ¿qué necesidá tienes? ¿Dinero?, aquí tienes lo que tú quieras, aquí te... tenemos dinero pa comprar, pa vestirnos, pa todo. No es necesario que tu vayas a trabajar. ¿Cómo vas ir a trabajar?

—No, le dijo, pero ya pensé que voy a trabajar y voy a trabajar.

Y que se jue a otro reinado [ríe]. Como tenía gente trabajando unas obras ahí, y toda la gente que tenían en chinga allí sudando; y llega él a pedir el trabajo también, que le dijo que si le daban trabajo allí el... mayordomo encargado allí del rey. Y lo miraban medio... medio papujau; dirían³⁰: “No; creo que este hombre ni pa trabajar sirve”. Y que le dijo:

—Güeno, pus éntrale, pues.

Que l' entra también en chinga entre la gente. Allí andaba sudando Juan. Cuando ya llega l' hora 'e la comida, dijo el mandador:

—¡A ver, señores!, les dijo, todos, se llegó la hora de la comida. Ahora sí, todos a comer, ya dejen el trabajo áhi.

Todos salieron, dice, y a comer jjjo 'e la fregada; y Juan en chinga ahí toavía. Llega el mandador y le dice:

—¡Con una chingada!, ¿qué no te toy diciendo que ya es hora de comer?

—Sí, le dijo, al rato.

Y siguió y siguió y no quiso salir este hombre.

—Es la hora comida, le decía, le... amigo... cómo, ¡ah!, y le dijo: ¿cómo te llamas?

Le dijo:

—Mi nombre, le dijo, es... me llaman Juan Ceniza.

Le dijo:

Pus y ora sí, le dijo, hay que salir a comer.

Y no hacía caso el burro pinche, seguía trabajando. Cuando al rato viene el mandador otra vez:

—Oye, amigo, le dijo, ¿qué no oyites la hora, que ya se dio la hora pa que saliera toda la gente a comer?

³⁰ Se imaginó.

– Ay, sí, patrón, le dijo, pero yo lo que toy esperando que me traigan mi comida.

– ¿Y quién te la va trái a ti?, le dijo.

Me la va trái la mu... la hija del rey julano del reinado que ta'llá tras, le dijo; esa hija dél es mi esposa y esa me va tráir, este, la comida.

Le dijo [ríe] el otro:

– Jijo 'e la chin [ríe y murmura]. ¿Piensas, dijo, que la hija de un rey te va trái a ti comida? ca... qué...

Se empezó a burlar y a reír.

– No... pus sí, le dijo, cómo la ve. Pero ella me va traer la comida.

Y él cambiándolo el güey allí. Y le dijo, ¡ah!, y que antonces ya jue el mandador y le dijo al rey:

– Fijese que un julano que ta allí, le dijo, no quiere salir a comer: que dice que ta esperando que le traigan la comida y que se la va trái, le dijo, que se la va trái, le dijo, la hija del rey julano que vive pa llá, pa tras.

– Jijo de la chingada, dijo el rey, y ese hombre le va trái la hija di un rey.

[Interrumpe la narración y se dirige al señor Raymundo:] Oye, Güero, parece que tan hablando allí, tú, Güero o qué, ¿o es mi señora, o qué?

RAYMUNDO: No

VIDAL: A no, ¿no? Le miraba yo la cabeza blanca: pensé que esa era.

Y, este, cuando al rato, ya llega un cochecito, dicen, y que llega a la puerta del reinado. ¡Ah!, y antonces dijo el rey, antes:

– Jijo de quién sabe qué, dice, si, mira, le dijo, vamos hacer un trato: si la hija del rey julano no te traye la comida, tú te vas a morir luego, luego, aquí mismo te vamos a dar chicharrón; y si viene la hija del rey julano a darte la comida, yo te entriego mi hacienda, con todo y criados y todo lo que tienes aquí, le dijo, si la hija del rey julano te viene a dejar la comida a ti; y si no, le dijo, aquí vas a quedar tú nomás porque ya no vas a [ríe].

¡Ay, cabrón!, dice, pus al mucho rato, cuando taban esperando, cuando ya llega el cochecito a la puerta del reinado y que ya salieron... salió el mandador a ver qué quería y le dijo:

– Aquí traigo la comida, le dijo, le vengo a dejar la comida a Juan Ceniza.

– ¡Ji...! (dijo el mandador), ya se lo llevó la fregada al patrón porque ya perdió, dice.

Pero así bía sido el trato, pues, que el tenía que perder su hacienda y Juan tenía que perder la vida: si la hija del rey julano no venía, a Juan allí nomás lo iban a torcer; pero si venía, el viejo se iba a salir y áhi quedaba l' hacienda como taba. Pues que llegó [ríe], llegó la hija a dejarle la comida allí y quedaron sosprendidos y que tuvo que cumplir el rey. Que salió y le dijo:

– Mira, le dijo, le dijo, a Juan, déjame nomás sacar esos tres caballos que tengo ahí, le dijo, que son lo más querido, y ya de áhi pa llá, le dijo, áhi verás tú qué haces con la hacienda.

Y eso jue lo que se ganó Juan Ceniza al último [ríe]. ¡Ay, cómo ta chistoso el cuento! Es el último que me a... que se me quedó, ya lo demás ya no me acuerdo más. Ero así jue su... así jue su vida de ese hombre: taba tonto, pero ni tan tonto, si hizo millonario. ¡Cuentos antiguos, tía³¹ Margarita! [ríe].

RAYMUNDO: Yo me acuerdo cuando... este señor que vivía aquí, ¿no?

VIDAL: ¿Quién, eh...?, ¿tío Chico?

RAYMUNDO: Sí.

VIDAL: Ah, sí.

RAYMUNDO: Él contaba y ¡no! Ero él la hacía de emoción.

VIDAL: ¡Ario!, era cabrón

RAYMUNDO: Decía: “espérenme tantito”, y entonces se echaba su mezcalito, se iba por allá; ya regresaba, ya volvía otra vez, pero mucha calma tenía el señor.

VIDAL: Bien que los jodía con los mezcales, ¿no? Mientras tabas platicando: “Tráime otra copita, pues”. Como decía tío Efectivo de Santa Martha, cuando se ponía a platicar, platicaba sus cuentos: “Pero pónganme... mientras que... mmm... mientras que tamos platicando, trai... pásenme otro cigarrito”. Uno se ponía en el chompo,³² otro se ponía ‘n la oreja; ya que se fumaba el que tenía en el chompo, luego iba con ‘l otro, ya se lo quitaba,³³ ¡pero fumaba el viejo!; ya decía: “¿Les gustó ‘l cuento?, ¿les gustó el cuentecito?, pues vamo a contar otro cuentecito, pero, mi... mi... mientras que tamos platicando, pásenme otro cigarrito”. ¡Chinga

³¹ tía: ‘señora’.

³² Se ponía un cigarro en la boca.

³³ Una vez que terminaba de fumar.

que les taba dando a los pobres muchachos [ríe] con los cigarros! Y ellos, por tal que les contara cuentos... le sacaba los... Y así hacía tío Chico: "Mientras que tamos contando el cuentecito, tráiganse otra copita por áhi" [ríe].

Ese dijunto Juan Muñoz de allí de... de Texas, ¡cómo sabía unos cuentos! Cuando íbanos a San Juan, que fuimos una vez a cortar caña, él nos contaba cuentos, ¡Ero nos echaba a dormir, verdad de quién! Pero sabía muchos cuentos, porque seguido nos contaba cuentos ese dijunto. Pero ya esa gente, ya...

La voz y su punto de vista. El *Nahpateko* en la narrativa de los nahuas de Pahuatlán

ELIANA ACOSTA MÁRQUEZ

Dirección de Etnología y Antropología Social / INAH

Entre los nahuas de Pahuatlán se registra una concepción extendida en los pueblos indígenas del país: la de que el mundo está habitado por seres no humanos, dotados de voluntad e intencionalidad y con injerencia en los asuntos humanos.¹ Así, en este pueblo situado en el área occidental de la Sierra Norte de Puebla, están los “dueños” o *itekome* en náhuatl, vinculados con un dominio o poder específico, como el agua a *Atlanchane*, los animales a *Itekonyolkame* o la comida a *Itekontlakuali*. Uno de ellos sería el *Nahpateko*, ser identificado con el Diabolo, asociado a la imagen del mestizo y a la obtención de riqueza. La concepción que se tiene de este ser en la narrativa de tradición oral y la relación que la gente de la zona mantiene con él son el tema de este artículo.

Una de las principales fuentes para conocer la perspectiva que los nahuas tienen del *Nahpateko*, y en general de los *itekome* y demás seres no humanos, es la narrativa oral. Las historias que han tejido en el tiempo han sido el medio por el cual han dotado de sentido y han condensado un conocimiento como respuesta a la pregunta de qué son el ser humano y el mundo. La narrativa oral, como sostiene el antropólogo brasileño Eduar-

¹ De las 25 localidades que conforman el municipio de Pahuatlán, cuatro están constituidos por población nahua; cerca de siete mil habitantes se encuentran distribuidos en su mayoría en Xolotla y Atla y, en menor medida, en Atlantongo y Mamiquetla. Si bien la historiografía y la etnografía han ubicado a los nahuas de Pahuatlán, son contados los trabajos que dan cuenta de su realidad histórica y cultural, lo que contrasta con la abundante bibliografía que existe sobre otras partes de la sierra, como la zona oriental. Especial importancia tiene, en ese contexto, la etnografía hoy clásica de José de Jesús Montoya Briones, publicada en 1963: *Atla. Etnografía de un pueblo náhuatl*.

do Viveiros de Castro, más allá de su densidad conceptual y poética, es una forma excepcional de “ejemplaridad cosmológica” (2007: 155).

Así pues, el objetivo de este artículo es doble: pretende dar cuenta de una parte de la concepción del mundo de los nahuas en relación con los *itekome* y busca un acercamiento a la constitución de la cosmología por medio de la narrativa. Para ello es necesario, por un lado, ver el tipo de relación que los nahuas establecen con el Nahpateko, a partir de la valoración y la praxis social implicadas, y por otro, mostrar los componentes fundamentales de los relatos en torno a este ser mitológico, en su contenido y en su dimensión expresiva.

Al considerar estos dos ejes, retomo un principio fundamental planteado por Mijaíl Bajtín y Valentin Voloshinov en torno a la unidad indisoluble entre la palabra y el contexto de enunciación. La palabra, para estos autores, no puede dissociarse del acontecer de la vida; más aún: “La palabra en la vida, con toda evidencia, no se centra en sí misma. Surge de la situación extraverbal de la vida y conserva con ella el vínculo más estrecho. Es más, la vida misma completa directamente la palabra, la que no puede ser separada sin que pierda su sentido” (Bajtín, 1997: 113).

La conformación de un *iteko*

Una primera pista histórica del Napateko la encontramos en fray Bernardino de Sahagún, bajo el nombre de *Nappatecuhtli*, el dios que inventó el arte de hacer esteras o petates. Los mexicas, además de considerar que por la virtud de este dios nacían y se criaban las juncias y cañas con que ejecutaban ese oficio, creían que este dios producía las lluvias y lo tenían por un *tlaloque*.

Además, y eso es esencial para este trabajo, “el dios *Nappatecuhtli*” —que se presentaba como un hombre todo teñido de negro— se asociaba a la riqueza, como señala Sahagún al describir la fiesta dedicada al dios:

El que hacía esta fiesta daba de comer y beber al dios y a los que con él iban, y a todos los que había convidado. Esto hacía en agradecimiento de la prosperidad y riqueza que ya tenía, teniendo entendido que este dios

se la había dado. Y a este propósito hacía este convite, y en él se hacían danzas y cantares a su modo, a honra deste dios, porque le tuviese agradecido, y gustaba todo cuanto tenía (Sahagún, 2000: 105-106).

Por más que identifiquemos las valoraciones vinculadas al dios prehispánico, claves para ir más allá del presente etnográfico y contemplar “el gran tiempo” — como le gusta a Bajtín referirse a la Historia —, sería imposible abordarlas aquí a cabalidad. Sin embargo, para la comprensión del Nahpateko en la actualidad, no puede ser indiferente la referencia a un ser que llevaba prácticamente el mismo nombre en el momento del contacto registrado por Sahagún: Nappatecuhtli, palabra derivada de *tecutli* ‘señor’, y *nappa* ‘cuatro veces’, que encontramos entre los nahuas de Pahuatlán con la misma composición sustantiva pero sin el absoluto *tli*. Tampoco es indiferente la alusión a la riqueza, valor que persiste en los relatos actuales — lo mismo que su apariencia antropomorfa y su color negro —, aunque sin la presencia de otros atributos asociados al dios prehispánico, como lo son el arte de fabricar esteras y la producción de lluvias.

Lo que destaca hoy en día es la asimilación del ‘Cuatro veces señor’ con el Diablo, como dador de riquezas mal habidas, no producto del esfuerzo y del trabajo, aspecto especialmente valorado entre los nahuas y los pueblos indígenas en general, y que ya han registrado otros investigadores, como Jacques Galinier entre los otomíes y Félix Báez-Jorge en su amplísimo estudio sobre el Diablo en los pueblos indígenas.

En su libro *Los disfraces del Diablo*, desde un enfoque histórico y etnográfico, Báez-Jorge da cuenta no sólo del Nahpateko, sino también de otros seres como *Tlahualilok* o *Tlacatecolotl*, asimilados a la imagen cristiana pero que, en el contexto colonial, adquieren una connotación adicional a la europea. Así, en el imaginario colectivo de los pueblos indígenas, “los disfraces del Diablo” deben situarse en relación con las dinámicas de poder y en el marco de las relaciones interétnicas: “Se trata, en efecto, de una representación colectiva de carácter proteico, con acentuados perfiles ideológicos que implican los sustentos del Mal — es decir, la riqueza mal habida, el poder, la tentación, la lujuria, la mentira, la envidia, la vanidad —, advertidos de manera insistente en la condición del Otro — blanco, ladino, *chabochi*, etcétera —” (Báez-Jorge, 2003: 384).

En otras latitudes, el antropólogo italiano Carlos Severi, realizando un estudio etnográfico particularmente acucioso entre los kuna de Panamá, muestra la forma en que ese pueblo ha construido una imagen del blanco a través del ritual, condensando a partir de la acción ritual la memoria de un largo conflicto que, si bien deriva en una representación del otro, no se agota en la imagen del blanco, sino que abarca una suerte de otredad interior cifrada en la locura y en el “jaguar celeste”, es decir, en un comportamiento patológico y un ser o un existente no humano propio de los kuna.

El trabajo de Baéz-Jorge y el de Severi nos invitan a pensar que la asociación del Diablo y una entidad nativa se encuentra en los pueblos indoamericanos en general, y que esa asociación expresa, simultáneamente, la construcción de la otredad del blanco, mestizo o ladino, esto es, de un agente externo, y la de “un otro interior”, sea en la imagen del loco, del rico o del encantado. Así, como señala José Alejos desde una perspectiva dialógica, por más que en el pensamiento moderno la alteridad se conciba como “un *no-yo*, como lo absolutamente ajeno, externo, o como un referente de contraste u oposición referente al *yo*” (Alejos, 2006: 48), este principio no puede ser generalizable entre los pueblos indígenas.

Ciertamente, sin referirnos a los hechos históricos precisos de lo sucedido en Pahuatlán, los datos etnográficos indican que el Nahpateko responde a una condición histórica fundamental, compartida con el resto de los pueblos indígenas: la relación con el blanco o mestizo y su integración al mundo propio; relación que muestra la construcción de una otredad externa e interna, y que ya era posible observar en *Atla*, la monografía de Montoya Briones. En esa obra se registra que los nahuas tenían al Nahpateko por el Diablo, que residía en el interior de una cueva en el Cerro del Águila, cerca de Tulancingo. Para obtener las riquezas que otorgaba, de acuerdo con Montoya, había que acudir a ese lugar a encontrarse con él; después de pasar, con valentía, siete puertas resguardadas cada una por una serpiente, el Nahpateko esperaba al final, sentado en una silla y frente a una mesa, desde la que despachaba los asuntos que los visitantes querían tratar con él. Quienes pactan con el Diablo, en efecto, gozan en vida de riqueza y bienes materiales, pero al morir se vuelven sus esclavos (Montoya, 1963: 1984).

En la actualidad es posible encontrar relatos que no distan de la descripción que ofrece Montoya: “El Napateko es un hombre caballero, a caballo pero bien arreglado, coyote, el mero patrón, patrón de todo trabajo. Es el rico, el que puede más”.² En general, se muestra en sueños, como cuenta otro nahua: “Se presenta como un señor bien trajeado y a caballo, caballo ensillado. Bueno, se presenta en sueños, un señor grande, bien trajeado, ahora sí como un charro”. No obstante, el mismo narrador refiere que “se presenta de día, un caballero, un señor grandote; suenan sus estribos, sus cadenas, como campanitas va sonando”.³ Además de al Nahpateko, a los muertos que pactaron con él, conocidos como sus “peones”, se les puede ver en los cerros y también en los pueblos, bajo la apariencia de *xinol*as y *coyome* – mujeres y hombres mestizos, respectivamente – que engañan a los “cristianos”, haciéndolos recibir dinero o animales, sospechosamente, a cambio de nada.

Quienes pactan con el Nahpateko, por recibir riquezas en vida, se endeudan con él, que se cobra la deuda apropiándose del cuerpo de los difuntos. Hay relatos que expresan ese hecho, describiendo cómo desaparece el cadáver de aquellos que lo tenían por “patrón”. Así, una vez una familia que,

para que no piensen mal, pusieron cosas pesadas para la hora del entierro sientan algo pesado. Y mucha gente dice: “Pero el señor estaba bien gordo, tiene que pesar, iba medio raro”, dice; “no se siente pesado”. Luego se dieron cuenta, el señor estaba bien gordo y no pesaba. Dicen que lo sacaron de noche el señor; quién sabe cómo desapareció, quedó vacía la caja; así es nomás eso.⁴

Otros relatos dan cuenta de lo que el Napateko hace con sus cuerpos:

² Eladio Domínguez, 73 años, campesino. Atla, Pahuatlán, 2 de noviembre de 2008.

³ Alvaro Vargas, 69 años, campesino. Atla, Pahuatlán, 4 de noviembre de 2008.

⁴ Juan Domínguez, 40 años, campesino. Atla, Pahuatlán, 3 de noviembre de 2008.

Lo tiene que colgar el Diablo y ponerle lumbre abajo donde esté colgado, y tiene que escurrir su sudor, tiene que llenar un cazo, y este, hasta que lo llene lo deja libre. Pues ya después de eso se va su alma, pero para llenar el cazo es bastante difícil porque en medio día no sale una gota, y yo creo que se ha de tardar bastante para llenar ese cazo.⁵

Es fundamental reparar en las condiciones de enunciación de los relatos, pues no sólo refieren el caso aludido —en este caso, al Nahpateko y a sus “peones” —, sino también expresan la valoración propia de los narradores, al irrumpir en el hilo discursivo con una toma de posición. Así, un narrador subraya el destino fatal de aquellos que pactan con el Nahpateko: “Mejor trabajar con su propio Dios, con eso no le pasa nada, propio de Dios trabajando. El que tiene mucho terreno, mucho dinero, ya no trabaja con Dios, trabaja con el otro patrón”.⁶ Otro dice que esa riqueza en realidad no pertenece al “peón”: el Diablo hace manteca con su cuerpo; todo lo recibido en vida lo pierde y le hereda un destino funesto a su familia. “No tiene caso que uno tenga mucho dinero. Mientras el que lo está manejando está vivo, todo está bien; mientras él muere, todo se pierde. Es un dinero del Nahpateko”.⁷

Lo que se deja ver en estas frases es la proyección de un vínculo laboral que se manifiesta en los términos *peón* y *patrón*, así como en otro nombre que recibe el Nahpateko en los relatos: *itekontekitl* o ‘dueño del trabajo’. Selección de palabras como medio, sugiere Bajtín, de conocer el punto de vista, y con él, la valoración de los hablantes, que incluye un horizonte espacial compartido y la comprensión de una situación no explícita (1997: 118). Porque, como dice Bajtín, el sentido no se agota en las palabras, va más allá de las fronteras verbales, a las esferas de la praxis, a otros campos de la actividad humana (2003: 248).

Palabras como *peón* o *patrón*, en el marco una totalidad verbal constituida por las narraciones, aluden al contexto propio de los nahuas

⁵ Guillermo Hernández, 73 años, campesino. Atla, Pahuatlán, 5 de noviembre de 2008.

⁶ Álvaro Vargas, 69 años, campesino. Atla, Pahuatlán, 4 de noviembre de 2008.

⁷ Juan Domínguez, 40 años, campesino. Atla, Pahuatlán, 3 de noviembre de 2008.

de Pahuatlán. Expresan un tipo de trabajo y un tipo de riqueza que no se ajustan a lo establecido y responden a una relación con un ser asimilado con el Diablo, que entre otras cosas se distingue por favorecer una acumulación y un beneficio individual que van en detrimento del orden social. La riqueza obtenida al trabajar con el Nahpateko, el rico y mestizo por excelencia, implica la obtención de bienes que difícilmente se obtendrían a base de esfuerzo y de las actividades productivas tradicionales. Más aún, esos “peones” que constituyen un *otro* dentro de la comunidad, al romper con lo prescrito, son quienes mejor expresan la asimilación de nuevas prácticas: son los que cuentan con casas amplias y bien construidas, los que poseen grandes extensiones de tierra y mayor número de animales, los que tienen automóviles o propiedades en renta. Ostentan lo que la mayoría no posee y evocan un contexto ajeno: el mundo mestizo.

Lo dado y lo creado en la narrativa

La narrativa en torno al Nahpateko deja ver la construcción de una imagen del mestizo por los nahuas de Pahuatlán, pero de un mestizo a la vez ajeno e interiorizado, que responde a relaciones interétnicas y dinámicas de poder — como señala Báez-Jorge —, en un contexto marcado por el cambio de las condiciones materiales de existencia y por la irrupción de valores occidentales.

De ese modo, aunque muchos relatos actuales identifican al Nahpateko con un mestizo vestido de charro negro y montado a caballo, que vive en el interior de un cerro, otros relatos lo presentan con una apariencia más acorde con los nuevos tiempos. Así, hay narraciones en las que el Nahpateko sigue siendo un mestizo, pero en vez de andar a caballo maneja un carro, en vez de vestir de charro porta un traje, y en vez de vivir dentro de un cerro con diferentes cuevas, habita en la ciudad en una casa con múltiples departamentos. El Nahpateko actual, por decirlo de alguna manera, sigue viviendo en Tulancingo y haciendo manteca con los cuerpos de los difuntos, pero ahora se dedica al negocio de las rentas.

Estamos, siguiendo a Bajtín, ante la “actualización del pasado en el presente”, un proceso discursivo conformado en función de dos polos:

lo establecido y reproducible, y lo inédito e irrepitable. En otras palabras, por lo *dado* y lo *creado* – par conceptual que utiliza este filósofo del lenguaje para mostrar que la constitución del sentido, en la comunicación discursiva y en los enunciados, no corresponde a un sistema cerrado e invariable, sino a una “totalidad abierta” al tiempo y a las apropiaciones individuales. Como él mismo afirma:

Un enunciado nunca es reflejo o expresión de algo ya existente, dado y concluido. Un enunciado siempre crea algo que nunca había existido, algo absolutamente nuevo e irrepitable, algo que siempre tiene que ver con los valores [...]. Pero lo creado siempre se crea de lo dado (la lengua, un fenómeno observado, un sentimiento vivido, el sujeto hablante mismo, lo concluido en su visión del mundo). Todo lo dado se transforma en lo creado (2003: 312).

A partir de ese enfoque, cabe preguntarse qué constituye en concreto a lo dado y a lo creado en la narrativa, para identificar, repitiendo las palabras de Bajtín, cómo “lo creado siempre se crea de lo dado” y “todo lo dado se transforma en lo creado”. Tarea que implica centrar la atención en los elementos constitutivos de los enunciados, pero también en el proceso mediante el cual estos dialogan como parte de una cadena discursiva más amplia.

En ese ánimo quisiera contrastar dos narraciones que aluden al mismo hecho: el encuentro de una muchacha con el *Nahpateko* de camino a Pahuatlán, la cabecera municipal. Una versión es de un hombre mayor y la otra de un joven, y aunque pertenecen a dos generaciones, son dos personas emparentadas, un padre y un hijo que comparten un mismo contexto discursivo y una interacción comunicativa, a pesar de lo cual expresan diferentes apropiaciones y matices al contar la historia.⁸

Ambas narraciones comienzan con un juicio particular sobre la muchacha: la del padre dice que no quería casarse con nadie de la comunidad; la

⁸ Eladio Domínguez, 73 años, campesino. Atla, Pahuatlán, 2 de noviembre de 2008.

Juan Domínguez, 40 años, campesino. Atla, Pahuatlán, de noviembre de 2008.

del hijo, que no tenía suerte para conseguir novio. Camino a Pahuatlán, rumbo a Tulancingo, los dos relatos describen cómo se encuentra con un señor en un auto y cómo este le propone llevarla a su destino. El padre cuenta que la muchacha tiene de repente sueño y enseguida se descubre muy lejos, mientras el hijo relata que el señor del auto la convence de llevarla a su casa. Una versión supone que la muchacha llega a la casa del señor involuntariamente; la otra sugiere su consentimiento. La manera de describir la casa también es distinta: en una, es el cerro; en la otra, se trata de una mansión compuesta de varias casas. Pero escuchemos los dos relatos:

“Ya se fue”, dice, “ya llegamos”. Es que ya llegaron hasta el Napateko, adonde vive en un cerro, pero hay muchas espinas. No era cristiano, era el Malo. Empezaron, empezaron, bueno, a hablar, allá llegando en ese cerro, en ese espinar, pero no era cristiano. Eran las doce de la tarde. Ahí lo bajó, se espantó:

“No me bajaste adonde quería yo”, dice. Entonces: “Pero yo aquí vivo”, dice. Que le enseña ahí, en el cerro; hay cuevas, pero él dice su casa. Ahí la presentaba como casa, y dice: “Yo aquí vivo”, dice, “pero ahora me voy a casar contigo”. Empezaron a platicar, y charlando ahí lo llevó a su cuarto, como está su casa bien bonita. No era casa, era cerro.

Se la lleva y le enseña su mansión, su casa: “Pues es ahí donde yo vivo, todo eso que ves es mío”. A la muchacha le gustó, a la muchacha le dice: “Nomás te voy a dar la llave de seis casas, la otra casa es privada, sólo es para mí”. Y le dice la muchacha: “¿Cómo, si tú eres mi esposo? No debes desconfiar, yo puedo tener la llave”. No quería darle la llave el muchacho, hasta después lo convenció, sí, este... “Te voy a dar la llave. Vamos, te voy a enseñar”, y que se la lleva, que abre el otro departamento.

El relato del padre alude a la misma prohibición y al deseo de entrar de la muchacha. En ambas versiones, la muchacha entra finalmente y se lleva la misma sorpresa. Escuchemos al hijo y luego al padre:

Y vio a un señor que estaba ahí colgado, un señor grandote, güero, y dice la muchacha: “No, esta persona no es persona, es el Mal. ¿Por qué lo tienes?”. Ese señor había muerto hace un mes, y ¿por qué está colgado y está vivo?

[Era] un vecino ya muerto, apenas, no tiene mucho, quince días, pero un hombre trabajador. Entonces, cuando abrió la puerta, ahí estaban colgados unos cristianos, en unos cazos así, y ahí estaba goteando la manteca. Y que lo va conociendo, era su vecino, pero ese señor apenas se murió.

En las dos versiones, la historia termina con la muerte de la muchacha, que, al acordarse de Dios, logra volver a su casa, pero sólo para morir poco tiempo después. El hijo dice que la muchacha “falleció porque se encontró con el Mal, con el Diablo”, mientras que el padre asegura que “la señorita se murió, se murió del espanto”.

Ambas narraciones introducen a un Nahpateko que no posee uno de los atributos destacados comúnmente: el traje de charro y el caballo. No obstante, el relato del padre conserva un elemento fundamental de la tradición: el cerro y las cuevas como los lugares donde habita, mientras que, en la versión del hijo, el *iteko* vive en la ciudad y cuenta con una “mansión” compuesta de varias casas. Aunque los dos relatos presentan a un Nahpateko embaucador, en el primero, la muchacha no se muestra convencida, mientras que, en el segundo, expresa no sólo su aprobación, sino también su gusto por el señor.

El padre alude a algunos aspectos no mencionados por el hijo, como un elemento clave de la cosmovisión nahua: el sueño, medio por el cual la muchacha entra al espacio-tiempo del Nahpateko. El sueño, como ya sucedía en otro relato, es una vía para encontrarse con el *iteko*. Más generalmente, los nahuas consideran que, al dormir, el alma o *tonal* sale del cuerpo, y que en ese tránsito es posible trasladarse a ‘la otra tierra’, al *okse tlaltikpak* en náhuatl: el lugar propio de los muertos, los “dueños” y los “aires”, es decir, de los existentes no humanos.

Por otra parte, aunque padre e hijo cuentan que la muchacha muere por encontrarse con el Nahpateko, el primero puntualiza que muere por “espanto”. Los nahuas de Pahuatlán comparten con otros pueblos indígenas la creencia de que el espanto o *nemotilis* es una de las principales causas de muerte o enfermedad. Dicen que el alma se va cuando “da un susto”, al encontrarse a un *nahual*, a un “dueño” o a algún otro existente.

En contraste, la narración del hijo subraya otros aspectos que tienen que ver con la apropiación de un contexto nuevo, convertido en un ele-

mento creado de la enunciación, el cual se expresa en las condiciones materiales vinculadas con la ciudad, o en la existencia de un Nahpateko dedicado a las rentas, así como en la actitud de complacencia de la muchacha ante el mestizo, especialmente a causa de sus propiedades. Actitud que refleja un hecho: el mayor número de matrimonios entre indígenas y mestizos, particularmente de mujeres nahuas con hombres mestizos, que generalmente se van del pueblo para vivir en la ciudad.

Reflexión final

Tatiana Bubnova ha advertido en el pensamiento de Bajtín una relación entre la voz y el sentido, relación que ofrece una imagen del mundo poblada por múltiples voces, propias de distintas orientaciones ideológicas (Bubnova, 2006: 101 y 107). “El sentido suena”, dice Bubnova, aseveración que nos lleva a uno de los planteamientos más sugerentes del pensador ruso en torno a la *voz*, ampliamente elaborado por Pierrette Maluczynski. En “Musical Theory and Mikhail Bakhtin: Towards a Dialectics of Listening”, esta autora subraya la importancia de la música en la cabal comprensión de la propuesta bajtiniana, no sólo por los conceptos empleados en ella — como el de *tono* o el de *polifonía* —, sino por la misma enunciación. En efecto, Maluczynski da cuenta de cómo, a través del acto de la voz, de su resonancia, ritmo y entonación, se produce el proceso de textualización, la *mise en texte* o “puesta en texto”, referida a la creación de sentido a través de la enunciación (Maluczynski, 1999: 101). Voz y sentido, que Bajtín asocia, en *Estética de la creación verbal* y en *Problemas de la poética de Dostoievski*, con el “punto de vista” o la “visión del mundo”, a los que sólo es posible llegar “mediante un enfoque translingüístico” — sentimiento del mundo realizado a través de la lengua, o mejor, del discurso; “puntos de vista”, “voces sociales” — (Maluczynski, 1999: 311).

Así, al escuchar los relatos del Nahpateko estamos ante puntos de vista sobre el *iteko* de los nahuas, pero también ante perspectivas que ellos tienen de sí mismos. El matiz está dado por la actitud del narrador ante el mundo — oímos lo que es el Nahpateko, pero en virtud de una idea particular que se tiene de él, una orientación, un punto de vista que da cuenta de una apropiación individual o coyuntural que crea un nuevo

sentido, pero que no se gesta de manera arbitraria, dado que responde a contextos determinados y a sentidos ya planteados por visiones del mundo dadas. El Nahpateko podrá vivir en la ciudad en una gran mansión y estar dedicado al negocio de las rentas, pero no deja de ser el mestizo y el rico por excelencia que hace manteca con los cuerpos de sus “peones”.

En definitiva, al narrar las historias de los “aires”, los “dueños” o los santos, esos seres que pueblan su mundo y con los cuales es necesario mantener un estrecho vínculo, los nahuas transmiten un conocimiento y van constituyendo su cosmología. En la voz y en los puntos de vista condensados en los relatos se tejen personajes y tramas, y en el acto de narrar no sólo se fija un discurso y un dominio de aquello que se hace preciso pensar, sino también se instituye una puesta en relación con el mundo.

Bibliografía citada

- ALEJOS, José, 2006. “Identidad y alteridad en Bajtín”. *Acta Poética* 27-1: 45-61.
- BAÉZ-JORGE, Félix, 2003. *Los disfraces del Diablo. Ensayo sobre la reinterpretación de la noción cristiana del Mal en Mesoamérica*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- BAJTÍN, Mijail, 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- _____, 1997. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos.
- _____, 2003. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BUBNOVA, Tatiana, 2006. “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”. *Acta Poética* 27-1: 97-114.
- MALCUZYNSKI, Pierrette, 1999. “Musical Theory and Mikhail Bakhtin: Towards a Dialectics of Listening”. *Dialog. Kanranal. Xronotop* 1-26: 94-132.
- MONTOYA BRIONES, José de Jesús, 1963. *Atla. Estudio sobre los valores* (Tesis de maestría). México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- SEVERI, Carlo, 1996. *La memoria ritual. Locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia*, trad. Ricardo Pochtar. Quito: Abya-Yala.

SAHAGÚN, Bernardino de, 2000. *Historia general de las cosas de la Nueva España*, ed. Alfredo López Austin y Josefina García Quintana. México: CONACULTA.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, 2007. "The Crystal Forest: Notes on the Ontology of Amazonian Spirits". *Inner Asia* 9-2: 153-172.

“Yo bebo a vuestra merced”: notas sobre lo popular en Guillermo Aguirre y Fierro

JOSÉ MANUEL MATEO
El Colegio de San Luis

Desde que Gabriel Zaid *autorizó* la lectura de “El brindis del bohemio”,¹ más de un amante de la literatura seria, culta, canónica, etcétera, y no pocos poetas y escritores, han aceptado de buena gana que entre sus lecturas primerizas o de juventud se encuentra ese poema, cuya memorización se había mantenido antes a buen resguardo o de plano se había borrado de los archivos mentales. Así lo revelan algunas confesiones deslizadas en entrevistas y prólogos, y lo mismo puede apreciarse en antologías en que “El brindis...” alcanza un rinconcito, para figurar entre los *modernistas*. Zaid mismo, en su *Ómnibus de poesía mexicana*, colocó el poema de Aguirre y Fierro en esa órbita literaria, entre “El beso de Safo”, de Efrén Rebolledo, y una muestra bastante amplia de López Velarde. Juan Domingo Argüelles sigue la pauta marcada en el *Ómnibus* y repite la clasificación, pero con dos variantes: en *Dos siglos de poesía mexicana*, después de Rebolledo, hidalguense, al potosino le sigue el guanajuatense Margarito Ledesma, otro exhumado que retorna para deambular en las antologías *cultas*; aquí López Velarde ya no es modernista sino el primero del fin del milenio (Argüelles, 2001).

Luis Miguel Aguilar aventura que en su generación “no hay nadie que no se haya aprendido... de memoria” el poema de Amado Nervo titulado “Los niños mártires de Chapultepec”, y con ello procura señalar que la escuela es “un canal fundamental de creación y gusto por la poesía”, así

¹ Gabriel Zaid no sólo reunió una “omnímoda selección, de todo y para todos”, sino que se asombró de “descubrir, por ejemplo, algo más vivo en el *Brindis del bohemio* que en la poesía de Altamirano y Cuesta, hombres tan importantes en la historia de nuestra poesía”; véase la “Presentación” del *Ómnibus de poesía mexicana* (Zaid, 1980: 5 y 3).

como de “popularización” de poemas “cuyo origen fue estrictamente culto”. La afirmación se encuentra en la entrevista que concedió a *El Universal* a propósito de la publicación de *Poesía popular mexicana*, volumen compilado por él y editado por Cal y Arena en el 2000.² Aclara que su antología incluye poemas que no son de *origen popular* sino producto de “gente letrada” que nunca imaginó el amplio radio de lectura de sus creaciones. Desde luego, incorpora en su selección “El brindis del bohemio”, uno de los tres poemas que para él conforman el *hit parade* de la transmisión oral (los otros dos son el “Nocturno a Rosario” y “Reír llorando”).

Así, Aguirre y Fierro transita un día por la reivindicación letrada, figura en el campo de los entendidos, y pasados los años se nos recuerda, también desde el terreno de los escolarizados, que hay un sitio para él entre lo popular. De un movimiento al otro, entre la expropiación y la reasignación, su capital poético es confiscado por la lectura que acepta, ironiza y disgrega: para Monsiváis los versos del potosino configuran la “escenografía típica” de una “tradición subterránea” tan pintoresca como deplorable: la de los poetas de cantina cuya vida y talento “consumidos y calcinados son la mejor crítica” contra “la inmunda burguesía” (2007: 233). Pero si los vates de raigambre porfiriana —según Monsiváis— luchaban contra la extinción a mediados del siglo XX, para entonces ya podía escribirse una necrología de sus versos. Tal poesía, si la hubo —se insinúa— sólo sobrevive como “tatuaje mnemotécnico” en “aquellos seres que, víctimas de la burla cotidiana, se vengan de sus compañeros en las festividades, corrompiéndolos con el texto completo” de, entre otros, “El brindis del bohemio” (2006: 256-257).

En su tiempo, José Emilio Pacheco concordaba con esta declaración de muerte, pero la antología de Luis Miguel Aguilar lo *obligó* a corregir “la microhistoria” que se había “forjado para consumo interno”. Para él, 1955 marca el momento en que los poemas de raíz culta y gusto popular “se eclipsaron”, y ese año define también el punto en que la declamación y la oratoria “dejaron de ser modelos del ‘buen decir’ para

² “Reúnen la poesía popular en una antología”, entrevista de Patricia Velázquez Yebra (2000).

convertirse en anacronismos" (2000: 30-32). Pacheco sería uno más de quienes al final del siglo XX aceptarían sacar del "infierno de la cursilería" a los poetas del "corazoncito de México"; de otros que se suman a esta acción filantrópica, él mismo da cuenta en su artículo "El retorno de la poesía popular". Baste mencionar las referencias de Pacheco a Octavio Paz y a José Luis Martínez.

Inclusiones, omisiones, sonrojos, ironías y arrepentimientos han acompañado la lectura culta o letrada de "El brindis del bohemio". La lectura académica, al parecer, no se ha producido hasta ahora en cantidad bastante como para reunir una bibliografía sobre el tema en un tiempo moderado. Con todo, en este veleidoso abrir y cerrar de puertas no sólo entran nuevos convidados a ocupar un sitio en las antologías; sobre todo se negocia cierto capital poético que, si bien se juzga magro y a veces ridículo, al final no resulta intrascendente. Ignacio Betancourt es quizá uno de los primeros en ir más allá del ejercicio taxonómico al reunir 16 poemas de Guillermo Aguirre y Fierro, en el volumen 18 de la colección Literatura Potosina 1850-1950, publicada por el Colegio de San Luis. El prólogo, aunque breve, aporta datos que hubiera agradecido José Emilio Pacheco, siempre atento a la precisión de las fuentes.

Resulta increíble, nos dice el autor de *Morirás lejos*, que tan popular como es "El brindis", no se consiga "ni en bibliotecas el libro donde lo publicó Aguirre y Fierro: *Sonrisas y lágrimas* (Aguascalientes, 1942)" (Pacheco, 2000: 31). Tal como se expresa, parece que el poema se publicó por primera o única vez ese año y bajo ese título general. En realidad, según da cuenta Ignacio Betancourt, fue publicado primero "en 1928 por [la] librería Teatral de Juan Lechuga, de la ciudad de México", con la siguiente dedicatoria: "a la santa memoria de mi madre". El poema se escribió trece años antes y tal vez fue concluido al otro lado de la frontera norte, porque en 1915 el poeta tuvo que salir del país a causa de sus ataques periodísticos contra Madero; este año es el que data los versos, firmados junto con la leyenda "en el destierro". "El brindis" verá la imprenta de nuevo dos años después (Publicaciones Romero, México, D.F., 1939), una vez que Aguirre y Fierro hubo regresado de su exilio en El Paso, Texas. Así, la obra contó con dos ediciones individuales antes de ser incorporada en 1942 a *Poemas. Sonrisas y lágrimas*, volumen financiado por el "honrado comerciante José María Guzmán" e impre-

so en Aguascalientes.³ De sus doscientas páginas con ochenta y cuatro poemas, Ignacio Betancourt retoma dieciséis, pero no “El brindis”, quizá por juzgar que su reproducción sigue garantizada en otros medios, impresos y electrónicos. Y en efecto, basta hacer una búsqueda en Internet para constatar que el poema se reproduce alegremente, sumando miles de registros, e incluso figura en un disco compacto de *Poesías gauchas*, cuyo subtítulo, ligeramente plagario, indica *18 grandes poemas del Indio Duarte* (la liviandad se compensa en el índice, donde el Indio figura como “intérprete” y Aguirre y Fierro como “autor”).⁴

En nuestro caso, los poemas reunidos en el volumen 18 de Literatura Potosina completan el impulso para preguntarse en dónde se localizan los elementos populares de “El brindis” y los *textos* que una vez lo acompañaron. Si comenzamos por el metro de los versos, observaremos que en la selección conviven mayormente las composiciones formuladas en versos de catorce, once y siete sílabas. Si bien habría que practicar un análisis de cada poema, en términos generales las extensiones silábicas coinciden con las preferencias de románticos y modernistas, según puede decirse echando mano de lo establecido por Tomás Navarro Tomás. Lo mismo ocurre con “El brindis”, compuesto en su mayor parte con sextetos de endecasílabos y heptasílabos, donde los segundos se integran a cada semiestrofa, para formar un esquema que, de acuerdo también con Navarro Tomás, se divulgó a finales del siglo XIX (AaB:CcB). No aparecen, pues, los metros asociados a las composiciones populares, que fluctúan con frecuencia entre los seis y los ocho golpes rítmicos. Más que una certeza, surgen aquí varias preguntas: ¿qué tan cultas se conservan las formas escritas cuando ingresan a la memoria y se reproducen oralmente? ¿Cambia su disposición conforme se emiten? ¿Hasta qué punto hemos asumido que la poesía popular produce y gusta sólo de las composiciones asociadas a la canción, el baile, el ensalmo y el conjuro, de modo que

³ Todos los datos sobre “El brindis” y su autor se han tomado del prólogo de Ignacio Betancourt.

⁴ *Poesías gauchas. 18 grandes poemas del Indio Duarte*, Discos Fuentes [s.l., s.f.]. En la página de Internet pueden escucharse fragmentos del disco. Consulta en línea: http://www.discosfuentes.com/index.php?main_page=product_info&products_id=25460; 14 de marzo de 2010.

toda incorporación adicional es un añadido más o menos *exótico*, en su doble sentido de extravagante y exógeno?

En una entrevista publicada en 2006, pero que corresponde a 2005 (Mäser, 2005), Margit Frenk recuerda los ensayos que ha dedicado a la “versificación problemática de la lírica popular”, cuestión que se torna de lo más ardua cuando se procura el registro escrito. Ella se refiere especialmente a las cancioncillas que los músicos tomaban para sus composiciones polifónicas en el siglo XVI, y se pregunta cómo es que se trasladan de la oralidad al papel los productos de una poesía “que uno podría escribir en dos versos o en cuatro o en tres” (2005: 21); para ella, operan los “hábitos” gráficos y visuales “que imponen cierta manera de escribir las poesías, independientemente de su ritmo poético, independientemente de su sintaxis, de su sentido” (2005: 20). Tal vez algo similar ocurra en sentido inverso, cuando los hábitos de la oralidad imponen una traslación que rompe las extensiones métricas de la escritura. Tal vez el paso continuo a la oralidad encuadra en *esquemas rítmicos* populares los versos escritos por aquellos poetas escolarizados en apariencia ajenos a lo popular, pero en cuyas composiciones un colectivo se reconoce. Por lo pronto, habrá que volver a *nuestro poeta* para señalar otros rasgos de interés.

En los títulos de la selección se transparentan situaciones, personajes y tópicos que ya pueden asumirse como populares —o al menos como popularizantes—, si bien el tratamiento lírico llega a despistarnos. “Día de muertos” o “Carnaval”, por ejemplo, son ante todo poemas meditativos; en el primero se hace oír el lamento por el hueco emocional que abre la muerte de la madre, y en el segundo, la queja por la inútil participación del sujeto poético en una mascarada, donde el disfraz juvenil no consigue ocultar la decrepitud. De hecho, de los dieciséis poemas seleccionados por Ignacio Betancourt, doce, contando los dos anteriores, conducen al lector (o al oidor) a una lección de vida, aprovechando la referencia a una situación cotidiana, o el retrato de un personaje legendario, real o fantástico.⁵ Más que decididamente moralizantes, se trata de composicio-

⁵ Siete parten de una situación cotidiana: “El silbato del tren”, “Mis viejos amigos”, “El tesoro del mendigo”, “Insomnio”, “Flores mustias”, “La camisa de fuerza”, “Humo de cigarro”; uno toma como pretexto a un personaje legendario:

nes en que se procura que el lector comparta cierta reflexión versificada, cuya facilidad moral deviene, eso sí, en utilidad práctica, recomendación o consejo — como señala Monsiváis a propósito de Nervo —,⁶ pero que sobre todo define la adscripción a cierta mentalidad, a una forma de asumir las relaciones humanas y sociales, persistente en sus configuraciones ideológicas, aunque también porosa a las innovaciones temáticas y formales cuando se traduce en versos.

La madre, como único referente genealógico y *sagrado*, la pesarosa y estoica recordación de los amigos, la vejez vergonzante y un desencanto que se resuelve mediante comparaciones simples y melancólicas encuentran su síntesis conceptual en el título que Aguirre y Fierro escogió para dar nombre a la reunión de sus poemas: *Sonrisas y lágrimas*, binomio que coincide con los versos finales de “Reír llorando”, ese otro poema incorporado al repertorio de los declamadores. Dice Juan de Dios Peza: “aquí aprendemos a reír con llanto / y también a llorar con carcajadas”. Oxímoron sancionado antes por Bécquer en la rima XXXI, para describir la pasión “como un trágico sainete” donde “lo cómico y lo grave confundidos / risa y llanto arrancan”.

A propósito de estos versos becquerianos, Antonio Carrillo Alonso ha señalado la muy probable influencia del cantar andaluz en el poeta romántico arquetípico, influjo que traería consigo la filtración popular de esa estructura antitética que conjunta risa y llanto. En la obra compilada por Iza Zamácola, *Don Preciso (1756-1826)*, Carrillo Alonso encuentra “numerosas coplas del cante jondo llegadas hasta nuestros días, y —lo que es más importante aún— algunos ejemplos de cantares que parecen guardar una estrecha relación con las *Rimas*” (1987: 174).⁷ A la

“Judío errante”; otro a un personaje real: “Cabaretera”, y uno más a un personaje fantástico: “Luzbel”. Apuntamos de paso que la *reflexión* de “Humo de cigarro” forma parte a su vez de la tercera estrofa de “El brindis del bohemio”: “El humo de olorosos cigarrillos / en espirales se elevaba al cielo, / simbolizando, al resolverse en nada, / la vida de los sueños” (sueños entendidos como aspiraciones); cito “El brindis” a partir del *Ómnibus de poesía mexicana*.

⁶ Véanse las “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia general de México* (1977: 357).

⁷ El investigador refiere que “José M. de Cossío, en su libro *Cincuenta años de poesía española*, ha trazado el panorama general de la llamada *Poesía de Canta-*

antinómica síntesis becqueriana, correspondería la siguiente antítesis de la colección de Don Preciso: “Lloró mi pecho un tiempo, / pero advertido / en risa trocó el llanto / con el olvido...” (1987: 189). Más que señalar un precedente, lo que interesa mostrar es la coincidencia en el empleo de esta contigüidad sintáctica de términos opuestos que acercaría la obra de Aguirre y Fierro a un registro de la poesía en lengua española que, en efecto, cabe asumir como popular. Por otra parte, el paso de lo popular a lo *culto* que se populariza confirma también una *coincidencia* de valoraciones y elementos expresivos que sigue funcionando dentro de un mismo registro ideológico, pero que, en este caso, ha mudado su sitio de significación del amor a la existencia.

Cuatro poemas en la selección de Ignacio Betancourt llaman la atención, porque a la mudanza de significado que conserva los significantes se suma otra filtración de lo popular y de las *tradiciones subterráneas* declaradas muertas (o casi) por Monsiváis. Primero, una estampa protagonizada por una “chata” y “su Juan” que sopesa los cambios traídos por la urbanización de los espacios (“¡Vámonos a Santa Anita!”); seguida de una crónica de la fiesta improvisada el 15 de septiembre en “la casa de Juan el Zapatero”, la cual comienza con entusiasmo étlico y termina con la muerte de Espiridión, por agarrarle “el cutis” a la hija de Fonseca (“‘El grito’ en la barriada”). Ambas remiten a atmósferas, espacios y personajes de sendas composiciones de Chava Flores: “Vino La Reforma”, donde se satiriza la ampliación artificial de la avenida hacia Peralvillo; “Mi México de ayer”, en que se enumeran las “cosas hermosas” que se fueron, así como “La boda de vecindad” y “La tertulia”, que describen fiestas colectivas donde corre “el pulmón” solidariamente, y las insinuaciones nada discretas terminan a golpes, aunque no en crimen. El tercer poema en realidad es una serie de cuatro sonetos de carácter

res durante el siglo XIX”, género que tiene antecedentes en los últimos años del siglo previo y que “pretende difundir composiciones populares e imitarlas en la estructura y en los mismos aspectos temáticos”. Entre los antecedentes de más interés para Carrillo Alonso se encuentran “dos obras cuya primera edición aparece en 1799: *Colección de seguidillas o cantares...*, de Alfonso Valladares de Sotomayor, y *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos...* de Iza Zamácola” (Carrillo Alonso, 1987: 174).

patriótico, que proporcionan la visión de una guerra y un soldado que podrían localizarse en cualquier sitio del mundo, pero que adquieren sustento *nacional* gracias al personaje femenino que se describe en los dos sonetos finales: “La soldadera”. La composición lleva al campo de batalla (en sentido *literal y figurado*) el tópico de “la flor entre abrojos”, de modo que un tropo empleado para trazar el sentido lamento de Juan del Encina por la muerte del primogénito de los reyes católicos — “nacieron espinas; secóse la rosa; / secóse la flor; nacieron abrojos” (Sanz Hermida, 1993: 157) — sigue su trasegar hasta uno de los sitios más visitados por la imaginaria de la revolución mexicana; episodio algo similar al de la “mutua contaminación” o “contagio” que en los siglos XVI y XVII ocurría entre la poesía popular o tradicional y la “literatura culta en principio aristocrática, y después, poco a poco, cada vez más urbana y burguesa” (Mäser, 2005: 23). El cuarto poema remite al gremio de los periodistas, y con él necesariamente volvemos a pensar en “El brindis del bohemio” como expresión de una práctica cultural y de un género.

En “Los pobres periodistas” Aguirre y Fierro se lamenta por la devaluación del oficio y por los riesgos que deben correr los integrantes del gremio cuando ejercen la crítica contra los funcionarios bribones, que “en un derroche / de furor comunista” amenazan y echan mano de “métodos más módicos / de los que usó la ‘odiosa dictadura’”. La defensa de “quienes escriben periódicos” y “nunca tienen la vida segura” nos recuerda que el poeta firmaba artículos con seudónimos como *Chantecler* o *Caifás*, colaboraba en *El Popular*, de Gómez Palacio, Durango, y fue redactor de *Bala Raza*, en Tampico. Cuando volvió a México estuvo próximo a las publicaciones periódicas, al menos temporalmente, ya que, según queda dicho en el prólogo a los 16 poemas que hemos venido comentando, dirigió *Vanguardia* de San Luis Potosí en 1937. Aunque no se sabe mucho de su *exilio* en El Paso, este poema sugiere que en Estados Unidos se mantuvo en la órbita del periodismo, pues, tal como se acota en la cuarta estrofa, hasta quienes no lo merecen son respetados por aquellas tierras: “En Gringoria (me consta pues lo he visto) / es bien considerado el periodista / por más que algunos hay que, ¡vive Cristo!, / no merecen que el diablo los asista”.

Como poeta, articulista y redactor, Aguirre y Fierro conoció un campo de operaciones semejante al de Renato Leduc, de quien lo separan

una década y una obra mucho más amplia. Conocedor de los entresijos urbanos, Leduc dejó constancia en más de una crónica de los sitios en donde coincidían bohemios, periodistas y no pocos burócratas, y legó para los registros de la historia cultural el retrato de esos personajes que una vez fueron personas. En *Historia de lo inmediato*, la estampa del “vate jalisciense” Miguel Othón Robledo queda impresa no sólo como ejemplo de una prosa satírica excepcional, sino como efectiva recordación de aquellos tiempos en que “el jabón comenzaba a ser en la república artículo de primera necesidad y, por ende, la desprestigiada bohemia literaria a base de corbatón, tequila y negro de las uñas, daba sus últimas boqueadas” (Leduc, 1984: 41). Entre los numerosos émulos de Verlaine (que sin leerlo jamás, adoptaban, eso sí, “la catadura monstruosa, la inextinguible dipsomanía y hasta la cojera providencial” del poeta maldito), Miguel Othón Robledo alcanzaba el sitio dorado del arquetipo, pues sólo en él “la actitud era genuina” en función de tres atributos, que sin ser exclusivos, sí resultaban excepcionales: “era atrocamente feo, atrocamente poeta y atrocamente desventurado”.

Mientras la gesta revolucionaria levantaba tolvaneras, los bohemios en supuesto declive pontificaban “en las tabernas de barriada” de manera muy semejante a la que describe “El brindis” de Aguirre y Fierro. La declamación resonaba en esos auditorios con los gestos performativos que casi desde su nacimiento son tan sinceramente dramáticos como susceptibles a la burla llana. No sólo la performance gestual era sometida de inmediato a la parodia, también los versos debían sufrir el revés del ingenio etílico. Leduc refiere la ocasión en que “el eximio vate Juan Gualberto Herrera declamaba con amplio ademán, voz pausada y ojos extáticos las estrofas sonoras de su última lucubración”, tal como los mismos poetas de figón gustaban de llamar a sus versos. En esta oportunidad, los esfuerzos de la vigilia poética demandaban: “Esclava, tráeme vino de Lesbos”, a lo que el despierto Miguel Othón repuso enseguida: “Don Juan, ¿para qué quiere usted vino de Lesbos habiendo tan buen pulque en la Villa?”, proposición certera y cierta, porque, como apunta Leduc, “Juan Gualberto vivía con mujer, suegra y numerosa prole, en la Villa de Guadalupe, en donde además de eximio vate era escribiente de comisaría”. Personajes, pasaje y taberna de apariencia porfiriana encuentran similitud con la costumbre medieval de los estudiantes

alemanes que se reunían a beber y a componer versos, los cuales dieron pie al

mayor monumento literario sobre los brindis [...] la famosísima colección de las canciones de Burana (*Carmina Burana*), encontrada en Alemania hacia 1225, y que supone todo un repertorio [...] de contenido *revolucionario* [...], aspiraciones estudiantiles [...], sátiras y críticas contra la Iglesia, y sobre todo de alabanzas a los placeres sexuales,⁸ al vino, a la taberna y al juego (Martín Martínez, 1998).

Desde el siglo XIII, las formas goliárdicas generaron en los reinos hispánicos los llamados “brindis tunantescos o de las estudiantinas universitarias”, cuyos contenidos permanecen hasta hoy, según las muestras recogidas por Félix Martín Martínez (1998). Aunque este investigador no detalla sus fuentes, deja entender que los diálogos más o menos versificados y los grupos de versos que reúne forman parte de una acción verbal vigente. Entre ellas destaca una que, con algunas variantes, ha sido moneda corriente en las pulquerías mexicanas:

Vino vinata, que sales de las verdes matas,
tú nos hieres, tú nos matas,
y a los hombres más valientes
¡nos haces andar a gatas!

La sustitución de la bebida era obligada en América para los bebedores que celebraban el trago de *neutle* y se corresponde con el reclamo del vate Miguel Othón. Ahora bien, Lesbos quedará un poco retirado como para beber vino, pero los versos hispánicos se vierten todavía en los mejores sitios de rompe y rasga:

⁸ No en balde los versos de “El brindis del bohemio” le resultan a Monsiváis “castamente incestuosos” (2007: 231); algo queda no sólo del inconsciente individual, sino del sistema de impulsos y representaciones tradicionales: el amor filial se expresa con imágenes empleadas sobre todo para dar lustre al ímpetu venéreo.

Agua de las verdes matas,
tú me tumbas, tú me matas,
tú me haces andar a gatas.⁹

Otra variante, que sólo conserva la alusión al origen vegetal y las rimas consonantes, fue recogida en Castrillo de la Vega (Burgos), de boca de Isidoro Criado, de 91 años: “Señores, esto es vino / crio entre verdes matas, / que se sube a la cabeza / y da calambre a las patas” (Martín Criado, 1989).

A los brindis tunantescos podemos sumar los del chileno Juan Bautista Peralta (1875-1933), poeta “pobre, analfabeta y ciego” (Navarrete y Cornejo, 2006: 19),¹⁰ autor de décimas y editor de hojas sueltas, a las que él mismo llamó la *Lira Popular*, con el afán de oponerse a la *Lira Chilena*, “revista destinada a difundir la poesía culta”. Aunque analfabeto, “fue autor de columnas de opinión política y crítica social” (Navarrete y Cornejo, 2006: 27, 28), y muchas de sus composiciones podrían considerarse de hecho como formulaciones periodísticas en verso, por abordar cuestiones de actualidad, sea que denuncie y se oponga a los abusos del poder, sea que examine las campañas electorales o despliegue los recursos de la nota roja. Entre sus brindis los hay patrióticos, festivos y venéreos. La fórmula protocolaria y casi litúrgica con que comienzan los ofrecimientos (“Yo brindo”) se escucha en voz de lecheras, cantoras, obreros, niñas, señoritas, *materas*, *futres* y *huasos*, sin que falte el lúcido borracho que dedica sus versos “potatorios” al “tonel i la tina / I por una gran vecina / que tiene un bonito cacho” (Navarrete y Cornejo, 2006: 226).¹¹

⁹ Los versos aparecen prosificados en la fuente de donde los tomo: Ríos Navarrete, 2008.

¹⁰ Agradezco aquí a Susana Herrera y Raquel Cancino de la Biblioteca Nacional de Chile su generosidad; gracias a ellas conocí la edición de la obra de los poetas populares Juan Bautista Peralta y Daniel Meneses durante una estancia realizada en Santiago, entre enero y febrero de 2009, merced al apoyo del Programa Internacional de Residencias Artísticas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile. Ellas también hicieron factible que contara con los ejemplares que cito.

¹¹ *matera*: “persona mui aficionada al mate, que ha contraído el vicio de usarlo inmoderadamente. También la que vende en las plazas... esa bebida”; *futre*:

Otro poeta popular chileno que compuso varios brindis memorables fue Daniel Meneses (1855-1909), predecesor de Juan Bautista Peralta y, como él, “cronista extraordinario de sus tiempos”. Entre su caudal de “décimas, contrapuntos, diálogos, cantares, cuecas y brindis” transita entre lo humano y lo celeste con absoluta “comodidad”, de modo que incluso sus ofrecimientos dan pie a un “Brindis a lo divino a la virgen del Rosario” (Navarrete y Palma, 2008: 51, 46, 721).

Con estos ejemplos los brindis se van perfilando como una práctica cultural muy extendida y como un género que lo mismo llama a poetas cultos y populares, que a popularizantes y espontáneos, sea que tengamos en mente las composiciones visitadas, los versos de analfabetos y escolarizados, o bien las más divulgadas y numerosas alusiones de Quevedo, a quien por ahora sólo mencionamos.¹² Los denominadores comunes de estos ejemplos son por lo general el “humor” y el “optimismo”, como formas de “superación de lo cotidiano, que está siempre teñido de sentido negativo” (Martín Criado, 1989). Y vale la pena insistir en que la risa no es unánime, porque los brindis, como bien lo muestra Daniel Meneses, quieren reservarse el derecho de que los tomen de vez en cuando en serio.

“en boca de la jente de *poncho* i de los *rotos* suele significar ni más ni menos que hombre vestido decentemente”; *huaso*: No “sería exacto afirmar que porque *huasa* significa *ancas* o *lomos* en quichua, *guasos* no sea propiamente *el hombre de campo*, sino *el hombre de a caballo*. Por más que según todas las probabilidades se empezase a usar la palabra en la manera indicada por el señor Vicuña [Mackenna en su *Historia de Santiago*], no es menos de presumir que, observándose que todos los hombres de campo andaban como injertados en sus caballos, se viniese a llamar mui propiamente *guasos* a los campesinos de a pie i de a caballo” (Rodríguez, 1875).

¹² De acuerdo con Martín Criado, en Quevedo pueden encontrarse alusiones al lugar de origen de la palabra *brindis*; en el “Libro de todas las cosas”, el poeta señala: “Alemán y Flamenco es lengua breve, pues se aprende en un brindis, gotis, guen, garhau...”. Y de “entre las numerosas alusiones [al acto de brindar] que hay en sus obras poéticas”, cita la del romance burlesco “Censura, costumbres y las propiedades de algunas naciones”: “...que ya los brindis del Tajo no le deben nada al Rhin”; y la del “Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado”: “...para beber saludes imperiales”, con lo cual hace referencia “a la exclamación ¡*Salud!* con que normalmente se brindaba ya que era costumbre imperial alemana”.

Por su parte, el poema emblemático de Aguirre y Fierro, lejos de restablecer la confianza en el sistema ideológico mediante el buen humor, apela a la autodestrucción. En su interior luchan las pretensiones de alcanzar la gran poesía finisecular (del XIX) y la lucidez de saberse fuera de sitio, un *outsider* transformado en ironía, parodia y sátira automática (Juan Gualberto Herrera en abrazo fraternal con Miguel Othón Robledo). El segundo movimiento no invalida la seriedad del brindis ni el espacio reflexivo que abre: en toda alocución espontánea o poética el ofrecimiento quiere instaurar un acto de seriedad entre prospectiva y memoriosa, ya sea que los participantes en las libaciones o el banquete se encuentren en la cantina, ya en una boda o en las todavía frecuentes celebraciones de las quinceañeras. Pero como la gravedad no puede sostenerse fuera del espacio trágico (figurado o real), la solemne burbuja se revienta enseguida, por sí misma o con la comedida ayuda de quienes escuchan, leen y celebran (incluso los brindis paródicos se sostienen en la seriedad de su precedente y en el implícito afán de pasar por una efectiva transposición literaria). Así ocurre, por ejemplo, en “‘El grito’ en la barriada”, donde la patriótica bacanal incluye su respectivo *ich bring dir’s*¹³ a cargo de un profesor. Una vez surtidos de mezcal “del mero bueno, / del que hacen en San Luis y en Zacatecas”, así como “En la noche del quince hubo su ‘grito’ [...] También hubo su brindis” en el barrio, a cargo de Bernardino “que fue maestro de escuela”. El momento con que se “provoca” a beber¹⁴ queda descrito con detalle y revela la simultaneidad de lo solemne y la chacota: Bernardino “les habló de Morelos y de Hidalgo, / subido en una mesa / y recetándose entre frase y frase / su trago de chorrera. / Cuando acabó de hablar, gritos y aplausos / premiaron su oratoria chichimeca, / y se escucharon voces que gritaban: / —¡Vamos a entrarle luego a las cabezas!”¹⁵

¹³ El “te lo ofrezco” procedente del alemán.

¹⁴ Según la definición que ofrece el Diccionario de Autoridades (1726), brindar es “convidar, y en cierta manera provocar a uno para que beba, al mismo tiempo que él va a beber. Viene este verbo del alemán *Bringuen*, que significa provocar, y regularmente se hace juntando la expresión de a la salud de V.m. a la salud de Fulano”.

¹⁵ Las cabezas efectivamente designan a la parte superior de los chivos o

Aguirre y Fierro estaba consciente de que su persona y sus poemas no coincidían con las personalidades ni con la poesía de sus contemporáneos y sopesó la cuestión en “Judío errante”, donde confirma el deseo de permanecer “rezagado” sobre su “ruta de bohemio y paria”. Sin duda lo consiguió, y para asombro de sí mismo hoy vería que su “Brindis” armoniza con una línea literaria bicéfala, que un día se toma en serio y otro es motivo para el humor y la sátira. Sonrisas y lágrimas, tragicomedia, pues.

Bibliografía citada

- AGUIRRE Y FIERRO, Guillermo, 2009. *Sonrisas y lágrimas*, ed. Ignacio Be-tancourt. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- ARGÜELLES, Juan Domingo, ed., 2001. *Dos siglos de poesía mexicana. Del XIX al fin del milenio: Una antología*. México: Océano.
- CARRILLO ALONSO, Antonio, 1987. “La influencia del cantar andaluz en Gustavo Adolfo Bécquer”. *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica* 10: 167-197.
- Historia general de México* IV, 1997. México: El Colegio de México.
- LEDUC, Renato, 1984. *Historia de lo inmediato*. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública.
- MARTÍN CRIADO, Arturo, 1989. “Poesía popular: el brindis”. *Revista de Folklore* 103: 12-18.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Félix, 1998. “De brindis tunantescos”. *Revista de Folklore* 208: 124-127.
- MASERA, Mariana, 2005. “Entre la voz y el poema. Entrevista a Margit Frenk”. *Acta Poética* 26: 17-28.
- MONSIVÁIS, Carlos, 2006. *Días de guardar*. México: Era.
- _____, 2007. *Amor perdido*. México: Era.
- NAVARRETE, Micaela y Tomás CORNEJO, ed., 2006. *Por historia y travesura. La lira popular del poeta Juan Bautista Peralta*. Santiago de Chile:

cabras horneadas bajo tierra; en el poema se aderezan con pulque para facilitar su deglución.

- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Región Metropolitana Fondart / Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- ____ y Daniel Palma, ed., 2008. *Los diablos son los mortales. La obra del poeta popular Daniel Meneses*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Región Metropolitana Fondart / Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- PACHECO, José Emilio, 2000. "El retorno de la poesía popular". *Letras Libres* 17: 30-32.
- Poesías gauchas. 18 grandes poemas del Indio Duarte*. Discos Fuentes. [s.l., s.f.].
- RÍOS NAVARRETE, Humberto, 2008. "El pulque es carne, carnal, por Dios". *Milenio Online*, 29 de noviembre. [http://impreso.milenio.com/node/8502958]
- RODRÍGUEZ, Zorobabel, 1875. *Diccionario de chilenismos*. Santiago: El Independiente.
- SANZ HERMIDA, Jacobo, 1993. "Literatura consolatoria en torno a la muerte del príncipe". *Studia Historica - Historia Medieval* 11: 157-170.
- ZAID, Gabriel, ed., 1980. *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo XXI.

Lo maravilloso moderno surrealista y el lenguaje de la poesía infantil y popular

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA
Universidad de Castilla-La Mancha

Le Merveilleux est à la racine de l'esprit.
Antonin Artaud

La irrupción del surrealismo en la escena literaria de los años veinte del siglo pasado tiene una consigna clara: recuperar el sentido de lo maravilloso para la literatura culta. Louis Aragon (1998: 43) acuña la denominación de “maravilloso moderno” (*merveilleux moderne*) en 1919 y unos años después insiste en el “Prefacio a una mitología moderna” de *Le Paysan de Paris* (1926) al proponer un “*merveilleux quotidien*” (Aragon, 2007: 149). En torno a esa fecha, Michel Leiris comienza a redactar una obra sobre lo maravilloso y su historia, que queda inacabada (Leiris, 2000; Collani, 2009). Uno de los capítulos de los que iba a constar el libro se titula precisamente *Le merveilleux “moderne”*, que el autor relaciona directamente con el surrealismo, pues para él lo maravilloso es “en suma, todo lo que puede resumir este término aún misterioso e impreciso: la surrealidad (*surréalité*)” (Leiris, 2000: 48-49).

Con las denominaciones de “maravilloso moderno” y “maravilloso cotidiano” se trata de establecer una continuidad y a la vez una diferencia con respecto a lo maravilloso tradicional. Este viene representado principalmente por los cuentos de hadas, que en Francia habían surgido como género culto a través de las recopilaciones de Perrault y que habían tenido una recuperación notable gracias al romanticismo y a la influencia de las obras de los hermanos Grimm y de Andersen. Aunque esta presencia del folclor maravilloso había languidecido en la medida en que el romanticismo pasó de moda, el principio del siglo XX ve una revitalización del género. No es casual que en 1915 aparezca la monografía de H. Matthey,

Essai sur le merveilleux dans la littérature française. Y es precisamente por esos años cuando se genera, animado por la expansión editorial que viven las publicaciones para niños y jóvenes, un renovado interés por los cuentos de hadas y maravillosos (Embs y Mellot, 2006: 52-53).

A pesar de todo, los estudios sobre el surrealismo, incluso cuando tocan este tema, casi nunca se refieren a la relación entre el nuevo concepto de lo maravilloso y su tradición en la literatura infantil y popular. Prueba de ello son las Actas del Coloquio de Cerisy-la-Salle de 1999, tituladas precisamente *Merveilleux et surréalisme* (Limat-Letellier, 2000). Entre las aportaciones que ahí se recogen no encontramos apenas referencias a la influencia de la literatura infantil y popular sobre el concepto de maravilloso de los surrealistas. Sólo podemos señalar un trabajo sobre un autor casi desconocido y un poco tardío que usa el modelo de los cuentos de hadas para transgredirlo, Georges Henein (Kober, 2000),¹ y otro sobre el cuento maravilloso en un autor al margen del surrealismo, Jules Supervielle (Pignier, 2000). Con todo, una reflexión de Jacques Lévine contenida en el volumen apunta hacia el inevitable parentesco:

La literatura y la pintura clásicas dan la primacía al yo social y, parcialmente, al yo ficcional. Por el contrario, en el surrealismo, lo que ocupa el lugar central es un yo mucho más arcaico, el que vive la realidad con los ojos del niño pequeño en el adulto y que habla la realidad con el sistema lingüístico del niño pequeño en el adulto (Limat-Letellier, 2000: 93).

Quizá este escamoteo de lo maravilloso tradicional en la reflexión sobre el surrealismo deba mucho a la actitud un tanto desdeñosa de Breton con respecto a este género y su rechazo, en el *Primer manifiesto del surrealismo*, a favor de un “maravilloso” más relacionado con lo fantástico del romanticismo (a lo Poe, a lo Hoffmann y la novela gótica) que con lo maravilloso tradicional. En su afán por dar al surrealismo una sólida base científica y social, primero con su acercamiento al psicoanálisis y después, en el *Segundo manifiesto*, a la filosofía del materialismo histórico de Marx, Breton dejó de lado lo que es una fuente fundamental de inspiración de todo el movimiento: lo maravilloso tradicional y popular.

¹ Véase también Boidard Boisson, 1993.

1. Breton y lo maravilloso

El *Primer manifiesto del surrealismo* recoge la actitud de Breton ante la infancia como el lugar del encanto frente al hastío de la vida cotidiana adulta:

El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive con exaltación la mejor parte de su infancia [...]. De los recuerdos de infancia y de algunos otros se desprende un sentimiento de *inacaparado* y en consecuencia de *desviado*, que yo tengo por el más fecundo que existe. Es quizá la infancia lo que se acerca más a la “verdadera vida”; la infancia más allá de la cual el hombre no dispone, además de su salvoconducto, más que de algunos tickets de invitación; la infancia donde todo concurría, no obstante, a la posesión eficaz, y sin azares, de uno mismo. Gracias al surrealismo me parece que vuelven estas oportunidades (Breton, 1988: 340).

Esta sensación de maravilla no es para Breton otra cosa que la única fuente de belleza, o la belleza misma: “lo maravilloso es siempre bello, cualquier maravilloso es bello, no hay, es más, que lo maravilloso que sea bello” (Breton, 1988: 319-320). Lo maravilloso ocupa el grado más alto de las cualidades estéticas (un concepto curiosamente clásico). En varios lugares, Breton matizará este concepto de belleza moderna, que debe ser “convulsiva”, para diferenciarla de la belleza clásica: como con lo *maravilloso*, nos encontramos en el terreno de la negociación conceptual entre lo antiguo y lo nuevo. De hecho, esta identificación bretoniana entre lo maravilloso y lo bello no deja de tener un parentesco clásico, pues en el siglo XVII el adjetivo *maravilloso* era de alguna manera un superlativo de lo bello (Chelebourg, 2006: 27).

Pero Breton no define exactamente lo que entiende por maravilloso, sino que lo da por supuesto, y los ejemplos que aduce corresponden a un género muy distinto de los tradicionales cuentos maravillosos. A pesar de su desdén por la novela, Breton ve el paradigma de lo maravilloso en *El monje* de Lewis. Ello conlleva un menosprecio de lo maravilloso tradicional:

Puede parecer arbitrario que yo proponga este modelo [el de Lewis], cuando se trata de lo maravilloso, de lo cual las literaturas del Norte y las literaturas orientales han bebido una y otra vez, sin hablar de las literatu-

ras propiamente religiosas de todos los países. Ocurre que la mayor parte de los ejemplos que estas literaturas habrían podido proporcionarme están afectados de puerilidad, por la sola razón de que se dirigen a los niños. Bien pronto estos se separan de lo maravilloso y, más tarde, no conservan suficiente virginidad de espíritu como para recibir un placer extremo de *Peau d'Âne*. Por muy encantadores que sean, el hombre creería rebajarse por nutrirse de cuentos de hadas, y concedo que estos no son todos para su edad. El tejido de inverosimilitudes adorables demanda ser un poco más sutil, a medida que se avanza, y estamos todavía a la espera de estas clases de arañas... Pero las facultades no cambian radicalmente. El miedo, la atracción de lo insólito, los golpes de suerte, el gusto del lujo, son resortes a los que nunca se apelará en vano. Quedan cuentos que escribir para los adultos, cuentos aún casi azules (Breton, 1988: 320-321).

Además, Breton confunde normalmente lo fantástico y lo maravilloso, como demuestra el artículo "Limites non-frontières du surréalisme" de 1937, donde el autor presenta lo maravilloso-fantástico como el modo de explorar no la belleza, sino el ámbito de lo emocional y afectivo, cosa que ya se había prefigurado en la reflexión sobre el surrealismo y el sueño en el *Primer manifiesto*. Vuelve a poner como ejemplo la literatura inglesa de tipo gótico, pero una vez más apunta a la relación de este efecto de lo fantástico con la infancia, que se presenta como el lugar de la emotividad pura: "Una obra de arte digna de este nombre es la que nos hace reencontrar la frescura de emoción de la infancia" (Breton, 1999: 667).

Otro punto importante, y que me interesa destacar, en la reflexión de Breton sobre lo maravilloso es que el poder de "encantar" proviene no tanto del contenido y su carácter imaginario, cuanto de "nuestro poder de enunciación" como dirá en "Introduction au discours sur le peu de réalité" (1992: 265-280). Esto es: del lenguaje como forma y como acto, como discurso complejo y no sólo como vehículo de contenidos fantásticos.

2. Algunas aclaraciones terminológicas y el carácter de lo maravilloso moderno

Acabamos de ver que Breton usa indistintamente *fantástico* y *maravilloso*. No es este el lugar para entrar en una detallada discusión terminológica,

pero conviene aclarar algunos puntos. Conocida es la distinción que realiza Todorov (1976) entre lo maravilloso y lo fantástico: lo maravilloso entra de lleno en el reino de la imaginación, pues pone siempre por delante su propia irrealidad, mientras que lo fantástico estriba principalmente en la incapacidad final en que se encuentra el lector de determinar si lo que ha leído tiene una explicación natural o sobrenatural.

Tras una exhaustiva exposición lexicográfica, Chelebourg llega a la conclusión de que ambas categorías no se diferencian en esencia, sino por el tipo de creencia que hay que ejercer en cada una de ellas (2006: 26-36). Ambas serían formas de lo sobrenatural (definido como lo que supera las leyes naturales o lógicas), pero mientras que lo maravilloso solicita la credulidad por pura convención (cuando uno entra en el mundo del cuento de hadas olvida toda relación con el mundo real), en lo fantástico esta misma credulidad se impone "gracias al rigor de una organización textual basada en la contaminación de lo sobrenatural por lo natural" (2006: 35-36).

En lugar de hacer una distinción drástica conviene considerar el par maravilloso-fantástico como una cuestión de grado y en último extremo como dependiente de la recepción subjetiva del espectador y del grado de creencia que ponga en una y en otra, aunque históricamente podamos hacer una división entre lo fantástico como género que nace en el romanticismo, en concreto a partir del éxito de los cuentos de Hoffmann y sus seguidores, y lo maravilloso como ligado al mundo de las tradiciones populares.

En mi opinión, los surrealistas van un paso más allá, y desarrollan una teoría de lo maravilloso que supera esta división entre maravilloso tradicional y fantástico. Lo maravilloso surrealista se caracterizará por ser un maravilloso totalmente gratuito. Por una parte no está dirigido por un afán didáctico o aleccionador, y por otra parte rompe toda coherencia discursiva. Tanto en lo maravilloso infantil como en lo fantástico, los mundos extraños o directamente irreales que encontramos representados funcionan según una lógica propia, y los elementos que aparecen en ellos, aunque imaginarios y extravagantes, están motivados y tendrán importancia en el desarrollo de la acción. Las botas de siete leguas son un objeto imposible, pero servirán para que el personaje pueda huir de los peligros o ganarse la vida como mensajero. Lo fantástico surrea-

lista, por el contrario, se caracteriza por la gratuidad de todo elemento que pase a formar parte de su mundo y por la falta de motivación de su inclusión en él.

Tenemos un ejemplo ilustrativo en la distancia existente entre dos relatos de Max Jacob (1971) que siguen el modelo del cuento de hadas. El primero se titula *Histoire du Roi Kaboul 1^{er} et du Marmiton Gauwain*, escrito en 1904; en él Jacob narra la historia de un ayudante de cocina que llega, gracias a su ingenio y astucia, a conquistar la mano de la hija del rey y convertirse en monarca de los dos reinos rivales, una trama propia de este tipo de relatos. Unos años después, en 1923, Jacob escribe *La couronne de Vulcain*, también sobre el modelo de un pobre obrero giboso que conquista la corona luminosa del rey (aunque finalmente la pierde). Lo importante aquí es que junto a lo maravilloso tradicional (objetos mágicos, personajes fantásticos) encontramos elementos que no tienen ni función ni justificación en la narración. Jesucristo se aparece en una marmita (influencia, sin duda, de la irreverencia del surrealismo). En el barco que transporta al protagonista hay un asno de oro que le habla y aconseja, lo cual no tiene nada de especial en este mundo, pero un detalle escapa a toda lógica de la narración: el asno “portait une cathédrale sur un coussin”. Otro detalle que no tiene función alguna es la aparición de “un hombre desnudo [que] conduce seis caballos: los caballos eran guiados por una estrella, y un cisne trataba de salir de sus patas blancas”. Este cisne no aporta nada al relato, pero es un ejemplo claro de imagen surrealista y su “salir” (*sortir*) puede entenderse en sentido de surgir de las patas de los caballos como Minerva surgió de la cabeza de Júpiter. Es una imagen, además, que sólo existe en las palabras, pues trasladada a lo visual pierde su gracia: sólo veríamos un cisne que va a ser atropellado por unos caballos, y no es eso lo que el texto dice.

Michel Leiris nos da la clave de esta nueva versión surrealista de lo maravilloso:

No se trata aquí en efecto ni de fantástico, ni de frenético, ni de cualquier otra de estas categorías que se puedan identificar *grosso modo* con lo maravilloso, sino de algo aún mal definido (a falta de puntos de comparación posible), que es la parte más actual del surrealismo, y parece representar bien lo maravilloso en lo que tiene de más libre, de más gratuito; lo *maravilloso*

en sí podríamos decir, no ya apoyado sobre creencias religiosas o místicas, sino nacido de la perturbación pura y simple de las relaciones por medio del juego completamente espontáneo de la imaginación (2000: 61).

Esto tiene una clara relación con la escritura automática propugnada por Breton como medio para dejar total libertad a la imaginación, que debe funcionar sin finalidad, motivación o lógica alguna, rompiendo por todos lados con la racionalidad del discurso. Esta gratuidad pura, tal y como aquí se describe, no se había dado (o raramente) en las narraciones tradicionales, sin embargo sí existía en otro género tradicional: la lírica popular e infantil. Esta entronca precisamente con lo fantástico surrealista porque está al margen de toda finalidad, utilidad o lógica.

Esto nos lleva al punto principal que quería tratar, y que ya he adelantado. Lo maravilloso no se limita al ámbito de la narración, donde estamos acostumbrados a situarlo; hay un maravilloso poético que se muestra en la utilización mágica del lenguaje. Como dice Breton en el *Primer manifiesto* y como deja claro la práctica de Desnos, lo maravilloso tiene lugar en el lenguaje: "La cuestión de la imagen concierne a todos los textos *poéticos* de Desnos: todos aquellos en que a lo *maravilloso* se juega en el lenguaje" (Murat, 1988: 72). Michel Leiris pone de manifiesto esta característica esencial de lo maravilloso moderno como efecto del lenguaje, haciéndola partir de Rimbaud, con el que considera que "aparece un elemento completamente nuevo en la literatura, quiero decir lo *maravilloso puramente verbal* directamente surgido de las combinaciones de palabras", y se refiere a la "alquimia del verbo de Rimbaud" (2000: 70). El mismo Breton, cuando explica la imagen germinal del surrealismo, nos dice que esta radica, no en la pura imaginación o en el contenido expresado, como podría pensarse, sino que depende por entero de las palabras; lo maravilloso surrealista, pues, cristaliza en una imagen hecha con palabras, que no preexiste a la formulación lingüística que la presenta:

Una noche, antes de dormirme, percibí claramente articulada hasta el punto de que era imposible cambiar una palabra, pero separada sin embargo del sonido de una voz, una frase bastante rara que me venía sin que recordara en nada a los acontecimientos en los cuales, a creer

mi conciencia, yo me encontraba mezclado en ese instante, frase que me pareció insistente, frase, me atrevería a decir, *que se daba contra el cristal*. Tomé rápidamente noción de ella y me disponía a pasar más allá cuando su carácter orgánico me retuvo. En verdad esta frase me extrañaba; por desgracia no la he retenido hasta este día, era algo así como: “Hay un hombre cortado en dos por la ventana”, pero no podía haber equívoco en ella, acompañada como estaba por la débil representación visual de un hombre andando y partido a media altura por una ventana perpendicular al eje de su cuerpo (Breton, 1988: 324-325).

Breton deja claro en esta reflexión que lo que recibe en primer lugar no es una imagen visual, sino una verbal, tan puramente verbal, que ni siquiera iba acompañada de un sonido particular. Breton hace hincapié en lo inseparable de la formulación lingüística del efecto de maravilloso, ya que aunque la imagen visual, su contenido, persiste, se lamenta de haber perdido las palabras exactas. En ello insiste más tarde en el artículo “Le merveilleux contre le mystère” de 1936, donde plantea la relación directa entre lenguaje y utopía, y donde parece concluir que lo maravilloso es sólo un lugar en el lenguaje (1999: 653-658). Es la afinidad emotiva de las palabras y las combinaciones inauditas a las que da lugar su uso fuera de la lógica corriente y práctica lo que provoca la aparición de lo maravilloso, que no viene impuesto desde fuera sino que reside en la esencia misma del lenguaje, como el amor (fuente de maravillas) reside en la esencia misma del ser humano. Lo maravilloso es lo impremeditado en el lenguaje.² De ahí que su lugar propio sea la poesía. Tenemos que tener en cuenta, además, que la poesía tradicional siempre ha estado en relación con lo maravilloso, gracias a técnicas que remiten al animismo (animales que hablan, objetos que tienen voluntad), a la magia (fórmulas), a la vuelta de lo arcaico y lo primigenio, a mundos analógicos, al retorno

² “El *misterio* buscado por sí mismo, introducido voluntariamente —a pura fuerza— en el arte como en la vida, no solamente no podría ser más que de un valor irrisorio, sino que incluso aparecería como la confesión de una flaqueza, de un fracaso. El simbolismo no sobrevive más que en la medida en que, rompiendo con la mediocridad de tales cálculos, le ocurre hacerse una ley del abandono puro y simple a lo *maravilloso*, residiendo en este abandono la única fuente de comunicación eterna entre los hombres” (Breton, 1999: 658).

a esquemas elementales de la lengua, así que todo eso que caracteriza a la poética de lo sobrenatural en los relatos (según Chelebourg) tiene una realización en el nivel formal o semántico en la poesía, a base de recurrencias, fórmulas, simplificación de la sintaxis, etcétera.

3. Los surrealistas y la literatura infantil y popular

A pesar de la prevención de Breton, y con él de muchos críticos posteriores, con respecto a lo maravilloso tradicional, no podemos dejar de encontrar en la obra de los surrealistas una influencia constante y constatable de la tradición infantil y popular. Traigamos aquí algunos ejemplos de esta relación, sin pretender exhaustividad. Louis Aragon abre *Le mouvement perpétuel*, su primer libro surrealista, con un poema que contiene estos versos:

Il voudrait jouer aux quatre coins mais il ne peut, il est tout seul
 La balle du soleil en vain s'offre à lui
 En vain les cerceaux des ponts
 En vain
 Henri IV l'invite à chat perché.

(Aragon, 2007: 103)

El hombre se encuentra, en medio del universo y de la ciudad, como un niño que no puede jugar porque está solo, a pesar de que toda la existencia se le presenta en forma de juego: los astros, las construcciones urbanas, la historia y sus estatuas. El mismo Aragon reescribe *Les aventures de Télémaque*, de Fénelon, que era una lectura didáctica para el adoctrinamiento moral de los niños,³ y hace una traducción del libro de Lewis Carroll, *La caza del Snark*. Es además autor de una nana subversiva, "Berceuse", incluida en *La Grande Gaîté*; en ella, lejos de pretender dormir al niño, se le pide: "Chie chie chie chie donc chie"; composición

³ Como él mismo afirma, Fénelon es el libro en el que le enseñaron a leer. Reescribirlo es como volver a un origen (Aragon, 1969: 19-20).

que hace pareja con la canción que viene a continuación, puesta en la voz de un niño, "Réfractaire", en la mejor tradición de la escatología infantil: "Pour me faire faire pipi" (Aragon, 2007: 404-405).

Robert Desnos escribe, aparte de los libros infantiles en los que nos centraremos, una obra que se llama *C'est les bottes de 7 lieues cette phrase "Je me vois"* y su producción está llena de guiños a la literatura infantil. Los personajes de algunas de sus prosas surrealistas parecen sacados de cuentos infantiles, en especial el "Corsario Sollozo" (*Corsaire Sanglot*). Es también curioso que Saint-John Perse tome como personaje de su primera entrega poética, *Éloges* (1911), a Robinson Crusoe, que había hecho suyo la literatura infantil.

Pero donde se aprecia más claramente la deuda que el surrealismo tiene con la literatura infantil y tradicional es en la influencia que los autores del grupo reciben de las canciones infantiles (*comptines* en francés).⁴ La presencia de estas rimas infantiles, con sus repeticiones, sus relaciones absurdas, su ritmo marcado, en la poesía de muchos de los surrealistas no se puede pasar por alto.

Philippe Soupault ha recordado en varios lugares la influencia que ejercieron sobre él esas cancioncillas populares, especialmente en sus memorias *Histoire d'un blanc*, donde se muestra que para él lo maravilloso encontraría sus ecos más sonoros en tres dominios preferentemente: en el espíritu de la infancia, sensible en los cuentos y las canciones, en la escritura automática y en lo "insólito cotidiano"; una mezcla de la tradición con las técnicas de experimentación (Boucharenc, 2000). En concreto relata Soupault: "La que llamábamos Miss nos hizo amar, a mí en particular, estas retahílas (*comptines*) y cancioncillas absurdas. Ya el gusto de lo insólito. Y me he acordado de estas rimas en ciertos poemas que he bautizado canciones y que continúan apareciendo en mis sueños" (1984: 18). Esta aparición en sueños de ritmos y rimas tiene que ver mucho con la escritura automática, que empezaron practicando precisamente Soupault y Breton en *Champs magnetiques*. Así, en la introducción a su libro *Chansons* (1949), el autor nos cuenta cómo las palabras de las cancio-

⁴ "Tous les poètes, qui ont su préserver l'émerveillement de leur enfance, les ont imités (les comptines): Franc-Nohain, Léon-Paul Fargue, Robert Desnos, Philippe Soupault, François Dufrêne" (Caradec, 1977: 43).

nes se le presentaban dictadas en mitad de la noche y tenía que levantarse a apuntarlas rápidamente antes de que se desvanecieran; si no lo hacía, no podía conciliar el sueño (Soupault, 1973: 238-243; Fauchereau, 1976: 149-155). Soupault no sólo es coautor de una recopilación de canciones populares infantiles (Bacaumont y Soupault, 1961), sino que en 1990 recogió en un volumen titulado *Poésies pour mes amis les enfants* toda su producción que puede ser leída por los niños.

Paul Éluard, también bastante influido por la poesía popular, declara con respecto a las cancioncillas infantiles (*comptines, formulettes*):

Con una cancioncilla, el niño salta a la torera por encima del mundo a medida que se le enseñan los rudimentos. Hace malabares deliciosos con las palabras y se maravilla de su poder de invención. Se toma la revancha, pone lo que sabe al servicio del placer prohibido de imaginar, de engañar (1976: 565).

Georges Jean habla, a su vez, de la influencia que han tenido estos poemas infantiles en la poesía moderna por su carácter oracular y mágico, por los juegos con el lenguaje, la mezcla de imágenes incongruentes, los gérmenes de historia. Respecto a la mezcla absurda de imágenes nos dice:

Se puede reconocer ahí un procedimiento que, de Lewis Carroll a los surrealistas, es el motor de toda una corriente poética. Pero de nuevo el juego importa en primer lugar, y se busca menos en este nivel un choque que provoque la imaginación que el placer de aproximar gratuitamente realidades o hechos cuya coherencia exige ordinariamente el espíritu de la gente seria (1966: 47).

Para Marc Soriano, los surrealistas son los únicos que han comprendido cómo se podía rejuvenecer el repertorio tradicional y los únicos que han alcanzado a componer poemas que los niños han realmente amado y adoptado (2002: 274-275). Pone el ejemplo de Desnos, indicando que sus logros descansan sobre la utilización (o redescubrimiento) de las mismas técnicas de las *formulettes*. En este autor nos centraremos para ejemplificar con técnicas concretas esta relación entre poesía infantil, popular y surrealista.

4. Los poemas infantiles de Robert Desnos: algunas técnicas poéticas

Nos interesa sobre todo la figura de Robert Desnos por la trascendencia y el éxito que han tenido sus libros de poemas infantiles, especialmente *Chantefables et chantefleurs*, algunos como “La fourmi” (en versión de Greco) todavía la cantan los niños de Francia. Estos poemas ponen de manifiesto la continuidad entre la estética surrealista y la literatura infantil, por afinidad de medios, y van a mostrar cómo surge un estilo de poesía infantil que todavía nos es hoy reconocible.

La implicación de Desnos en el desarrollo del surrealismo durante su primera etapa es determinante para la constitución de la estética del grupo. Él es el principal protagonista de la “época de los sueños”, la escritura en un estado de semi-inconsciencia a partir de prácticas hipnóticas. La facilidad de Desnos para entrar en estados de trance y su fertilidad creativa una vez en ellos nos ha sido contada, además de por él mismo (1999: 125-129), por Breton (1988: 273-279) en “Entrée des médiums” y *Nadja*, y por Aragon (2007: 79-97) en *Une vague de rêves*. Para Breton, Desnos es el que “más se ha acercado a la verdad surrealista” y el que “habla surrealista a voluntad” (1988: 331). Palabras entusiastas que contrastan con las duras que pueden leerse en el *Segundo manifiesto*, tras la ruptura entre ambos autores.

Esta naturalidad para “hablar surrealista” de Desnos procede, según creemos, de su increíble sentido rítmico y su valoración de la parte sonora del lenguaje, que va a crear el vínculo entre su poesía surrealista y la poesía infantil, entre el automatismo y los juegos libres del lenguaje que rigen la creación infantil. Como recuerda François Cadarec:⁵ “Robert Desnos ha estado siempre seducido por los juegos del lenguaje. Juegos surrealistas, naturalmente, que no sólo él ejerció, pero más cercanos a los juegos de descubrimiento de los niños que a los juegos ingeniosos de los adultos” (1977: 221).

Así, para no extender mucho la exposición, enumeraré algunas de las técnicas de Desnos en *Chantefables et chantefleurs* y sus otros libros

⁵ Sobre la relación entre surrealismo y maravilloso en Desnos, puede verse Conley, 2003.

dirigidos a niños (*La menagerie de Tristan*, *Le parterre de Jacynthe*, *La Géométrie de Daniel*) que tienen relación con la etapa surrealista suya y de sus compañeros. Pero antes vamos a detenernos un momento en las diversas formas de alcanzar el efecto de lo maravilloso en poesía.

Cuando Breton propone, en el *Primer manifiesto*, un esbozo de clasificación de las imágenes surrealistas, destaca que las más logradas son las que presentan “el grado más elevado de arbitrariedad” y ello puede provenir de su incongruencia, de su carácter enigmático, alucinatorio o (y es lo que aquí nos interesa) “que saque de sí misma una justificación formal ridícula” (Breton, 1988: 338-339). Igualmente señala Michel Murat que hay diversos tipos de prácticas surrealistas: el *collage* verbal (con sus variantes colectivas: el cadáver exquisito), la explotación sistemática de lo arbitrario (los *incipit* de Aragon) y lo que se llama corrientemente los juegos de lenguaje o juegos de palabras (1988: 71-72). A este último tipo pertenece casi toda la práctica de Desnos, y es a lo que me voy a limitar, pues pocas veces se ha detenido la crítica en lo maravilloso salido puramente del lenguaje, lo que Marc Angenot (1972) llama “Rhétorique surréaliste des jeux phoniques”.⁶ Todos estos mecanismos tienen en común que, frente al absurdo creado simplemente por las incompatibilidades semánticas o lógicas, implican al lenguaje en toda su dimensión, pues no parten del contenido sino del significante, de la materialidad misma del signo. Como señala Angenot, “este conjunto de técnicas tiene el efecto de alterar el equilibrio significado-significante con ventaja de este último” (1972: 156), de manera que se llega a zonas cercanas a la cábala, la revelación, la profecía. Los juegos de palabras descubren relaciones inéditas dentro del lenguaje, en el seno mismo de las posibilidades de nombrar la realidad, y sólo mediatamente remiten a las relaciones de la realidad misma. Por ejemplo, si Éluard dice “La terre es bleue comme un orange” o Breton “Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre” están creando objetos imaginarios o imposibles que no existen en la realidad, pero mantienen la función referencial del lenguaje. Pero si Desnos escribe: “Ô mon crâne étoile de nacre qui s'étoile” antes de estar creando un obje-

⁶ Véase Cerrillo, 2005: 93-96, para la relación de los juegos sonoros de la poesía infantil popular con las estéticas de vanguardia.

to nuevo (un cráneo = estrella de nácar que se marchita) está poniendo de manifiesto las condiciones lingüísticas para proponer tales objetos inusitados, maravillosos; la proximidad de los significantes no puede esconder más que una proximidad de los significados.

Me centraré en estos juegos de lenguaje que tienen clara relación no sólo con la poesía infantil de toda época y lugar (retahílas, adivinanzas, *nursery rhymes*, *comptines*, *formulettes*), sino que también tienen lugar en los cuentos con las fórmulas mágicas, las repeticiones de palabras, etcétera.

4.1. Homonimia y paronomasia

En sus inicios literarios, y como una derivación de la escritura automática, Desnos dedica todo un libro a los juegos con la homonimia: *L'Aumonyme*, título que muestra a la vez el procedimiento puesto en práctica (514-527).⁷ Ahí se encuentran algunos de los poemas que después se incluirán en los manuales escolares, en especial un Padrenuestro homónimo.

Esta práctica no es llevada a tal extremo en la poesía infantil de Desnos, pero deja bastantes huellas, como no podía ser de otra manera. La ballena da de mamar a sus pequeños (*petits*) y “*petit appétit, la baleine fait son nid*” (1337). Lo maravilloso surge aquí del cortocircuito que se produce en la interpretación. ¿La ballena hace su nido para cada uno de los pequeños por separado? ¿O hace el nido con ellos? ¿Y por qué el apetito es pequeño cuando se trata de animales gigantes? Desnos lanza estas y otras muchas preguntas con su juego fónico, que no tienen respuesta, y que además abren la imaginación por la sugerencia de un conocido proverbio: “*petit à petit l’oiseau fait son nid*”. La homonimia abre un espacio de libre interpretación y de juego.

En “*Le Gênet*” (Gründ, 85), la homonimia se produce entre el nombre de la planta y la desasistencia y juventud del hablante: *je n’ai, jeunet* (Ibáñez, 1962: 11-12).

⁷ A partir de ahora se citará por Desnos (1999). Cuando se trate de poemas sólo incluidos en Desnos (1955) se indicará “Gründ”, nombre de su editor, antes del número de página.

Lo mismo ocurre en “L’araignée à moustaches” (720), donde aparte del juego homonímico con “mai / mais”, en el verso “Elle règne au mois de Mai” Desnos recurre a una homonimia que ya había utilizado precisamente en el Padrenuestro homónimo: “que votre araignée rie” por “que votre règne arrive” (515). En el poema “Le lézard” (1340), Desnos juega con la proximidad fónica “lézard” (animal) y “lézarde” (grieta) para acabar haciendo un juego entre “Lézard d’agrément” y “Les arts d’agrément”.⁸ También en “Le muguet”, aparte de la continua paronomasia “bouquet / muguet”, tenemos una relación de homonimia en eco en las exclamaciones-estribillo: “Au guet” y “Gai” (1344). Sin olvidar la homonimia de palabras inexistentes: “tulipe en pot” (tulipán en tiesto) / “Tulipanpo” que crean un ser antes inexistente, “roi des nabots” por añadidura (1344). También aprovecha la homonimia de “véronique” (planta y pase de toreo) (1345), o entre “seringa” (planta) y “Seringapatam” (ciudad de la India) (1346). O la confusión entre la flor “marguerite” y las reinas que han llevado su nombre (1347).⁹

Otra de las técnicas empleadas en los primeros libros de Desnos sí va a tener un desarrollo notable en la poesía infantil: la paronomasia y los juegos con el intercambio de sílabas de las palabras, realizado sobre todo en la serie *Rose Sélavy*. Ejemplo revelador es “Le poisson sans-souci” (718), que acaba con una permutación silábica: “Le poisson sans-souci / Le souci sans souci / Le Poissy sans Soissons / Le saucisson sans poids / Le poisson sans-souci”. Este juego hace surgir un mundo completamente fantástico, creando lugares imaginarios (*Poissy Soissons*) y objetos fantásticos (*saucisson sans poids*). En “La marjolaine et la verveine / La marjoveine et la verlaine / La verjolaine et la marveine” (Gründ, 37) surge el nombre de Verlaine de la magia de la combinación verbal. “Le lama” (1333) se cierra con una aclaración geográfica a todas luces innecesaria:

⁸ El mismo juego de palabras en Queneau, *Les Ziaux*: “Nous lézards aimons les Muses / Elles Muses aiment les Arts / Avec les Arts on s’amuse / On muse avec les lézards” (1989: 52).

⁹ Anne Egger, 2007: 956, que interpreta estos poemas de Desnos en clave de resistencia (pues fueron compuestos efectivamente poco antes de su detención por la Gestapo) sugiere que “L’escargot” (1328) se lea como homónimo de “SS cargo”.

“Il habita au Pérou / Capitale Lima”, simplemente por la paronomasia Lima / Lama. En “Kangourou Le Roux” (1334) tenemos que analizar la palabra “Kangourou” como conteniendo el nombre del color. O la contraposición que invita también a un análisis: “tamanoir / son manoir” (1336), en el primer caso con una incorrección gramatical en el género del posesivo. Igualmente “Le cyclamen de Clamecy” (1344) se convierte en “Clame par-ci, clame par-là”. O la “fleur d’oranger”, que se torna “fleur d’orage” (Gründ, 89), creando un universo totalmente nuevo.

4.2. *Juegos con la rima*¹⁰

Una de las cuestiones más polémicas dentro del desarrollo del surrealismo fue la de la vigencia de la rima como instrumento poético. Resumiendo mucho, el surrealismo ortodoxo, comandado por Breton, excluía la rima (junto con la métrica tradicional) como un artificio convencional y propio del arte clásico y conservador. Sin embargo, algunos autores como Éluard, Aragon y el propio Desnos, no pudieron deshacerse de sus encantos y posibilidades.

Aragon recuerda este rechazo de la rima entre los surrealistas y cita precisamente a Desnos como ejemplo de sus posibilidades creativas:

Pero en los cincuenta últimos años, esta desafección de la rima en los poetas, poderosamente ayudada por el empleo que después de Banville hicieron de ella todos los Edmond Rostand de la tierra, llegó hasta la negación de su valor poético. Es este, con singulares contradicciones sin embargo, el punto de vista de los surrealistas: bien que quizá la obra maestra de la poesía propiamente surrealista sean esos “juegos de palabras” que Robert Desnos, siguiendo una vena abierta por Marcel Duchamp, llevó a la perfección y donde todo es rima, donde la rima se lleva a su colmo, no se limita ya a los finales rimados, sino que penetra el verso entero (2007: 727-728).

No se comprende exactamente por qué Breton quiso renunciar a la rima, cuando precisamente la constricción que impone sobre el signifi-

¹⁰ Para su efecto estilístico véase Ibáñez, 1962: 20-30.

cante es muy apropiada para descubrimientos lingüísticos y asociaciones inauditas. Como en el caso de la homonimia y la paronomasia (que Breton saludaba), en la rima el significante domina sobre el significado, con la consiguiente apertura a realidades inéditas.

Esto ocurre especialmente en el uso de *rimas absurdas*, inesperadas e inmotivadas, que la poesía surrealista toma seguramente de la poesía popular, infantil y humorística. El surrealismo descubre ahí un mecanismo inagotable de creación de sentidos nuevos y lo explota a extremos hasta entonces no alcanzados, al punto de que muchas rimas absurdas tradicionales nos pueden parecer pre-surrealistas.

El cómputo de rimas absurdas sólo en *Chantefables et chantefleurs* nos llevaría a ocupar páginas enteras. Sólo espigaré algunos ejemplos. “Voici venir le mois de juin, / C’est du bon temps pour les Bédouins” (1327). El mes de junio se supone de buen tiempo para todo el mundo, la rima con “Bédouins” nos lleva a un buen tiempo exótico, o superlativo. Hay rimas absurdas que dan pie al desarrollo del poema: “Le brochet / Fait de projets” (1329), de manera que el poema se continua con los proyectos del pez. La ballena de nuevo “qui nourrit ses petits / De lait sans garantie” (1337), rima que pone de manifiesto la lejanía entre la naturalidad animal y nuestro mundo de objetos controlados. Y el “pélican” sólo podía ser capturado, claro, por un capitán llamado “Jonathan” (1338).

El propio Desnos había cultivado la rima absurda como consecuencia de los juegos paronomásicos y calambures de *Rose Selavy*. También Soupault: “Docteur Breton va à Gien / par un temps de chien / Il est tombé dans un trou / on ne sait où”, o el más celebre: “Neige, neige reste en Norvège / jusqu’à ce que j’apprenne le solfège” (1984: 136, 140). Y Éluard: “Gagnerons-nous la mer avec des cloches / dans nos poches” (2007: 57). No se puede decir que sea un procedimiento extendido, debido al hecho de la huida general de la rima, a pesar del uso bastante sistemático que habían hecho en ocasiones de la rima absurda poetas como Apollinaire y Max Jacob, ambos admirados por los surrealistas.

El carácter lúdico de la rima se aprecia también en el fenómeno de la *rima doble*, que continúa la línea de la paronomasia. La tendencia de las palabras a agruparse por su sonido en este tipo de poesía hace que la rima pueda aparecer en cualquier lugar: *porte / apporte* (1328); *Bagatelle / cocinelle* (1329); *barbe / rhubarbe* y *blaireau / poireau* (1338), o en la estrofa

final de “Les hiboux” de manera sistemática (1333), para incidir en el sonido “ou”, que funciona como onomatopeya. Lo usa también Éluard: “Son coeur est lourd, la branche penche” (Éluard, 2007: 60).

En el ámbito de la rima encontramos, en fin, el uso de la *rima continua*. Mientras que la poesía “culto” ha tratado siempre de variar la rima a lo largo de las estrofas y los poemas para no cansar al auditorio y para no hacer destacar demasiado el procedimiento, la poesía infantil y popular no ha tenido problema en repetir la misma rima a lo largo de una serie de versos. Desnos la usa en “Le tamanoir” (1336), “Le pélican” (1338), “L’ours” (excepto miel / ciel) (1339), “Le bouton d’or” (1345) y “La Réséda” (Gründ, 19).

Un caso curioso es el de “Les hiboux” (1333), cuya rima imita de manera onomatopéyica el sonido del animal (con el refuerzo de la rima doble, como acabo de señalar), pero además esta rima viene dictada por una retahíla de excepciones gramaticales del francés: sustantivos terminados en *ou* cuyo plural lleva *x*. No es extraño que el fenómeno se repita en otros autores surrealistas como una vuelta a la memoria infantil. Lo encontramos en “Au café du commerce” de Aragon: “le chant su coucou hibou pou genou” y “J’ai vu ses genoux hiboux poux” (2007: 322-323).¹¹ Se trata a la vez de un mecanismo de fascinación, pues el mismo sonido aparece en “Kangourou” (1334) sin relación con las reglas gramaticales.

4.3. Repetición simple

Pasamos del juego con los significantes al ámbito de las repeticiones, un campo bastante fértil a la hora de rastrear la influencia de la poesía popular e infantil. Y comienzo con uno de los rasgos más llamativos de la poesía surrealista que, según mis noticias, no ha sido puesto de manifiesto por la crítica, pero que no deja de asaltar al lector a cada momento: la repetición pura y simple de palabras y sintagmas.¹² Quizá los

¹¹ El mismo juego en Obaldia, 2005: 104: “Oh! comme il est chou le petit garçon / Comme il est pou, comme il est genou”.

¹² “También influye en el logro de esos ritmos singulares el frecuente uso de estructuras de corte repetitivo, como si fueran llamadas de atención al oyente

analistas no han reparado en esta técnica por considerarla pueril, o simplemente por incomprensión o incapacidad de incluirla en una teoría sofisticada de la estética surrealista.

La repetición idéntica de palabras o sintagmas se usaba generalmente en la oratoria y la poesía clásica como subrayado enfático, y muchas veces constituía precisamente la figura que la preceptiva tradicional conoce como énfasis: cuando la repetición de la palabra conlleva algún matiz semántico nuevo o un cambio de significado. Pero no ocurre así en la poesía surrealista, entre otras cosas porque cuando esta técnica se usa de manera recurrente pierde su eficacia como elemento enfático.

Este rasgo sólo puede relacionarse con la poesía popular e infantil en que la repetición no tiene que justificarse por ninguna intención retórica y muchas veces responde a necesidades rítmicas o a un simple afán de juego. En los surrealistas, esta técnica aparece de manera gratuita, no vinculada a una necesidad rítmica o intención semántica o afectiva. La explicación más plausible es que este uso va contra toda lógica y economía del lenguaje literario y no literario, que proscriben las repeticiones idénticas. Se trata simplemente de extrañar. Esta es una de las principales formas en que los poemas “serios” del surrealismo son permeables a la estética de la canción.

En Desnos tenemos el famoso poema de la hormiga, cuyo estribillo es una pura repetición: “Ça n’ existe pas, ça n’ existe pas” (1330); en el que Ibáñez (1962: 67-68) ve la obstinación del sentir común. Que la repetición es arbitraria se ve claramente cuando esta ocurre fuera de posiciones que puedan relacionarse con el ritmo: “Quand martin, martin, martin / Puis martin martin martin” (1339); “Rouge, rouge, rouge et blanc / bouge, bouge, bouge et vlan” poema que acaba: “vlan, vlan, vlan!” (1349); “si tu bouges, si tu bouges” / “geranium, geranium” (1352). A pesar del uso caprichoso que se hace de la figura, el lector no dejará de encontrar una justificación a tal atentado contra la economía lingüística. De hecho, estoy convencido de que los poetas surrealistas sembraban estas repeticiones

/ lector para que se mantuviera expectante en todo momento. La repetición, a veces, puede llegar a ser pura redundancia, algo especialmente visible en la poesía infantil y de clara influencia de la poesía popular” (Cerrillo, 2007: 237).

con la intención de dejar al lector la tarea de interpretarlas y darles un sentido a su gusto.

En ocasiones pueden tender al balbuceo, como en “Le bégogo, le bégonia / va au papa / va au palais” (1353); o simular un movimiento de réplica y contrarréplica. “Kangourou le Roux, roi des Kangourous, / Kangourou dernier, Kangourou le Roux” (1334). O implicar una especie de continuidad de manera icónica por medio de una anadiplosis “Sur la route de Saint-Tropez, / De Saint-Tropez à la Ciotat” (1348).

En “La fleur de pommier” se repite tres veces “Joli rossignol et fleur de pommier”, lo que da la sensación de estribillo, pero el poema tiene sólo seis versos, es decir que la repetición ocupa la mitad de un poema extremadamente breve. ¿Se puede considerar, entonces, un estribillo? En otros poemas con estribillo propiamente dicho se concentra en él la repetición: “Que? Que?” y “Ni? Ni?” de “La tortue” (1336), o “Au guet! Au guet! / Gai! Gai!” (1344).

A veces la repetición va acompañada de cambio semántico, como cuando el nombre compuesto de la flor se toma como un imperativo: “Perce, perce, perce-neige” (1346); igual ocurre con el saltamontes (*sauterelle*): “saute, saute, sauterelle” (1330). A veces conserva su forma intensificadora y tiene que ver con la actitud del enunciador: “Gloire! Gloire au bel hippocampe” (1331), “Plaignez, plaignez la baleine” (1337), o “Bisque! Bisque! Bisque! Rage!” equivalente de nuestro “chinchá, rabia” (1339).

En los poemas surrealistas no infantiles de Desnos, el mecanismo está presente, por ejemplo, en el dedicado a los epítetos superfluos: “mer maritime, dieux divins, hommes humains, cieux celestes, terre terrestre” (528); en “avec frénésie, avec frénésie” (529); o: “Á peine, à peine un bouton” (530). La repetición más llamativa ocurre en el poema “Bonbon”. El propio título con sus dos sílabas idénticas ya nos indica el procedimiento. Desde el inicio: “Je suis suis le le roi roi” la repetición es continua hasta su paroxismo en el centro del poema con la aparición de “dent” 32 veces. Esto es un rasgo de humor, pues cada uno de los 32 dientes de la boca se nombra individualmente, y a la vez responde al juego infantil de repetir la misma palabra hasta que pierda su significado. Lo mismo ocurre con *doigt*, que se repite cinco veces y *main* dos.

También usan esta técnica: Blaise Cendrars, en el poema “West”: “Pendant des semaines les ascenseurs ont hissé hissé des caisses des caisses

de terre végétale”, quizá para dar la sensación de trabajo continuo; “Au sommet de l’édifice l’édifice de briques et d’acier” (1990: 135). Y Benjamin Peret: “Blonde blonde / était la femme dispaure entre les pavés” (61); “Tilbury tilbury ma flûte est perdue” (2003: 62); “qui avait des os / qui avait des os / avec de l’eau dedans” (2003: 67); “coupait du zinc / coupait du zinc”, “pour Henri IV / pour Henri IV” (2003: 142).

4.4. Estructuras paralelísticas y anafóricas

Reúno bajo una misma rúbrica estas dos modalidades de la repetición porque suelen aparecer asociadas. Desde luego, el paralelismo puede existir sin anáfora, sin embargo es raro que la anáfora no vaya acompañada de paralelismo.

Estas estructuras han sido una de las maneras más recurrentes de organizar el contenido lingüístico en lírica y oratoria. En la poesía infantil y popular, estas estructuras aparecen de forma reiterada, porque constituyen mecanismos sencillos de ordenar una serie. Se puede decir que, mientras que en prosa el paralelismo ocurre de manera ocasional y tiene un efecto fundamentalmente emotivo o de llamada de atención, en la poesía infantil y popular el paralelismo se da de manera sistemática y es casi constitutivo del género; y, aunque en él sigue conservando efectos emotivos, tiene más que ver con la creación de un ritmo intenso, que funciona como marco que separa el lenguaje de la canción del lenguaje corriente. Estas estructuras son, además, excelentes mecanismos para fijar en la memoria un contenido, a la vez que invitan a la imaginación del lector o espectador a seguir la serie comenzada. Piénsese que el paralelismo existe también en los cuentos maravillosos como una forma de la fascinación. Por ejemplo, las preguntas del lobo (disfrazado de abuela) a Caperucita, las dos salidas de Pulgarcito, las repeticiones de situaciones en Barbazul o los paralelismos entre las acciones de diversos hermanos que parten a buscar fortuna.

El paralelismo, al establecer una serie de posiciones previstas por la línea sintáctica pero vacías en cuanto al paradigma, sirve a los surrealistas para crear combinaciones extrañas y maravillosas, contrastes inauditos y sorpresas verbales. El aprovechar estos huecos del esquema para sorprender al lector ya tenía antecedentes en la poesía infantil y popular.

Tomemos como ejemplo en Desnos el principio de “*C’était un bon copain*” (537), que juega de manera paralelística con las frases hechas. La primera es una frase convencional: “*Il avait le coeur sur la main*”, pero este esquema sintáctico pone el marco para romper el automatismo y engendrar absurdos: “*la cervelle dans la lune, l’estomac dans les talons, les yeux dans nos yeux*”.

Pasando a la poesía infantil, vemos que el poema en Desnos puede organizarse por entero en estrofas de carácter paralelístico, como ocurre en muchas manifestaciones tradicionales. Ello conlleva, por supuesto, la aparición inevitable de la anáfora (pues todas las estrofas empiezan igual) y la epifora en forma de estribillo. “*Le coucou*” (1327), el poema que abre *Chantefables*, es de este tipo; también “*L’églantine, l’aubépine et la glycine*” (1349); al igual que “*Pour la liberté*”, poema de Soupault que abre su colección de poesía para niños.

En ocasiones, estas series paralelas se cierran con un epifonema que no permite la continuación. En “*La grenouille aux souliers percés*”, cada personaje ofrece algo a la rana para que tape los agujeros de sus zapatos. Aunque cada donación tiene relación directa con el donador (posición ocupada de manera correcta), conforme avanza el poema dejan de tener relación con el fin pretendido: hojas secas de los árboles, el velo de los champiñones, cuatro pelos de una ardilla y el aliento dulce del cielo (717). En “*Le chat qui ne ressemble à rien*” tenemos dos acciones paralelas: la visita al doctor y la visita a su novia, pero con la particularidad de que los atributos se cruzan, pues el doctor le examina el corazón y la amada el cerebro (722).

En otras ocasiones, el paralelismo puede afectar al poema entero, pero organizado en series que ocupan estrofas alternas como en “*Le crapaud*” (1334), aquí con la particularidad de que las posiciones que varían son ocupadas por atributos contrarios, dando lugar a un paralelismo contrastante: el sapo del Marne llora porque se considera feo, mientras que el sapo del Sena canta porque se considera hermoso. Lo absurdo reside en que un animal de la misma especie pueda ser feo en un río y hermoso en otro. Como vemos, en estos poemas organizados por entero en series paralelas, el poeta desarrolla un juego entre lo estable de las posiciones repetidas y las sorpresas propiciadas por las posiciones variables de las series. Mientras que la repetición exacta de algunos elementos induce

al lector a pensar en un mundo fijo y estable, las posiciones equivalentes que varían desquician todo orden y expectativa.¹³

Abundan, sin embargo, los poemas completos (o casi por completo) articulados como anáfora, bien por repetición de un verso al principio de cada estrofa o de una expresión al principio de cada verso. Del segundo caso es ejemplo "Le Homard", (1330), donde vemos nuevamente que a la repetición que establece una posición fija y conocida se añaden atributos contradictorios: "Homard le bleu, Homard le rouge", o pleonásticos: "Homard, si tu remues, tu bouges". Ejemplos de poemas que repiten un verso al principio de cada estrofa: "La sauterelle" (1330), "L'hippocampe" (1331). En este caso, la anáfora es menos perceptible y funciona casi como un estribillo que se situara al principio de estrofa.

En muchos casos, el paralelismo y la anáfora ocupan sólo parcialmente el poema: la repetición de "brochet" (1329) o de "La tortue" (1336). En "Le lézard" (1340), una estrofa utiliza la anáfora "Lézard de..." y la otra "Tu..." como si a cada presentación del lagarto le correspondiera una apelación, aunque las acciones de la segunda estrofa no tienen relación con los modos de presentarse el lagarto en la primera. En "Coccinelle", la anáfora "Dans une rose à..." (1329) funciona casi a modo de estribillo o *ritornello* obsesivo. En "Le tamanoir", este mecanismo tiene la estructura pregunta-respuesta (1336).

No puedo seguir enumerando las variantes, pues son múltiples, sólo quiero mostrar cómo lo que da coherencia a la práctica surrealista del paralelismo es la capacidad de sorpresa que ofrecen las repeticiones. Benjamin Péret, por ejemplo, compone un poema en el que cada verso impar propone una afirmación sobre Louis-Philippe y el verso par tiene una estructura: "Donne-lui + sust." que no tiene nada que ver con lo que se propone en la afirmación (2003: 65-66).

¹³ Véase el análisis de Ibáñez (1962: 57ss) de las repeticiones que para ella tienen un efecto de intensificación emotiva, de carácter estático e idealizador, buscando la esencia de cada animal. En la página 87 insiste en que "al emplear formas paralelas se busca producir impresión de estatismo".

4.5. Verso bímembre

Otra de las características puramente formales más extendida en la poesía infantil de Desnos es la utilización del verso bímembre, la mayor parte de las veces de forma paralelística. Lo curioso es que he encontrado este rasgo bastante extendido en la poesía surrealista de todo tipo, no sólo de carácter infantil o del género canción.

La bímembración, sobre todo cuando tiene forma paralelística, sigue la pauta de las repeticiones formales de la poesía popular e infantil. Lo curioso es la cantidad de ocasiones en que, en lugar de establecer el paralelismo entre versos, esta poesía lo fija en el interior del mismo verso. Es como si hubiera una urgencia por la simetría, como si el verso en sí se pudiera descomponer a la vez en sus partículas rítmicas y hacerlas autónomas en un intento de llevar el ritmo hasta sus últimas consecuencias, y recordemos que el ritmo es una de las principales fuentes de la encantación poética.

El verso bímembre es muy característico de la poesía renacentista y barroca, como ha estudiado Dámaso Alonso para la poesía española, y en Francia tiene que ver con el tradicional equilibrio entre los dos hemistiquios del alejandrino, pero lo curioso en el caso que nos ocupa es que normalmente esta partición se da en versos muy cortos.

Esta técnica presenta una diversidad de articulaciones. Cuando resulta más perceptible es cuando coinciden bímembración, sinonimia y paralelismo: "Adieu misère, adieu chagrin"; "Bête à bon Dieu, bête a bon point" (1329), donde tenemos una especie de redundancia. O cuando interviene el contraste: "Homard le bleu, Homard le rouge" (1330); "Le ciel est grand, la terre est ronde" (1331). En el primer ejemplo, esta técnica sirve para atribuir características incompatibles al mismo objeto, mientras que en el contraste entre la tierra y el cielo no existe una real oposición entre grande y redonda: la información aportada es nula. A veces se establece anáfora, pero sin sinonimia ni contraste: "Cheval marin, cheval de trempe" (1331), o por simple enumeración: "Le Gange et le Nil / le Tage et le Tibre" (1329); "Les écoute et s'étonne" (1332); "Vent du sud et vent de l'est" (1335). En ocasiones, la bímembración responde a una estructura pregunta-respuesta: "Il est caché? Il reviendra! / L'escargot? On le mangera" (1328).

En muchas ocasiones ocurre por simple expansión de los significados: "J'irai, je suis libre" (1329); "Dans une poche, sur son ventre" (1331); "De leurs enfants, leurs petits choux" (1333); "Lève le pied, ferme les yeux" (1335); "Des bateaux, des paquebots" (1337); "A mi-carême, en carnaval" (1337); "Oiseau de poils, oiseau sans plumes" (1337); "Dans le fleuve, auprès des joncs" (1339); "Bois de l'eau mais pas de vin" (1339); "Rêve sur rêve, goutte à goutte" (1341).

Esta apresurada lista nos da una idea de la cantidad de veces que aparece este fenómeno, que (repito) encontramos en todos los surrealistas fuera de sus poemas infantiles o tipo canción. Por ejemplo, Desnos juega con la rima doble: "baisant le dos, perdront le do" (517). En el poema de los epítetos internos (528) tenemos un ejemplo llamativo, pues el poeta en un caso construye un verso bimembre y en el otro reparte la misma expresión ("Dieux divins! Hommes humains!") entre dos versos.

Curiosamente, en varias ocasiones los versos bimembres contienen expresiones hechas, como saludos. Como hemos visto aparece en "Le poissons Sans-Socui" de Desnos. Asimismo Éluard usa: "Une couleur madame, une couleur monsieur, / Une aux seins, une aux cheveux" (2007: 80). Esto tiene que ver por una parte con la desautomatización de estas expresiones hechas, pero además con el hecho ya apuntado de que la bimembración pretende incluir todo un mundo en el mínimo espacio de un verso, lo que se ve más claro cuando se trata de polaridades como "día / noche", "señor / señora", etcétera.

4.6. Valor rítmico y de sugerencia de la geografía

No hace falta insistir en el hecho de que la poesía popular e infantil de todo espacio y tiempo ha aprovechado el poder rítmico y evocativo que tienen los nombres geográficos, en ocasiones para dar un color local a sus composiciones (y enigmático cuando salían de su ámbito originario) o un color exótico cuando evocaban regiones lejanas o imaginarias.

Este uso de la geografía, inmotivado en razón del contenido referencial, aparece por todos lados en la poesía surrealista: lo tenemos en los primeros poemas de Soupault. Incluso se utiliza a veces una geografía conocida, como la de París, para darle un sentido evocador, según ocurre con Aragon en *Le paysan de Paris*.

En los poemas infantiles de Desnos es constante este uso de una geografía evocadora (Ibáñez, 1962: 12). En “Le papillon” (1327), el poeta nombra “Châtillon”, que parece una referencia concreta, para poco después romper esta lógica al referirse a tres lugares distintos con el mismo nombre: Châtillon-sur-Loire, Chatillon-sur-Marne, Châtillon-sur-Seine. “La coccinelle” va pasando su vida en rosas de distintos lugares: Bagatelle, Provins, Jerico, Picardie (1329); “Le brochet” tiene planes de recorrer los grandes ríos del planeta: Gange, Nil, Tage, Tibre (1329); y la historia de los “hiboux” se sugiere que ocurre en sitios tan dispares como: chez les Zoulous, les Andalous, Moscou, Tombouctou, Pérou, Mandchous (1333), geografía que tiene como único sentido mantener la rima en “ou”, pues todo lugar absurdo se resume en “chez le fous”. Fuera de la poesía infantil, en la canción de marineros de “De silex et de feu” (582-583), “De Marenne à Cancale” funciona como anáfora, que, además, da pie a rimas absurdas.

Los lugares geográficos sirven a lo maravilloso por su poder de evocación y porque rompen toda lógica espacial. La función que tienen estos elementos lingüísticos como localizadores precisos (en tanto que nombres propios) deja de funcionar para convertirse en puros centros de irradiación de sugerencias.

Las características que ligan a la poesía surrealista con la poesía infantil y tradicional son muchas más. Aquí he querido mostrar, a través de unos cuantos ejemplos, la continuidad que existe entre sus estéticas. Puedo apuntar ahora cómo la práctica de la poesía surrealista en el ámbito de la poesía infantil y de la canción influye en autores posteriores, como Roubaud u Obaldia (Francia) y Gloria Fuertes (España), en relación con la estética del postismo. La práctica de Gianni Rodari y su *gramática de la fantasía*, aunque dirigida a la creación en prosa, tiene un fuerte componente surrealista.¹⁴ Todo el mundo se da cuenta de que una gran parte

¹⁴ “Gianni Rodari ha sabido entender con ejemplar clarividencia esta ausencia de límites cualitativos entre literatura infantil y literatura, como lo explica el hecho de que sus ‘ejercicios de fantasía’ y de creatividad lingüística, sus juegos y fruiciones artísticas con la palabra en el interior del aula, provengan, según él mismo nos cuenta, de la lectura voraz y sistemática de los clásicos y de las vanguardias” (Sánchez Corral, 1995: 115-116).

de la poesía infantil, a partir de los años cuarenta sufre la influencia surrealista, cosa que no extraña, porque ya hemos visto cómo existía una afinidad entre las técnicas tradicionales y las que usan los surrealistas. He querido poner de manifiesto especialmente las técnicas que no tienen que ver sólo con el contenido, pues esas ya han sido estudiadas: animación de objetos inertes, atribución de cualidades absurdas o contradictorias a personas u objetos, etc., y centrarme en las técnicas de carácter puramente formal, menos estudiadas y más sutiles.

Bibliografía citada

- ANGENOT, Marc, 1972. "Rhétorique surréaliste des jeux phoniques". *Le français moderne* XL: 147-161.
- ARAGON, Louis, 1969. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*. Ginebra: Albert Skira.
- _____, 1998. *Chroniques I, 1918-1932*. París: Stock.
- _____, 2007. *Oeuvres poétiques complètes. I*. París: Gallimard.
- BACAUMONT, Jean y Philippe SOUPAULT, 1961. *Les comptines de langue française*. París: Seghers.
- BOIDARD BOISSON, Ma. Cristina, 1993. *Georges Henein y el surrealismo*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- BOUCHARENC, Myriam, 2000. "Le trouble du Merveilleux dans l'oeuvre de Philippe Soupault". En *Merveilleux et surréalisme. Coloquio de Cerisy-la-Salle*, coord. Nathalie Limat-Letellier y Claude Letellier. Lausanne: L'Âge de l'Homme; 69-82.
- BRETON, André, 1988. *Oeuvres complètes, I*. París: Gallimard.
- _____, 1992. *Oeuvres complètes, II*. París: Gallimard.
- _____, 1999. *Oeuvres complètes, III*. París: Gallimard.
- CARADEC, François, 1977. *Histoire de la littérature enfantine en France*. París: Albin Michel.
- CENDRARS, Blaise, 1990. *Du monde entier. Poésies complètes: 1912-1924*. París: Gallimard.
- CERRILLO, Pedro C., 2005. *La voz de la memoria (Estudios sobre el Cancionero popular infantil)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

- _____, 2007. "Poesía y escuela: reivindicación de la poesía infantil". *Letras Peninsulares* 20-1: 221-244.
- COLLANI, Tania, 2009. "Le merveilleux surréaliste de Michel Leiris et la conciliation avec la modernité". *Cahiers Leiris* 2: 21-36.
- CONLEY, Katharine, 2003. *Robert Desnos, Surrealism, and the Marvelous in Everyday*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- CHELEBOURG, Christian, 2006. *Le surnaturel: Poétique et écriture*. París: Armand Colin.
- DESNOS, Robert, 1955. *Chantefables et chanterfleurs à chanter sur n'importe quel air*. París: Gründ.
- _____, 1999. *Oeuvres*. París: Gallimard.
- EGGER, Anne, 2007. *Robert Desnos*. París: Fayard.
- ÉLUARD, Paul, 1976. *Oeuvres complètes, II*. París: Gallimard.
- _____, 2007. *Capitale de la douleur*. París: Gallimard.
- EMBS, Jean-Marie y Philippe MELLOTT, 2006. *100 ans de livres d'enfant et de jeunesse. 1840-1940*. París: Lodi.
- FAUCHEREAU, Serge, 1976. *Expressionisme, Dada, Surréalisme et autres ismes. 2. Domaine français*. París: Denoël.
- IBÁÑEZ, Iris Acacia, 1962. *Apuntaciones estilísticas sobre "Chantefables et Chanterfleurs"*. Buenos Aires: Centro de Estudios de Estilística Literaria.
- JACOB, Max, 1971. *Le roi de Béotie*. París: Gallimard.
- JEAN, Georges, 1966. *La poésie*. París: Seuil.
- KOBER, Marc, 2000 "Georges Henein: de nouveaux contes de fées". En *Merveilleux et surréalisme. Coloque de Cerisy-la-Salle*, coord. Nathalie Limat-Letellier y Claude Letellier. Lausanne: L'Âge de l'Homme; 199-208.
- LEIRIS, Michel, 2000. *Le Merveilleux*. Bruselas: Didier Duvillez.
- MURAT, Michel, 1988. *Robert Desnos. Les grands jours du poète*. París: José Corti.
- OBALDIA, René, 2005. *Innocentines*. París: Hachette.
- PÉRET, Benjamin, 2003. *Le grand jeu*. París: Gallimard.
- PIGNIER, Nicole, 2000. "Le conte merveilleux chez Jules Supervielle". En *Merveilleux et surréalisme. Coloque de Cerisy-la-Salle*, coord. Nathalie Limat-Letellier y Claude Letellier. Lausanne: L'Âge de l'Homme; 311-320.

- QUENEAU, Raymond, 1989. *Oeuvres complètes, I*. París: Gallimard.
- SÁNCHEZ CORRAL, Luis, 1995. *Literatura infantil y lenguaje literario*. Barcelona: Paidós.
- SORIANO, Marc, 2002. *Guide de littérature pour la jeunesse*. París: Delegrave.
- SOUPAULT, Philippe, 1973. *Poèmes et poésies*. París: Grasset.
- _____, 1984. *Georgia. Épitaphes. Chansons*. París: Gallimard.
- _____, 1990. *Poésies pour mes amis les enfants*. París: Lachenal & Ritter.
- TODOROV, Tzvetan, 1976. *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil.

fandangos de cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural

ISHTAR CARDONA

De cansancio estoy muriendo,
sin dejar a nadie herencia,
porque esto se está volviendo
un baile de resistencia.

El Siquisiri

Introducción

El son jarocho, la música originaria del centro-sur del estado de Veracruz, en México, también llamada música del Sotavento, ha sido considerado durante largo tiempo como uno de los componentes constitutivos de la herencia cultural nacional. No existe un ballet folclórico profesional que no cuente entre sus estampas con un baile jarocho. En las escuelas de educación elemental se montan bailables para los festivales escolares: *La bamba*, *La guacamaya* o *El jarabe loco* forman parte del repertorio potencial listo para ser escenificado en alguna festividad nacional o evento dedicado a la familia.

En el discurso de los encargados de las políticas culturales estatales o federales, cuando se refieren al patrimonio cultural, es difícil que se deje de lado al son jarocho como parte del repertorio *mexicano*. La fuerza de su representación solamente puede ser comparada con los sones del estado de Jalisco y su música de mariachi.

Al parecer, estamos hablando de un elemento cultural que no se encuentra en peligro de desaparecer y cuya administración no representa dificultades particulares, pues cuenta con el aprecio y el apoyo de algunas instituciones culturales, muy por encima de otras representaciones regionales que no gozan de visibilidad ni del sostén gubernamental para manifestarse. Sin embargo, la historia reciente del son veracruzano está

cruzada por fenómenos varios que explican la dificultad y los riesgos de considerar una práctica como patrimonio sin analizar el sentido que tiene entre los agentes que la determinan, lo mismo que las interacciones que se juegan en sus contextos actuales y las transformaciones a las que, por lo tanto, esa práctica se ve sujeta.

Actualmente, cuando nos referimos a la defensa del patrimonio cultural, hablamos del establecimiento de acuerdos entre los diferentes actores involucrados en la creación, reproducción y transmisión de ciertos elementos que poseen un peso simbólico como herencia del conjunto social. El primer acuerdo debe ser la definición de lo que es o no patrimonio: ¿qué es considerado patrimonial y a qué reglas se sujeta? Y para defenderlo adecuadamente, ¿cómo deben entenderse las mutaciones que se operan, a lo largo del tiempo, sobre lo patrimonial para seguir considerándolo como tal? En el caso del patrimonio cultural intangible, esas mutaciones corresponden, a veces, al sentido mismo que le otorgan los creadores a su práctica...

El debate que se desarrolla actualmente en torno a estos temas involucra definiciones de conceptos como identidad, región, nación, tradición y folclor, mercado y gobierno, definiciones que desarrollan su propia direccionalidad dependiendo del agente que se las apropie para construir un discurso. En el presente texto, examinaré cómo esos componentes problematizan la adscripción de una práctica intangible —el son jarocho— como patrimonio cultural, con el fin de salvaguardar su realización y desarrollo.

De lo regional a lo nacional

Según el investigador francés Gérard Lenclud, la antigüedad parece conferir un prestigio particular a todo objeto capaz de probar su pasado lejano (1994: 33), y el son jarocho suscribe esta afirmación. Como lo ha estudiado Antonio García de León, entre otros investigadores, los elementos rítmicos, melódicos y poéticos que conforman el son jarocho como género musical se van amalgamando lentamente durante los dos primeros siglos de la Colonia, pero es a finales del siglo XVIII y principios del XIX que podemos rastrear la diferenciación de las músicas y

danzas regionales de la Nueva España. Las particularidades geográficas y económicas del territorio, las influencias circulantes en el Gran Caribe afroandaluz (españolas, indígenas y africanas), la permeabilidad del puerto de Veracruz, por el que entraban las modas musicales y se internaban para mezclarse, en mayor o menor medida, con los llamados *sones de la tierra*, van a definir un tipo de instrumentario basado esencialmente en la cuerda – rasgada o punteada –; un cancionero ternario con variaciones sesquiálteras; una rítmica que puede tender a la binarización de 2/4, pero que mayoritariamente se ejecuta en 6/8 y 3/4; una lírica asociada al canto, que sigue las pautas del Siglo de Oro, y una fiesta propiciatoria de la experiencia musical y bailable – el *fundango* –, cuyo transcurso va siendo marcado en diferentes dinámicas por la danza en la tarima (García de León, 2006: 38-40, 46, 53).

Llegado el siglo XX, las transformaciones de las formas ancestrales de vida provocaron una recomposición social de la zona: la extracción petrolera en la zona sur del estado, el debilitamiento del comercio fluvial y la migración a centros urbanos perfilaron un nuevo panorama en el que los antiguos espacios comunitarios fueron perdiendo centralidad. Los estereotipos regionales, que conforman el rompecabezas de lo nacional, van a ser vehiculados, entonces, por los medios de comunicación masiva, que evolucionan de forma acelerada. La radio y el cine, particularmente, incorporan la figura del jarocho (el campesino de la costa, por excelencia) a su catálogo de representaciones.

La XEW y otras estaciones de radio contratan músicos jarochos para acompañar a las grandes figuras de la canción, como Toña *la Negra* y Agustín Lara. El cine produce una serie de filmes que presentan al jarocho como uno más de los tipos nacionales, a la par del charro y la china poblana. *A la orilla de un palmar*, de Rafael J. Sevilla; *Alma Jarocho*, de Antonio Helú; *Pescadores de perlas*, de Guillermo Calles; *Huapango*, de Juan Bustillo Oro, y *Allá en el trópico*, de Fernando de Fuentes, filmadas entre 1937 y 1940, son ejemplos de la utilización de la figura del jarocho y su música para contar historias “nuestras”.¹ La campaña presidencial

¹ El antropólogo Ricardo Pérez Montfort ha publicado una serie de ensayos sobre los estereotipos nacionales, entre ellos el del jarocho (2007).

de 1946 se acompaña de conjuntos jarochos, reafirmando la pertenencia identitaria del candidato del partido oficial, Miguel Alemán Valdés, como veracruzano y, por lo tanto, como mexicano.²

La construcción de un nacionalismo cultural, puesta en marcha por los regímenes post-revolucionarios, se lleva a cabo mediante la incorporación al repertorio simbólico mexicano de las expresiones populares regionales, que fueron transformadas, sintetizadas y potenciadas — folclorizadas —³ con el fin de resultar más asequibles al conjunto nacional. Expresiones populares asimiladas tradicionalmente, como el mariachi, la fiesta de muertos y el son jarocho, perdieron lentamente sus particularismos locales para devenir prácticas pertenecientes a la herencia cultural de la nación. No resulta excesivo afirmar que ese movimiento de lo local a lo nacional se tramó con gran eficacia, constituyéndose esas prácticas en elementos altamente significativos del imaginario nacional.

Los músicos que, como Andrés Huesca y Lino Chávez, migran a la ciudad de México, a Tijuana o a Los Ángeles, a partir de la década de los cuarenta, buscando esos espacios abiertos a la representación de lo nacional (*cabarets*, centros sociales y estaciones de radio), tendrán que ajustar sus códigos de actuación a una lógica de consumo, instituyendo, con el paso del tiempo, prácticas definidas sobre la ejecución musical que se convertirán, incluso para los habitantes de su región originaria, en “la verdadera forma de tocar el son”.⁴

Como explica el historiador Eric Hobsbawm, al hablar de la reivindicación del pasado y la reconstrucción o invención de tradiciones durante el siglo XX, este fenómeno es visible en la creación, en ocasiones deliberada,

² El Partido de la Revolución Mexicana (PRM) se transforma en ese año en el Partido Revolucionario Institucional (PRI), el cual mantendrá la presidencia de la República hasta el año 2000.

³ *Folclor* en el sentido de recopilación de la memoria popular ancestral que le dan varios autores. Dicha recopilación sirve, a fin de cuentas, para la construcción de una idea de nación. Véase Anne-Marie Thièsse (1999).

⁴ Sirva aquí el testimonio que Juan Pascoe consigna en su libro *La Mona*, donde narra cómo algunos soneros de la tradición rural (Andrés Vega, actual requintero del grupo Mono Blanco y figura emblemática del son jarocho) no escapan del todo a estos códigos folclóricos de virtuosismo instrumental.

de prácticas y símbolos de legitimidad y cohesión social por parte de las élites dirigentes, que transforman así a sus sujetos en ciudadanos con un pasado (y un futuro) común. Pero, como señala el mismo autor, esas tradiciones introducidas desde lo alto del sistema social no funcionan con éxito si no son aceptadas en la base.⁵

Podemos observar, al estudiar este repertorio simbólico que constituye *lo nuestro*, que se ejerció una suerte de *patrimonialización* sobre las culturas regionales en beneficio de lo nacional. Es decir, se les consideró como parte indisociable de la herencia mexicana en general, y como tal se les introdujo en el juego de escenificaciones a través de las cuales se representa el país. Sin embargo, y jugando con el sentido jurídico del patrimonio, en esa transformación de las tradiciones regionales no se define el elemento pasivo de lo patrimonial respecto a las obligaciones y deudas pendientes con la herencia que se recibe.

El son jarocho, al ser desvinculado de su matriz originaria, se transformó en un elemento folclórico destinado al consumo y que se ostenta a través de imágenes estandarizadas en los programas de televisión, los centros turísticos y los programas institucionales. Esta transformación no elevó el estatus del son, sino que lo arrinconó en la clasificación de *popular*, y como tal se le ha tratado.

Es claro que el Estado mexicano puso en marcha todo un mecanismo de fomento que, a través de las instituciones gubernamentales designadas, otorgaba recursos para la reproducción de las expresiones culturales. Sin embargo, se estableció una diferenciación valorativa entre lo *popular*, lo *tradicional*, y lo decantado del arte académico y occidental. Esta diferenciación se manifestaba y se manifiesta en los presupuestos y en el espacio que se le confiere a cada uno en el esquema estatal: la dicotomía *arte / artesanía* provoca suspicacia y resquemor en los creadores, y confusiones e incongruencia en los funcionarios encargados de velar por la preservación de las expresiones artísticas.

La división entre lo *culto* y lo *popular* no da cuenta de la complejidad y las interacciones que se operan al interior de prácticas que se van

⁵ Esto ya había sido señalado por Hobsbawm en *The invention of Tradition*, y lo remarca en el prefacio del libro *Fabrication de tradition, invention de modernités*, coordinado por Dejan Dimitrijevic.

transformando con el paso del tiempo, renovando su carga simbólica e incorporando nuevos elementos a sus códigos de representación. Cuando el Estado mexicano patrimonializa las culturas regionales, no genera marcos de referencia de su producción y desarrollo, ni se muestra particularmente interesado en entablar un diálogo con las comunidades de origen. Las acciones que se realizan para proyectar esas culturas regionales son, por lo tanto, coyunturales o de bajo impacto, y en todo caso se vuelven susceptibles de ser aprovechadas, bajo su aspecto folclórico, por los poderes políticos o por el mercado. El patrimonio se convierte en una herencia instrumentada, pero no asegurada: una herencia que se pretende fijar en el tiempo, en vez de considerarse como un sistema mutable, que no termina de definirse, dado que quienes la crean no han muerto y aún siguen transformando su sentido.

Vuelta a lo local

Hacia principios de los años setenta, algunos músicos e investigadores comienzan a cuestionar la lógica estética imperante en la representación del son jarocho, y se proponen *rescatar* la auténtica tradición musical, menguada en su zona de origen y poco reproducida al interior de las comunidades, contrariamente a lo que ocurre en los centros urbanos, donde se enseña, se presenta y se consume bajo su aspecto folclórico.

Ya en los años sesenta, un grupo de investigadores (antropólogos y etnomusicólogos, en su mayoría) había aprovechado el interés generado por la estructura de apropiación de las manifestaciones regionales fomentada desde el Estado en beneficio de la búsqueda de materiales sonoros autóctonos. Ese grupo realizó una serie de investigaciones sobre músicas en “vías de desaparición”, haciendo una apología de ese universo primigenio, puro, idealizado, que había que “rescatar” mediante la recolección de testimonios grabados.⁶ Pero es a partir de los setenta que se observa el surgimiento de una generación de jóvenes músicos, originarios de la

⁶ Por ejemplo, la serie Testimonio Musical de México, editada por el INAH. El disco *Sones de Veracruz* se grabó en 1969.

zona, en ocasiones instalados en la ciudad de México, que se preguntan si no es a ellos a quienes corresponde rescatar la música jarocho, buscando por sí mismos las bases sobre las que se asienta el sistema simbólico de la práctica musical. Esto, en parte, fue posible por la efervescencia que se vivió en México, en aquellos años, respecto a la trova, el canto nuevo y las músicas latinoamericanas. Así, comienzan por buscar el testimonio de los viejos jaraneros rurales, considerados como una fuente abundante de información, aprovechada a través de grabaciones de campo o de su incorporación a nuevos ensambles musicales, como ocurrió con Arcadio Hidalgo, quien se integra al grupo Mono Blanco, fundado en 1977 por Gilberto Gutiérrez, José Ángel Gutiérrez y Juan Pascoe.

Aquel colectivo de músicos e investigadores, capaz de reconocer a sus miembros mediante el prisma de una práctica heredada y de provocar la adhesión de otros a través de una estructura significativa, va a constituirse en el llamado Movimiento Jaranero o Movimiento Sonero. Es entonces cuando se comienza a hablar de una "tradicición" y de una "identidad", como si se tratase de entidades inseparables, al tiempo que se genera un repertorio de temas y de prácticas que acompañan a ese binomio: los fandangos como fiestas contenedoras de la memoria común, las viejas familias de soneros, la herencia campesina que se traduce en formas muy precisas de hacer la música. Es decir, en ese momento la identidad comienza a construirse como un vaso contenedor de la tradición, una tradición entendida como sistema estético definido, de raíz histórica y mutable, que se confronta a la apropiación nacionalista de su código, esto es, al folclor.

A partir de los años noventa, el Movimiento Jaranero se expande, pero su crecimiento se acompaña de un aumento en la complejidad del sistema de acción: los actores del movimiento descubren la dinamización de la carga simbólica en el seno de la práctica musical, provocada por la práctica misma: hacer son jarocho no puede significar la imitación de la música hecha en los fandangos de antaño, pues de ella se ha perdido casi toda traza... Además, los jarochos actuales han crecido escuchando otras sonoridades, en las cuales abreva también su modo de concebir ritmos y melodías. Por otra parte, la presencia de músicos de fuera de la región, integrados a las experiencias nacidas de esta nueva etapa de la música sotaventina, provoca que se replanteen los límites de lo *jarocho*.

Actualmente, el movimiento trata de administrar su práctica y de forjar una estética propia con base en la cultura regional. Sin embargo, esto se torna complicado en un contexto como el presente, en el que los reencuentros favorecen la experimentación y el mercado deviene realidad ineluctable para todos aquellos que pretenden hacer de la música una forma de vida y una actividad de reproducción material.

La dimensión identitaria

Para ayudarnos en la construcción de un campo problemático de lo identitario, en el caso del son jarocho, hay que definir tres elementos: los elementos formales y técnicos que establecen la práctica del son como algo identificable y único; la cuestión de las herencias localizadas (familiares, territoriales) sobre las que, en un primer momento, se busca definir los límites de la tradición (y esto nos regresa al problema de los músicos que no poseen estas herencias), y finalmente, la tensión existente entre *tradición / folclor / fusión*, como etiquetas nominativas de la acción en el marco de una práctica musical.

Los elementos que configuran el repertorio formal que caracteriza al son jarocho como género —instrumentario, danza, ritmos y poesía— conforman un código que, al reivindicarse como propio de un espacio construido históricamente, permite elaborar un discurso de afirmación identitaria al reproducirse técnicamente, aun si los contextos de la práctica han cambiado, y aun si, en la recreación del código, aquello que en otros tiempos era vivido y practicado como un mero saber, hoy en día no deja de ejercerse sin un cierto sentimiento de apropiación patrimonial, de herencia recibida legítimamente.

En el caso de las herencias localizadas, se encuentran en la base de la definición de una estructura de acción estética deseada, pero el problema se haya en las condiciones de representación que operan en toda memoria que se reconstituye. Cuando se habla de reconstruir una tradición (o de inventarla, a la manera de Hobsbawm), hablamos de una interpretación de esa tradición, porque es imposible copiar un sistema simbólico y expresivo *ad infinitum*. Se trata de un juego especular (en términos de especulación y de representación). El hecho de pertenecer a una familia

de músicos jarochos o de haber nacido en la región puede manifestarse como una ventaja para el ejercicio musical —la legitimidad que da el saberse originario del territorio—, pero hace falta definir cuál es el margen de innovación del que nos podemos aprovechar para dinamizar la práctica cultural. Al mismo tiempo, la introducción de elementos reformadores solamente podría producirse desde el exterior, mediante la *intromisión* de otro que encuentre sentido en mi acción, pero que no puede ejercerla de forma integral. O tal vez, como comenzaron a cuestionarse hace algunos años ciertos soneros jarochos, las herencias son tan complejas y diversas que lo exterior puede provenir de ellos mismos...

En el son jarocho, como en tantas otras prácticas populares, reinterpretadas y resignificadas, existe una tensión entre tradición, folclorización y fusión. El son resulta, esencialmente, producto de la hibridación entre varios universos culturales, pero el sentido que se le confiere a la práctica y el uso que se da a los elementos que integran la memoria es lo que determinará la dimensión instrumental de la acción. Así, refiriéndonos a lo explicado antes, podemos observar cuál era el rol de la música veracruzana en el esquema nacionalista (un elemento integrante de un sistema cultural *auténtico*) y en el pensamiento de los intelectuales de los años sesenta (un patrimonio en vías de extinción). En ambos casos, hablamos de la estructuración de una imagen folclórica homogeneizante de las expresiones regionales.

Para los integrantes del Movimiento Jaranero, el hecho de reestructurar la práctica del son, en oposición al código instrumentado desde lo nacional, significa volver a darle a la música su “autenticidad”, centrarla nuevamente en el interior de la comunidad y, por lo tanto, recuperarla como parte integral de la identidad regional. Pero la comunidad ya no es tampoco lo que era: los músicos soneros no tardan en darse cuenta de que su propia experiencia les impide reflejarse cómodamente en esa imagen; los pueblos se fragmentan, las familias migran y ellos mismos ya han sido tocados por otros símbolos, ajenos al núcleo comunitario, y por lo tanto, han recibido otras herencias (Cardona, 2006: 403). No es posible retornar al paraíso perdido. La reconstrucción arqueológica no opera en el son, y los músicos deben hacer funcionar los mecanismos de la memoria con los filtros que su propia experiencia individual les ha ido dejando.

En el panorama del son jarocho, podemos encontrar hoy a músicos campesinos que realizan grabaciones profesionales pero que no salen jamás, o salen muy poco de su comunidad; a músicos que se encuentran a medio camino entre la práctica comercial y los proyectos de autogestión comunitaria; a músicos-investigadores que hacen el viaje de ida y vuelta entre los fandangos y las universidades; a grupos de rock, *ska*, son montuno, que practican eventualmente el son jarocho y que toman prestados elementos para sus propios experimentos sonoros; a músicos, hijos de músicos soneros, que se apropian de elementos de otras tradiciones o de otras estructuras musicales para fusionarlas al son de Veracruz.

Todo este proceso no se ha llevado a cabo de forma tersa: los debates al interior del movimiento se multiplican, y la forma de ejecución, la transmisión del conocimiento musical, los estilos vestimentarios, la construcción de instrumentos, la profesionalización de los músicos, devienen puntos de confrontación en nombre de la tradición, y en el cruce entre lo que Manuel Castells llama, en su libro *El poder de la identidad* (1999), la “identidad-resistencia” (el enquistamiento autorreferencial) y la “identidad-proyecto” (la trascendencia de lo autorreferente). Estos debates se manifiestan, de forma notable, en la constitución de espacios de acción donde la memoria atribuida a la comunidad se recrea, se reproduce y se resignifica.

Los espacios de la tradición

El primero de estos espacios ha sido el fandango, materia prima del *rescate del son*. Los registros históricos que refieren esas fiestas populares son abundantes, desde documentos inquisitoriales hasta estudios realizados recientemente, pasando por las relaciones de viajeros que veían en esta expresión el “verdadero espíritu del pueblo”. Toda esta literatura ha fijado firmemente las bases míticas del fandango como un evento reproducido en el tiempo, asentado en la memoria de la colectividad. Al establecerse, además, como ámbito por excelencia del encuentro comunitario — puesto que, según las crónicas, no había suceso importante que no terminara en fandango —, deviene apuesta mayor en el proceso de reapropiación de la tradición.

Si lo que se pretende es reactivar la memoria de una práctica heredada, y esa herencia es propia a la comunidad, es en ese espacio del fandango donde se reactivarán los lazos intersociales que dan origen a un sistema simbólico, donde se ejercerá el saber técnico y se transmitirán las bases de su conocimiento. Sin embargo, en el fandango se escenifican también los conflictos propios de la reconstrucción de la tradición que hemos mencionado anteriormente. El sentido de pertenencia a la comunidad, la fidelidad con la que se practica el código musical y aun las atribuciones categóricas se escenifican sobre y alrededor de la tarima.

Las múltiples pertenencias identitarias de los soneros actuales se manifiestan en estos eventos, y hoy en día es difícil acercarse a este fenómeno sin tomar en cuenta que no solamente crea encuentro, sino también desencuentro entre las variadas filiaciones que ostentan los ejecutantes del son. Justamente esto es lo que vuelve al fandango un espacio privilegiado para el análisis de la acción: los fandangos no operan actualmente bajo las reglas de los pueblos campesinos de tiempo atrás; los lugares donde se llevan a cabo no pertenecen exclusivamente al ámbito de lo rural (aun si han resurgido en muchos pueblos de Veracruz), y las lógicas que los rigen varían según los organizadores. En este tenor, podemos encontrar fandangos que no solamente reactivan el nosotros en comunidad, sino que también pretenden marcar un territorio ganando a la *modernidad*, afirmar un estilo de ejecución, poner en práctica una enseñanza aprendida en taller y no a través de la mera oralidad, recrear transitoriamente una forma de vida... Como espacio performativo de lo identitario, el fandango se manifiesta como contenedor de sentido, que se complejiza en la medida en que las lecturas de qué es la tradición y qué hacer con ella se multiplican.

La contraparte de la práctica del son se manifiesta actualmente en la presentación que los grupos de son jarocho aspiran a hacer de su música sobre los escenarios. Ciertos estudiosos han querido ver en esta nueva espectacularización del son una continuidad con los grupos folclóricos de los años cincuenta, una operación meramente escénica que busca aprovechar el contexto de la globalización y del mercado de lo *étnico*, imponiendo nuevos cánones sobre la ejecución de un código comunitario.

Es cierto que algunos soneros jarocho no se han detenido en la mera reproducción de fiestas regionales para el disfrute exclusivo de los

habitantes de la zona y que han integrado el saber del código como un elemento constitutivo de su actuar individual. Algunos se han convertido en músicos que también se presentan en escenarios impropios para el rito comunal, que se ven a sí mismos no sólo como reproductores, sino, afirmativamente, como creadores (y en esto se diferencian de los jaraneros de mediados del siglo XX), con un pie anclado en una memoria específica y otro en la necesidad de construir una base mínima de reproducción material. Por ello, no son inmunes al “reencantamiento que propicia la espectacularización de los medios”, como dice Néstor García Canclini (1990: 18). Sin embargo, son pocos los jaraneros que pueden vivir única y exclusivamente de tocar. En general, fabrican instrumentos y dan clases, pero todo esto entra dentro del paquete de hacer vivir el son. Aquí las lógicas de acción también se entrecruzan: los grupos surgidos del rescate del son saben que ya no viven en las épocas del mecenazgo estatal, al mismo tiempo que han emprendido una ruta que los aleja de un consumo masivo de su producción musical.

Algunos programas de apoyo a las culturas populares y de difusión de las artes en México han beneficiado, recientemente, iniciativas dedicadas al impulso del son jarocho a nivel regional y nacional.⁷ El nacionalismo cultural dejó como una de sus herencias más interesantes la creación de una estructura de reproducción simbólica, institucionalizada y contenida en entidades como el INBA, el INAH, y más recientemente el CONACULTA. La creación del Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC), en 1987, permitió que se fundaran talleres de jarana, zapateado y laudería en el circuito de casas de cultura de ese estado. Se han organizado festivales y encuentros institucionales que favorecen la re-visibilización del son como expresión propia de Veracruz y no como un elemento más de la planta simbólica nacional. Sin embargo, esta ayuda no ha sido suficiente para los jaraneros que pretenden vivir de su creación, por lo que deben combinar la ayuda obtenida a través de becas y contrataciones de las instituciones culturales con otras fuentes de financiamiento, las cuales se encuentran, frecuentemente, más allá de las fronteras nacionales.

⁷ Podemos mencionar el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) y el foro Puerta de las Américas.

De lo local a lo transnacional

Es importante mencionar aquí los procesos de arraigo del son en contextos lejanos a su fuente territorial, como ha ocurrido en los últimos años en la ciudad de México – dando origen a los llamados *jaroquilangos* – y en Estados Unidos, particularmente en California, donde existe una comunidad *jaro chicana*.

Respecto al auge del son jarocho en la capital del país, los jaraneros encuentran que es el espíritu diverso de la urbe, junto con el gusto por lo tradicional que se expande a través del mercado de lo étnico, lo que ha provocado un acercamiento de los jóvenes al son. Por eso se han creado talleres de son, laudería y zapateado en centros culturales independientes, talleres que forman a personas que, sin tener una filiación particular con la cultura veracruzana, se adhieren en diversos grados de proximidad a la comunidad jarocho, como público, como seguidores o como ejecutantes.

Sin embargo, es en el caso de la comunidad chicana donde el son se manifiesta mejor como un elemento patrimonial en reconstrucción. A principios de los años ochenta el grupo Mono Blanco realizó una serie de giras a varias ciudades de los Estados Unidos, con presencia de migrantes de segunda y tercera generación: *mexican-americans* que habían crecido, en muchos casos, escuchando música mexicana y que la ejecutaban a partir de la fórmula folclórica de los grupos surgidos en los años cuarenta y cincuenta, o de la apropiación de la música mexicana que habían llevado a cabo músicos chicanos como Ritchie Valens o el grupo Los Lobos.

El intercambio entre soneros jarochos y músicos chicanos comienza de forma problemática, pues los chicanos no reconocían la tradición que ellos habían asimilado, es decir, el código folclórico, en la sonoridad de los grupos de rescate del son. Al mismo tiempo, los jarochos no conferían legitimidad ni autenticidad a la música que los chicanos consideraban tradicional. El patrimonio que cada una de las partes reconocía como tal no se encontraba en sintonía. A pesar de ello, fue la idea de comunidad lo que permitió que ambos frentes establecieran un diálogo e intercambiaran referentes sobre una memoria común. Los chicanos se interesan en la reconstrucción de lo propio, por oposición a un sistema que expropió

el espíritu de un pueblo, y los jarocho aprenden de la capacidad organizativa de los chicanos.

La asimilación de una tradición como patrimonio se presenta aquí en un nivel estratégico, en el que los actores buscan una herencia convergente para construir un discurso que les permita explicarse y subsistir en tanto que una misma entidad histórica. Por supuesto, los chicanos no se remiten a la misma estructura identitaria que los nacidos en Veracruz, ni se consideran a sí mismos meramente mexicanos transferrados. Al mismo tiempo, los jaraneros reconocen que han sido cruzados por múltiples herencias y que su identidad jarocho ha sido fragmentada y reconstruida. Sin embargo, en torno a la música pueden establecer una comunidad de intención que defienda las herencias regionales, dé cuenta de sus desplazamientos territoriales, discuta su importancia para el desarrollo grupal y vigile y negocie su eventual e ineluctable transformación.

Hoy en día existen diversos proyectos que involucran a músicos jaraneros de ambos lados de la frontera: se organizan festivales, se inician talleres, se ofrecen conferencias, se preparan fandangos. La capacidad económica de los centros culturales o los productores artísticos de California, Chicago o Nueva York ha permitido que algunos músicos jarocho puedan dedicarse a la música de forma exclusiva, sin depender de becas o de contratos esporádicos en el país.

La comunicación es fundamental en la organización de los proyectos que involucran al son jarocho. Como es lugar común afirmar en nuestro contexto globalizado, Internet ha precipitado el intercambio de datos y experiencias. Los conciertos y los fandangos se pactan y se anuncian en la red. Existen comunidades virtuales en las que se discuten los símbolos de lo jarocho, canales de video en los que se puede tomar clases de laudería y jarana, portales donde los grupos se presentan, suben fotos y videos, y congregan seguidores.⁸ Esto ha generado puentes en que los signos de la

⁸ En *Yahoo* se hospeda el grupo "sonjarocho" (<http://mx.groups.yahoo.com/group/sonjarocho/>) que cuenta con 1741 miembros. *MSN* mantuvo en línea, hasta febrero de 2009, al grupo "jarocho son", con 352 miembros (<http://groups.msn.com/jarocho son>), para ser desplazado posteriormente al nuevo servicio *Multiply*. En *Youtube* existe el canal "jarochofilms" (<http://mx.youtube.com/user/jarochofilms>), en donde César Castro, antiguo integrante de Mono Blanco

tradición se deslocalizan para multiplicarse sobre diferentes escenarios: salir de la comunidad para presentarse en un festival en Mali, Barcelona, Penang o San Diego, sin pasar por la ciudad de México, es una práctica que se vuelve recurrente entre los grupos que quieren proyectarse más allá de los fandangos.

Conclusiones: ¿el son como patrimonio?

Si la circulación del son jarocho no se constriñe ya a un espacio regional determinado, si los actores que lo ejecutan asumen que sus pertenencias identitarias son diversas y sus filiaciones no derivan únicamente del mundo tradicional jarocho, si el código formal del son jarocho se ha transformado y se ha mezclado con otros códigos, y se han integrado a él nuevos instrumentos, si todo esto es así, ¿podemos llamarle *patrimonio* al son jarocho?

La complejidad misma del término *patrimonio* y su aplicación a los constructos simbólicos determinan su extensión actual: "Hoy es la diversidad de expresiones lo que constituye la definición de patrimonio, más que la adhesión a una norma descriptiva", señala Mounir Bouchenaki (2004: 7), al mismo tiempo que afirma que el destino del patrimonio inmaterial está mucho más ligado que antes a sus creadores.

En el recorrido que hemos hecho a lo largo de este texto, dimos cuenta de cómo una práctica con raíces históricas, contenida en un espacio cultural delimitado, se expande más allá de sus referentes en sentidos disímbolos. Y es en esta expansión, en la tensión que provoca dentro de la estructura comunitaria, que el sentido de su acción se afirma. Mutando, adaptándose, el son jarocho ha logrado una vitalidad que surge del núcleo mismo de la comunidad. Compleja, la tradición adopta formas que, por lo menos hasta el momento, no han diluido los elementos básicos

ahora residente en Los Ángeles, ofrece manuales visuales de laudería, cortos de fandangos y videos de otros grupos relacionados con la comunidad jarocho. No daremos cuenta aquí de todas las páginas de redes sociales como *Myspace* y *Facebook* dedicadas a los grupos de son jarocho; baste con saber que cada grupo profesional cuenta con un escaparate de este tipo.

del género. La creatividad de los actores del son y los cuestionamientos que han formulado han sido la tabla de salvación de una música que, desenraizada, perdía poco a poco su sentido social. Al recuperar su sentido comunitario, así sea a través de las dislocaciones espaciales por las que atraviesan las comunidades hoy en día, el son jarocho se proyecta como una práctica que sigue provocando y convocando a sus creadores y a sus receptores.

En la reflexión sobre la preservación del patrimonio y en el establecimiento de marcos que lo regulen deben intervenir directamente los depositarios de la memoria cultural, aquellos que afirman una tradición, aun si en la acción la problematizan y la transfiguran. De no ser así, corremos el riesgo de patrimonializar signos que se irán vaciando de contenido, y solamente nos quedarán lápidas frías que digan: "En este lugar, alguna vez se vivió".

Bibliografía citada

- BOUCHENAKI, Mounir, 2004. "Editorial". *Museum International* 221-222: 7-12.
- CARDONA, Ishtar, 2006. "Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: El resurgimiento del son jarocho". En *Retos culturales de México frente a la globalización*, coord. Lourdes Arizpe. México: Miguel Ángel Porrúa; 213-232.
- CASTELLS, Manuel, 1999. *Le pouvoir de l'identité*. París: Fayard.
- DELGADO CALDERÓN, Alfredo, 2004. *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. México: CONACULTA.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael, 2000. *Son jarocho. Guía histórico-musical*. Xalapa: PACMYC / CONACULTA.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, 2002. *El mar de los deseos. El Caribe hispanomusical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI.
- _____, 2006. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA / Instituto Veracruzano de Cultura.

- GARCÍA DÍAZ, Bernardo y Horacio GUADARRAMA OLIVERA, 2004. *15 años por la cultura en Veracruz: IVEC (1987-2002)*. Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz / Instituto Veracruzano de Cultura.
- HOBBSBAWN, Eric, 2004. "Préface". *Fabrication de traditions, invention de modernités*, coord. Dejan Dimitrijevic. París: Maison des Sciences de l'Homme.
- _____ y Terence RANGER, coord., 1967. *The Invention of Tradition*. Cambridge: University Press.
- LENCLUD, Gérard, 1994. "Qu'est ce que la tradition". En *Transcrire les mythologies*, coord. Marcel Detienne. París: Bibliothèque Albin Michel; 25-44.
- PASCOE, Juan, 2003. *La Mona*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, 2007. *Expresiones nacionales y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México: CIESAS.
- THIÈSSE, Anne-Marie, 1999. *La création des identités nationales (Europe, XVIIIe-XXe siècle)*. París: Seuil.

Javier Ayala Calderón. *El diablo en la Nueva España. Visiones y representaciones en documentos novohispanos de los siglos XVI y XVII*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2010; 356 pp.

El diablo puede definirse de una y mil maneras: entidad metafísica, dogma, personaje clave en diversos episodios de la historia, además de cuentos, leyendas, anécdotas y otros relatos; héroe y antihéroe; cómplice, testigo y artífice de la desgracia del hombre; auxiliar, ser vejado y burlado a la vez; monarca de imperios de ángeles caídos, primer personaje trágico... En fin, cuando hablamos de este oscuro ser se hace difícil recurrir a todas las imágenes que a lo largo de los siglos han compuesto su figura con la conjunción de elementos provenientes de varias culturas, que fueron considerados en su momento como paganos y, por lo tanto, *peligrosos*.

Por eso, este personaje es de particular interés cuando se habla de los procesos históricos y culturales en donde el diablo, el mal o ambos son elementos clave para representar la suma de los rasgos que determinada sociedad considera negativos. Esos rasgos suelen servir como justificación para perseguir a individuos o pueblos enteros que se oponen a lo que ese grupo social considera como *el bien* (criterio, por demás está decirlo, que sigue siendo un asunto problemático en nuestros días).

Un estudio como el presentado por Ayala Calderón en *El diablo en la Nueva España* nos permite hacer un seguimiento específico de estas cuestiones en el caso de América. De este modo, el autor nos habla de los procesos de colonización, en donde un pueblo trató de explicar al Otro a partir de sus creencias, “convencidos de la universalidad de su pensamiento religioso” (94), y siempre con la convicción de que eran los indígenas quienes vivían en el error.

A partir de una curiosa selección de documentos que cubren buena parte del entramado novohispano, tanto desde la perspectiva de letra-

dos, estudiosos y humanistas (que se aprecian en crónicas, catecismos, relaciones, biografías...), como desde la de las capas populares, donde confluyen la mayor parte de los grupos humanos que convivían en el México colonial, Ayala Calderón muestra un panorama de las andanzas del Maligno desde la llegada de los conquistadores a América hasta el siglo XVII, cuando su imagen estaba completamente implantada.

El autor aborda el asunto desde los principios filosóficos que conformaron el concepto del mal en las religiones judeo-cristianas y la figura de Satán, que finalmente desembocó en el Diabolo ortodoxo que se conoce en la actualidad. El primer capítulo, por tanto, concierne al “problema teológico” generado a lo largo de los siglos en torno a este ser; resume las tradiciones que derivaron en las actuales representaciones católicas de Lucifer, así como de los demonios y demás entes que suelen componer las llamadas “huestes infernales”. El origen de todos estos personajes, señala Ayala Calderón, puede determinarse a través de tradiciones muy diversas, procedentes tanto de Oriente como de Occidente. Este capítulo permite comprender cómo se fue construyendo la imagen del Ángel oscuro, a partir de capas de “deformidad, pluralidad y caos en los disfraces del Diabolo –compuestos de ‘harapos de culturas desgarradas’ – [en donde] vemos una suma de fragmentos que no puede ser resuelta en una unidad” (68). Ello se apreciará con claridad también en la construcción del diablo novohispano.

En el segundo capítulo podemos constatar la importancia de nuestro personaje para el desarrollo de la Conquista. Bajo el título “El diablo en el discurso de la evangelización”, el autor resume los “argumentos legales y filosóficos de dominación” (77) y las discusiones que se generaron en el intento de catalogar o definir a los habitantes del Nuevo Mundo. Es interesante que si bien muchos aceptaron desde un inicio la argumentación sobre la humanidad de estos pueblos no ocurrió lo mismo por lo que respecta a sus creencias. Sobre este último tema, la tolerancia y comprensión tenían un límite, puesto que muchas prácticas indígenas se catalogaron casi de inmediato como reprobables, y por lo tanto, también demoníacas.

Sin embargo, la patente dominación de Lucifer permitía exculpar a los habitantes de América de aquellas prácticas que resultaban molestas para los visitantes. Por ejemplo, algunos autores de la época señalaban que el contexto era poco propicio para la salvación. La Nueva España

se encontraba regida por la estrella Hesper, Venus, conocida también como Lucifer (88-89), lo que colocaba a este espacio “bajo el signo y dominio de Satanás”. El supuesto autor de estas afirmaciones, Motolinia, además agregaba que “si España alguna vez también lo estuvo durante su gentilidad, había dejado de estarlo después de la implantación del cristianismo en ella” (89).

Así, las crónicas y los libros de esos primeros tiempos permiten observar el proceso de transformación por el que pasaron los misioneros, los pueblos indígenas y el propio demonio occidental. Este último se convirtió de pronto en un dios con máscaras y nombres indígenas – por ejemplo, *tlacatecolotl*, “el hombre-búho, manera de designar en singular a los hechiceros malévolos” (130-131) – como parte de una estrategia de los frailes para convencer a los indígenas de la malignidad de sus ídolos, y asimismo permitirles “comprender con mayor exactitud un imaginario religioso para el cual no existían sinónimos dentro de sus lenguas” (131).

De acuerdo con los testimonios que recupera Ayala, el diablo comenzó así a incorporarse al contexto recién creado: yendo por nuevos caminos, quejándose ante quien quisiera escucharlo del supuesto abandono en que lo tenían sus antiguos adeptos; tratando, según los evangelizadores, de engañar y atraer a sus seguidores. En realidad, podríamos pensar que el manido personaje se sentiría, después de todo, como un impostor, y como tal lo tomaron muchos de los pobladores de aquellas tierras, quienes se negaban a sustituir a sus ídolos, sus creencias y su cultura por un demonio con problemas de identidad.

Sin embargo, para cuando la Colonia era ya un hecho vemos a un diablo con algunos elementos de las culturas indígenas, aunque en la mayoría de las apariciones su personalidad y las características que se le atribuían en otros tiempos habían vuelto. Y a eso se refieren los siguientes capítulos de este libro; el tercero de ellos, titulado “El diablo y lo negro”, plantea cuáles fueron los orígenes de esta representación: la identificación del negro con la oscuridad y también con los “enemigos” de Occidente, impuesta en un nuevo contexto. En este caso es de interés conocer la implicación histórica, social y cultural del grupo de negros y mulatos que convivieron en la Nueva España, personas esclavizadas y a la vez temidas por los otros grupos, lo que podía darles cierto poder

pero también los hacía sujetos de persecuciones físicas e ideológicas. Todo ello explica cómo penetró la representación del demonio negro en el imaginario novohispano desde los inicios de la Colonia, en donde:

La idea del negro demoníaco como guardián del mundo subterráneo en la Nueva España es hasta ese momento el último eslabón de una larga cadena de adaptaciones discursivas realizadas dentro del cristianismo para demonizar las creencias religiosas de los pueblos prehispánicos a través del tortuoso camino de su asimilación a las demonizaciones previamente realizadas en el ámbito del Viejo Mundo (184-185).

Como demuestra nuestro autor, las historias sobre diablos negros se multiplicaron en libros hagiográficos, biografías de monjas, relaciones, crónicas y en los testimonios de quienes se presentaron ante el tribunal inquisitorial para relatar historias de encuentros con el oscuro arcángel, quien en la mayoría de las ocasiones se aparecía en figura de negro, guapo en algunos casos, "feísimo" en otros, cómico a veces, en ocasiones bondadoso; casi siempre interesado, ofreciendo bienes y servicios a cambio de un pacto. Así ocurre, por ejemplo, en el caso de una mujer indígena, quien en 1557

aseguraba que un día se encontró al Demonio con forma de negro y este le había enseñado a escribir en muy poco tiempo para que firmara un pacto con él. Según esta declarante, interesado en una transacción de la cual no tenemos los detalles, el Diablo incluso se tomó la molestia de llevar personalmente tintero y pluma, y luego, agarrándole la mano, le enseñó cómo moverla de tal manera que en una hora había aprendido a escribir (187).

Testimonios como el anterior, recogidos por el Santo Oficio, repetían tópicos o motivos tradicionales vinculados con la imagen del diablo occidental, aunque con el añadido de elementos que correspondían específicamente a las circunstancias, creencias y situaciones propias del contexto americano.

Las similitudes entre la tradición hispánica y las indígenas permiten comparaciones interesantes, aunque al final también pueden parecer dudosas. Un ejemplo significativo con respecto a esta convergencia de

culturas puede apreciarse en un relato citado por Ayala acerca de una mujer que se aparecía en una sierra de Michoacán y que incluso le daba nombre: “una sierra muy alta y de muchos montes, que se dice, en lengua tarasca, *Zapatzaue*; cae hacia la parte del oriente. Dícese *Zapatzaue* porque, en tiempos de su gentilidad, andaba allí el Demonio en figura de mujer, y [dicen] que, por esta causa, se llama [d]el d[ic]ho nombre” (*Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*, citado por Ayala, 123). De acuerdo con las crónicas de Durán, la mujer “todas las noches de esta vida [...] se llevaba un hombre, el primero que topaba, el qual nunca más parecía” (Durán, citado por Ayala, 123). Esta historia es comparada por el autor de nuestro estudio con la de la Serrana de la Vera del romancero tradicional (123-125). Y aunque es cierto que la mujer que describe Durán podría equipararse con la heroína del romancero, existen ejemplos similares en la tradición occidental que deberían tomarse en cuenta para el análisis, como los relatos en los que los trasnochadores continuamente se encuentran con demonios disfrazados de hermosas mujeres, o con damas que asustan a los inadvertidos con un rostro cadavérico.

En fin, que un episodio como el anterior puede tener paralelismos en la narrativa hispánica del XVII y de los siglos siguientes, pero también pueden entreverse paralelismos con las culturas indígenas del lugar, que, por cierto, Ayala no tomó en cuenta para este caso en particular. Así, tan sólo en la *Relación de Michoacán* encontramos varios personajes femeninos con características fantasmales, que provocan daños a las personas que tropiezan con ellas. Y en la misma cultura, sobrevive actualmente un ente sobrenatural, conocido como la Miringua, que tiene exactamente las mismas atribuciones de la mujer fantasmal citada por Ayala: hacer desaparecer a los viajeros, hombres en su mayoría, de cerros, sierras y bosques. En muchísimas ocasiones, esta entidad se aparece como una mujer hermosa. Sería necesario, por tanto, hacer un rastreo específico de estos seres en más relaciones, sobre todo en textos provenientes de las culturas indígenas, donde encontramos personajes similares, como la *X'tabay*. Sin embargo, Ayala no tenía la intención de hacer un seguimiento de este tipo y el proyecto, por otro lado, sería por demás tan complejo que difícilmente podría realizarlo una sola persona.

Otros casos como el anterior se citan en el último capítulo, titulado “Los mil y un demonios”, a mi parecer uno de los más amenos, puesto

que en él podemos encontrar un catálogo de las diferentes apariciones del demonio: en figura de viejo, de duende o de animal. Ayala Calderón reseña en este capítulo algunos de los casos más significativos recogidos por la Inquisición, como el que se dio en torno a las posesas de Querétaro, estudiado ya por Solange Alberro, y que relata el caso de un grupo de mujeres que fingían su posesión para ocultar una realidad aún más sórdida de incesto, fraude y temor, pero sobre todo de manipulación del imaginario religioso a favor de otras causas (253-258).

También encontramos ejemplos de apariciones de duendes que se dieron en la Nueva España, que repetían algunos de los motivos más frecuentes en este tipo de historias, como el del duende que tira piedras, requiebra a las muchachas jóvenes, acompaña a las familias en sus viajes, aun cuando estos se realicen para huir de ellos. Las descripciones también son similares: duendes en trajes de capuchino, personajes diminutos, etc. (268-279). Aquí me parece interesante citar un caso y su seguimiento por parte de Ayala Calderón:

En la investigación realizada el 16 de septiembre de 1620 acerca del duende llamado Diego Ángel, que, según declaración de Antonio Arriaga, se manifestaba en la estancia de Lorenzo Pérez en la provincia de Suchitépquez. De acuerdo con Arriaga, en alguna ocasión había escuchado decir a Alonso de Ayala que aquel duende no era cosa mala ni condenada al infierno, porque si lo fuera no tuviera, como tenía, un rosario que “andaba sonando por el aire”. Esto, que intenta sonar como una prueba fehaciente del fenómeno, en realidad parece evidenciar todavía más la falsedad del mismo, forjado no en función de la experiencia personal, sino más bien sobre las tradiciones feéricas al respecto. Esto es así porque dentro del folclor español existe hasta la fecha —y no dudamos que ya existiera entonces— una historia donde el trasgo roba un rosario y lo suena en el aire para indicar su presencia. Carlos Canales y Jesús Callejo consignan el dato junto con un cantar que dice:

En mi vida nunca oí
Que na iglesia andaba el trasgu;
Si el trasgu non entra aquí
¿Cómo nos falta el rosariu...? (277)

Además de los relatos, me gustaría resaltar la selección de imágenes que Ayala Calderón incluye en este volumen, clara muestra de la forma como se retrató a los diablos en la Nueva España desde la evangelización. Las figuras diabólicas tienen características de los dioses indígenas en pinturas, catecismos, arquitectura, libros de coro, etc. En las representaciones populares localizadas en los expedientes inquisitoriales se percibe el constante empleo de la imagen del diablo para conseguir determinados deseos, efectos y afectos.

Entre los ejemplos que cita Ayala con respecto a esto último, cabe recordar uno en particular, protagonizado por el mulato Juan Andrés, quien “tenía en el muslo izquierdo la imagen del Demonio pintada con color negro” (214), además de una segunda figura en el brazo, izquierdo también, de la cual Juan Andrés dijo que:

no era ningún demonio, sino un “pajarito” que le hizo con una espina de nopal un indio gañán en una estancia en la que había trabajado unos años antes para “bien parecer” ante las mujeres y “para que ganase cuando pelease con los indios borrachos en dicho pueblo de Acatzingo”, con los que — aparentemente — tenía constantes pleitos en medio de sus frecuentes borracheras (216).

No hace falta comentar que el “pajarito” tatuado pareció bastante sospechoso a los inquisidores, y con razón, si se toma en cuenta el cometido “mágico” que el ave tenía, y que sin duda era difícil de ignorar, y su apariencia bastante siniestra — como es posible apreciar en la foto que reproduce Ayala Calderón —, “con la cabeza de perfil coronada por un par de cuernos, gruesos muslos con patas de ave de rapiña y una sola y rota ala del lado derecho” (216).

Para finalizar, sería necesario comentar que si bien algunos de los temas tratados en este libro ya han sido abordados con mayor o menor detalle por diferentes especialistas, el interés de *El diablo en la Nueva España* consiste en la visión global que aporta sobre circunstancias históricas, sociales y culturales de los conquistadores y los novohispanos a partir del análisis de la perspectiva religiosa, traducida en un único personaje que al final cobra importancia primaria en los procesos de colonización y en la vida cotidiana de los siglos XVI y XVII: el diablo.

El libro de Ayala Calderón, en fin, constata una vez más que “‘las milagrerías y las diabluras’ no son inexactitudes que deban ser eliminadas, sino creencias que es necesario comprender” (13) en tanto que son rasgos inherentes al ser humano. “El imaginario es un cosmos, no un caos; puede estar lleno de excepciones, pero aun estas son una confirmación de la regla por descubrir” (15).

CLAUDIA CARRANZA
El Colegio de San Luis, A.C.

Aurelio M. Espinosa. *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*. Luis Díaz Viana y Susana Asensio Lamas, ed. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Junta de Castilla y León, 2009; 870 pp.

A principios del siglo XX, en un momento en el que buena parte de los países europeos tenían ya publicadas desde hacía décadas colecciones representativas de cuentos y otras tradiciones populares, en España, sobre todo en las regiones de habla castellana, tan sólo se había impreso un puñado de relatos orales, apenas representativo de la riqueza y variedad de la tradición en lengua española. A la vista de esta situación, nada puede extrañarnos que el estudio realmente serio de los cuentos orales en lengua española lo iniciara alguien al otro lado del Atlántico, aunque no carece de ironía el que este sabio viniera al mundo no en México, Chile o Argentina, sino en Estados Unidos, en el seno de una comunidad hispana que llevaba más de dos siglos asentada en Norteamérica y que había sabido conservar una parte sustancial de las tradiciones orales que sus antepasados trajeron consigo desde España. El haber nacido entre las gentes cuya lengua y tradiciones eran el objeto principal de sus investigaciones, sin duda contribuyó a hacer de este hombre uno de los folcloristas más destacados de su generación, cuyo nombre aparece a menudo asociado al de estudiosos de la estatura de Franz Boas, Elsie Clews Parsons o Paul Radin.

Aurelio Macedonio Espinosa padre nació en El Carnero, Colorado, en 1880. Estudió lenguas románicas, latín y filosofía en la Universidad de Boulder, Colorado, y tras su licenciatura en 1902 ejerció como profesor

El libro de Ayala Calderón, en fin, constata una vez más que “‘las milagrerías y las diabluras’ no son inexactitudes que deban ser eliminadas, sino creencias que es necesario comprender” (13) en tanto que son rasgos inherentes al ser humano. “El imaginario es un cosmos, no un caos; puede estar lleno de excepciones, pero aun estas son una confirmación de la regla por descubrir” (15).

CLAUDIA CARRANZA
El Colegio de San Luis, A.C.

Aurelio M. Espinosa. *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*. Luis Díaz Viana y Susana Asensio Lamas, ed. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Junta de Castilla y León, 2009; 870 pp.

A principios del siglo XX, en un momento en el que buena parte de los países europeos tenían ya publicadas desde hacía décadas colecciones representativas de cuentos y otras tradiciones populares, en España, sobre todo en las regiones de habla castellana, tan sólo se había impreso un puñado de relatos orales, apenas representativo de la riqueza y variedad de la tradición en lengua española. A la vista de esta situación, nada puede extrañarnos que el estudio realmente serio de los cuentos orales en lengua española lo iniciara alguien al otro lado del Atlántico, aunque no carece de ironía el que este sabio viniera al mundo no en México, Chile o Argentina, sino en Estados Unidos, en el seno de una comunidad hispana que llevaba más de dos siglos asentada en Norteamérica y que había sabido conservar una parte sustancial de las tradiciones orales que sus antepasados trajeron consigo desde España. El haber nacido entre las gentes cuya lengua y tradiciones eran el objeto principal de sus investigaciones, sin duda contribuyó a hacer de este hombre uno de los folcloristas más destacados de su generación, cuyo nombre aparece a menudo asociado al de estudiosos de la estatura de Franz Boas, Elsie Clews Parsons o Paul Radin.

Aurelio Macedonio Espinosa padre nació en El Carnero, Colorado, en 1880. Estudió lenguas románicas, latín y filosofía en la Universidad de Boulder, Colorado, y tras su licenciatura en 1902 ejerció como profesor

de lenguas modernas en la Universidad de Nuevo México, donde estuvo hasta 1910. Fue a principios de este periodo cuando comenzó a interesarse por el folclor y la lengua de su tierra natal, y realizó su primer trabajo de campo. En 1909 se doctoró en lenguas romances por la Universidad de Chicago con una tesis titulada *Estudios sobre el español de Nuevo México*, que no tardaría en publicarse. Esta obra pionera y fundamental atrajo la atención del profesor John Ernst Matske, de la Universidad de Stanford, California, quien en 1910 le invitó a unirse al departamento de lenguas romances de esa institución, a la que estuvo adscrito hasta su muerte en 1958. Fue también en 1910 cuando, alentado por Franz Boas, Espinosa empezó a colaborar con el *Journal of American Folklore*, la revista de la American Folklore Society. Boas estaba interesado en que se documentaran adecuadamente las distintas tradiciones que convivían en el gran subcontinente norteamericano, entre ellas la hispánica, que hasta ese momento apenas había recibido atención por parte de los estudiosos. Espinosa contribuyó a remediar esta laguna, y entre 1910 y 1916 publicó en el *JAF* una importante serie de artículos en los que dio a conocer distintos aspectos de la tradición oral de Nuevo México. En el primero de esos artículos expresaba su deseo de que sus publicaciones propiciaran la recopilación y divulgación de nuevos materiales que permitieran llevar a cabo estudios comparativos. En los años siguientes, Espinosa aportó nuevos textos y colaboró en la edición de otros recogidos en distintas partes de América por diversos folcloristas. Sin embargo, la falta de materiales españoles seguía obstaculizando el avance de los estudios comparativos. Con el objeto de remediar esta situación, la American Folklore Society decidió, en 1920, financiar el viaje de Espinosa a España para que recogiera cuentos de tradición oral en todas aquellas provincias de habla castellana que le fuera posible abarcar. Espinosa desembarcó en este país en julio de 1920 y estuvo recogiendo cuentos y otras tradiciones en distintas provincias españolas hasta diciembre de ese año, es decir, un total de cuatro meses y medio. Es un periodo respetable, aunque en su relato del viaje (publicado en 1921 en el *JAF*) Espinosa lamentaba que había pasado no menos de 28 días desplazándose en trenes, automóviles y tartanas, tiempo muerto durante el cual había podido recoger apenas un solo relato. Con todo, Espinosa quedó muy satisfecho de su expedición. Los resultados aparecieron entre 1923 y 1926, en tres tomos

publicados por la Universidad de Stanford con el título *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*, que incluyen 280 de los textos recogidos en 1920. Esta primera edición, que no parece que circulara demasiado, es incompleta. La obra tenía que ir acompañada de un cuarto tomo, con notas comparativas y comentarios, que, como se anunciaba en el primer volumen, “será tan extenso y completo como sea posible hacerlo con los materiales bibliográficos de que disponemos”. Sin embargo, por distintos motivos, la elaboración de este tomo final se dilató durante décadas, y sólo apareció en 1946-1947, cuando el Instituto Antonio Nebrija de Filología del CSIC publicó en tres gruesos tomos la edición definitiva de *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*. El primer tomo incluye los 280 relatos publicados por la Universidad de Stanford. Los otros dos, que suman casi mil páginas, son las notas comparativas, en cuya elaboración Espinosa había invertido un cuarto de siglo de estudio y reflexión. La escasa vocación del CSIC por difundir sus publicaciones (que, me temo, se mantiene en nuestros días), y el yermo cultural que imperó en España durante los “años de plomo” de la posguerra, explican, quizá, por qué este *opus magnum*, comparable a la esencial obra de Johannes Bolte y Georg Polívka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, apenas dejó huella en los estudios de folclor que, muy lentamente, fueron tomando forma en España durante las décadas siguientes. Consta incluso que buena parte de los ejemplares de la edición de 1946-1947 terminaron en los almacenes de Eliseo Torres, el mítico librero del Bronx, desde donde regresaron a estos pagos en 1995, cuando el poeta, editor y librero sevillano Abelardo Linares adquirió los miles de libros acumulados por Torres. Pocos años después, Renacimiento, la librería de Linares, vendía a precio de oro los tres tomos del libro de Espinosa.

A la vista de todo lo referido anteriormente, la reciente reedición por parte del CSIC (con el título *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*) de la obra magna de Espinosa, a cargo Luis Díaz Viana y Susana Asensio Llamas, constituye todo un acontecimiento. Eso sí, el precio prohibitivo del libro (similar al que un servidor tuvo que pagar a Linares hace no tantos años por uno de los ejemplares de la edición anterior) y el formato más bien incómodo de la nueva edición (en la que los tres tomos se han combinado en un solo volumen de aparatoso

tamaño y desafortunada tipografía) no auguran para esta nueva encarnación de los desvelos de Espinosa padre una circulación mayor que la que tuvieron sus anteriores avatares. Con todo, en un momento en el que los estudios de folclor gozan en España de un arraigo que no tenían para nada a finales de los años cuarenta, debemos alegrarnos de que esta importantísima herramienta de estudio vuelva a ser accesible, al menos para los especialistas del ramo.

Como ya defendí en mi libro *El pájaro que canta el bien el mal* (Madrid, 2004), en cuya primera parte narro las aventuras folclorísticas de ambos Espinosa en 1920 y 1936, sus respectivos libros son clásicos desconocidos de nuestra literatura. Ambas obras están ahora en el catálogo del CSIC, a disposición de cualquiera que esté dispuesto a hacer el esfuerzo, nada insignificante en estos tiempos de crisis, de invertir en su adquisición. No pierdo la esperanza de que, en un futuro no muy lejano, estas dos estupendas recopilaciones circularán en ediciones asequibles y completas (al menos en lo que a los cuentos mismos se refiere) y estarán al alcance de todo tipo de lectores.

JOSÉ MANUEL DE PRADA SAMPER

José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos, ed. *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Pról. José María Arguedas. Madrid: Siruela, 2009; 166 pp.

La inclusión de esta obra (publicada originalmente en el año de 1947 por la Sección de Folklore y Artes Populares del Perú) en la Biblioteca de Cuentos Populares de Ediciones Siruela merece más atención de la que parece haber recibido, sobre todo cuando celebramos el centenario del nacimiento de José María Arguedas (1911-1969), el gran poeta, narrador y etnólogo andino. Se trata de una obra con fines didácticos y científicos que, en cierto modo, se proponía fundar los trabajos folclóricos científicos en el Perú, y que hoy podemos leer, además, a la luz de la fascinación que despiertan las obras literarias del escritor peruano.

En su prólogo, Arguedas planteaba una serie de problemas que re- cobramos en esta reseña del libro. Hablaba, en primer lugar, de cómo los estudios etnológicos revelaban cada vez con más documentos “que

tamaño y desafortunada tipografía) no auguran para esta nueva encarnación de los desvelos de Espinosa padre una circulación mayor que la que tuvieron sus anteriores avatares. Con todo, en un momento en el que los estudios de folclor gozan en España de un arraigo que no tenían para nada a finales de los años cuarenta, debemos alegrarnos de que esta importantísima herramienta de estudio vuelva a ser accesible, al menos para los especialistas del ramo.

Como ya defendí en mi libro *El pájaro que canta el bien el mal* (Madrid, 2004), en cuya primera parte narro las aventuras folclorísticas de ambos Espinosa en 1920 y 1936, sus respectivos libros son clásicos desconocidos de nuestra literatura. Ambas obras están ahora en el catálogo del CSIC, a disposición de cualquiera que esté dispuesto a hacer el esfuerzo, nada insignificante en estos tiempos de crisis, de invertir en su adquisición. No pierdo la esperanza de que, en un futuro no muy lejano, estas dos estupendas recopilaciones circularán en ediciones asequibles y completas (al menos en lo que a los cuentos mismos se refiere) y estarán al alcance de todo tipo de lectores.

JOSÉ MANUEL DE PRADA SAMPER

José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos, ed. *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Pról. José María Arguedas. Madrid: Siruela, 2009; 166 pp.

La inclusión de esta obra (publicada originalmente en el año de 1947 por la Sección de Folklore y Artes Populares del Perú) en la Biblioteca de Cuentos Populares de Ediciones Siruela merece más atención de la que parece haber recibido, sobre todo cuando celebramos el centenario del nacimiento de José María Arguedas (1911-1969), el gran poeta, narrador y etnólogo andino. Se trata de una obra con fines didácticos y científicos que, en cierto modo, se proponía fundar los trabajos folclóricos científicos en el Perú, y que hoy podemos leer, además, a la luz de la fascinación que despiertan las obras literarias del escritor peruano.

En su prólogo, Arguedas planteaba una serie de problemas que reobramos en esta reseña del libro. Hablaba, en primer lugar, de cómo los estudios etnológicos revelaban cada vez con más documentos “que

la cultura india ha conservado en nuestro país una integridad mucho mayor de lo que generalmente se suponía”, y que la “fusión entre la cultura invasora y la nativa” se había producido de manera desigual según las zonas y las clases sociales que constituían al Perú (17). Arguedas pensaba, justamente, que las investigaciones folclóricas aportarían datos concluyentes sobre “las singulares formas de incorporación, retraducción y asimilación recíproca de [los] elementos culturales indio y occidental” (18-19). Pero lo que llama la atención desde el principio es su interés por la *forma* en que se vierten esos relatos, su crítica de esa “frondosa literatura” inspirada en el “tema folklórico” y lo nacional:

En el caso del folklore, esta ineficacia aparece agravada por una frondosa literatura cultivada en toda clase de publicaciones de las provincias y de la capital. Esta inmensa e inútil literatura prolifera, cada vez con mayor fecundidad, a causa del equivocado concepto que se tiene del folklore y de la peligrosa y tenaz convicción que ha sido difundida en el sentido de que los “temas” folklóricos pueden ser y deben ser aprovechados para la composición literaria; pues, de este modo, tales composiciones tienen, además de valor artístico, interés científico, y por añadidura valor “nacionalista”. Y en realidad, el resultado es que la casi totalidad de esa literatura no tiene realmente valor de ninguna especie, pues el valor científico del dato folklórico es totalmente destruido por la fútil y negativa recreación personal de los autores (18).

Sin que el método seguido por Arguedas e Izquierdo Ríos corresponda al que, a mi juicio, tendría que seguirse en la recopilación de narrativa oral, el narrador andino acierta al condenar las “recreaciones” autorales – “artísticas” o “nacionalistas” – de esa narrativa oral, muy comunes todavía en el ámbito, por ejemplo, de la narrativa indígena tradicional. Parte esencial del proyecto arguediano de compilación de relatos folclóricos se cumplió gracias a la colaboración de los maestros peruanos, “en especial de los maestros primarios”, a los que se envió un cuestionario cuyas respuestas iban arribando “en forma abundante y continua”,¹ al

¹ Los maestros son autores del libro: “Se tenía la más completa confianza en el entusiasmo y la capacidad de los maestros [...]. En la actualidad, casi no

grado de que se hizo necesario limitarse a publicar sólo una selección de los materiales.

Y aquí, Arguedas vuelve al argumento de la *forma* de vertir el material folclórico:

Con muy pocas excepciones, los maestros han escrito² los relatos y la descripción de otros asuntos folklóricos en un lenguaje directo y concreto [...]. La forma sintética y clara de sus informaciones y relatos, con expresa cita de las fuentes, dan la evidencia de su seriedad e imparcialidad. La esplendente belleza de la mayoría de los relatos es fruto directo de la creación popular, conservada con extraordinaria pureza por la amorosa y verdaderamente admirable objetividad de los maestros y alumnos que los recogieron (20).

La recopilación de Arguedas e Izquierdo Ríos se estructura a partir de una división del Perú “en Costa, Sierra y Selva”, correspondiente, como anota Arguedas, a una “realidad geográfica” y a una “realidad cultural [...] condicionada por la geografía” (20). En la Sierra, la cultura india “ofreció una resistencia [...] irreductible, y vencedora en muchos conflictos profundos” (20). Y aunque la mayoría de los relatos compilados en este volumen provienen de esa zona, su peso no es proporcional al que tienen en el folclor andino, por la “vastedad” de este, “incomparablemente mayor que el de las otras dos regiones”, y por “la complejidad [...] más profunda e ilimitada en formas y materias” (22). En cuanto a la Costa, enteramente sometida desde el principio por los invasores y sus descendientes, hizo más “dúctiles” a sus habitantes en el contacto con los extranjeros, pero guardando “una fidelidad indestructible a muchos caracteres fundamentales de la cultura antigua” (20). De hecho, señalaba Arguedas, la colección de relatos de la Costa era “particularmente

existe aldea sin maestro de escuela en nuestro país. Los pequeños villorrios de los valles de la costa y las comunidades y *ayllus* indios de las regiones más inhospitalarias y silenciosas de la región andina están animados por la actividad y la presencia de un maestro” (19).

² Se trata, pues, de relatos *escritos* que tienen un origen *oral*. La discusión, por lo tanto, se restringe al *estilo* en que tendrían que *transcribirse* esos “mitos, leyendas y cuentos” provenientes de un saber oral tradicional.

valiosa”, en vista de que la atención de folcloristas y recopiladores se dirigía casi siempre a la Sierra y a la Selva (22-23). Por lo que se refiere a la Selva —la zona más marginada—, Arguedas le reserva las palabras tal vez más encendidas del prólogo, recordando cómo los incas, que habían sometido a las culturas más antiguas de la costa, “no pudieron penetrar a la Selva”; cómo su influencia sólo llegó a los “valles cálidos”, tras los Andes, y cómo “la conquista de la Selva fue empresa moderna, todavía inconclusa”.³ Y sin embargo, anota Arguedas, “el folklore de la Selva es muy vasto, especialmente maravilloso y de toda originalidad” —aunque gran parte de su material venga “de fuera” —, ya que se inspira en “formas de expresión del más primitivo dionisianismo”:

El brujo es un personaje principal de los cuentos y leyendas; pero al mismo tiempo que se describe con notable respeto las prácticas de magia y brujería, se muestra a “la madre” de los lagos, de los ríos, árboles y animales de la selva, y de los productos minerales, con patetismo subyugante, con tal violencia que el oyente o lector logra alcanzar una especie de onírica y profunda comunión con la naturaleza [...], contaminado con sus orígenes y su levadura (21).

Ya la primera serie de relatos —leyendas todos ellos—, correspondientes a la Costa, ratifican el lugar de la geografía en el imaginario narrativo peruano. Y hasta podría hablarse aquí, mejor que de etnopoética, de *geopoética*: “El Médano Blanco”, “La Playa de Yasila”, “El pueblo de Narihualá”, “El Cerro de la Vieja y el Viejo”, “El Cerro de la Campana”, “El Cerro de Pitura”, “Las Islas de Pachacamac”, “La laguna encantada”, “El cerro encantado”, “El pozo encantado”, “El Cerro Hueco”,

³ “Entre los modernos colonizadores de la Selva, una notable proporción está formada por indios y mestizos de habla quechua; estos han llevado nuevamente la lengua inca hacia la Selva, revitalizando los restos dejados por los nativos que huyeron ante la persecución de los españoles y de los propios emperadores peruanos, cuando masas indias fueron perseguidas [...] como rebeldes o fueron lanzados a la frontera a manera de castigo” (21-22). Arguedas también alude a “los indios selváticos nativos” de la Amazonia peruana —la otra parte de “la población trabajadora de la Selva” — como a otros tantos “creadores del folklore selvático” (22).

“La laguna misteriosa”, “La Huega” y “La Pampa del Indio Viejo” – todas esas leyendas constituyen una geografía fantástica o imaginaria.

Un relato de Piura – “La barquita imaginaria” –, de la costa norte del Perú, destaca por involucrar, como la leyenda quechua del *Amaru*, sacrificios humanos. El último relato, proveniente de Arequipa, tiene un carácter no mágico sino truculento: “El cura sin cabeza”.

El mito o la leyenda del *Amaru* ocupa un sitio principal en el libro. Los dos únicos *mitos* incluidos – “Origen de la palabra *wanka*” y “La aparición de los seres humanos sobre la tierra” –, provenientes de Junín, en la Sierra, se refieren a él, ya sea que lo nombren o no: el primero como “un venerable anciano con barbas de felino” (43), y el segundo llamándolo *Amaru* en un mito extraordinario que lo imagina como un “monstruo horrible con cabeza de llama, dos pequeñas alas y cuerpo de batracio que terminaba en una gran cola de serpiente” (44). En cuanto a la *leyenda* de “El *Amaru*”, originaria de Ayacucho, sitúa al “fiero *Amaru*” como un ser “dotado de vida humana y que vive en el fondo del lago [el *Amaru Cocha*] que está junto al pueblo [de Querobamba], y que es tan temido de animales y hombres porque devora en sus ondas a todo ser que a él se llega” (53). Como en la leyenda costeña de Piura, explica en sus notas Arguedas, la de Ayacucho involucra el “sacrificio expiatorio” de un ser humano ofrecido a “la voracidad del monstruo”, aunque en la costeña se precise con mayor nitidez la “influencia del catolicismo sobre antiguas creencias indígenas” (137).⁴ En ambas leyendas, dice Arguedas, “el *Amaru* es descrito como un monstruo maligno que habita en el fondo de las lagunas”, pero la leyenda se asocia, asimismo, al “mito de los dos *Amarus*”, en cuanto ambos – el mito y la leyenda – “se refieren a la relación que el pueblo establece entre los *Amarus* y las aguas” (137) y al “misterio del origen de las aguas mediterráneas” (138).

Lo que más llama la atención de Arguedas es, sin embargo, el remplazo del *Amaru* por el toro en “leyendas de origen menos antiguo”, por ejemplo en una leyenda recogida en la provincia de Canta – “La laguna de las campanas encantadas” –, donde al toro se le llama *Amaru*: “Cada noche

⁴ “En la leyenda ‘El *Amaru*’ se describe la práctica expiatoria primitiva, la antigua, en su forma y concepción india originaria; en la leyenda [de Piura] se la exhibe en su forma actual, perturbada por el catolicismo” (137).

de luna llena sale de la laguna el Amaru, que es un toro plateado, que, al tropezar en las piedras, las convierte en animalitos” o amuletos mágicos (65). O como en “El cerro encantado”, de la región de Ayacucho, donde el *Amaru* es ese cerro en que habita “un toro de oro resplandeciente, que todas las noches baja a beber agua del río”, donde vive una sirena que impide que el toro agote su corriente (50). O las leyendas de “Yanacocha” y “El toro encantado”, donde se dice que, cuando anochece, “sale de la laguna un toro de oro amarrado [...] con una cadena de oro”, sujeta por “una sirena de cabellos de oro” (52), o que dentro de una laguna habita “un toro negro, hermoso y corpulento, sujeto por una cadena de oro cuyo extremo guarda una anciana de cabellos canos” (51). La leyenda de Yanacocha se asocia a la batalla de Ayacucho y los tesoros abandonados, en su huida, por los españoles.

El toro impresionó en forma singularmente profunda a los pueblos nativos de América, en especial a los del imperio incaico [...]. Ni el caballo, ni el trigo, ni ninguno de los otros frutos y bestias occidentales sufrieron esta incorporación total [...]. El toro se convirtió en inagotable fuente de leyendas, de supersticiones, de cantos, de nuevas formas de la cerámica y de la escultura popular, en tema de canciones y cuentos; en el más vasto motivo, en el más poderoso incitador de la imaginación popular. El toro dilató el acervo del folklore, lo multiplicó; cuando estuvo incorporado, se convirtió en una gran llama en la mente de los pueblos nativos, que utilizaron el nuevo elemento con infatigable fecundidad (139).

El toro reemplaza al *Amaru* en “el misterio del origen de las aguas mediterráneas”, concluyen Arguedas e Izquierdo Ríos: “El concepto mítico permanece, pero el personaje es sustituido: la serpiente por el toro” (139). Pero el reemplazo transforma al personaje mítico:

El toro convertido en Amaru pierde los atributos de ferocidad, de monstruo maligno, del antiguo Amaru [...]; se le concibe ahora como un *illa* [o amuleto] benéfico, o como un ser misterioso, un hermoso monstruo [...] encadenado por una sirena o una niña [...]; como una fiera solitaria y hueraña que habita en el fondo de las lagunas de la alta puna, y que devora, enfurecida, a las bestias que se aproximan demasiado a las orillas de las aguas que le sirven de morada (141).

Hay otras formas de “incorporación del toro” en la cultura indígena: “el toro como símbolo de las riquezas minerales y de los tesoros ocultos” (141). Como en la leyenda de la costa, recogida en Lambayeque y titulada “Las linternas”: “La linterna, poco a poco, se fue transformando en un toro que subía hasta la plataforma de una huaca” – un tesoro enterrado u oculto –, donde “comenzó el toro a mugir, haciendo temblar totalmente a la huaca” (34). Pero “el relato más valioso”, de acuerdo con los dos autores, por su “extraordinaria belleza” y por la evidencia etnográfica con la que muestra “la integración del toro en lo sustancial de la cultura indígena, y cómo ese nuevo elemento ha enriquecido la imaginación y los medios de expresión del pueblo nativo” (141), es “Los tres toros”, proveniente de Cerro del Pasco:

Y no podían franquear el referido lugar por correr el peligro de perder la vida ante la feroz embestida de tres enormes toros de filudas astas: uno de color rojo anaranjado, otro blanco nieve y un tercero negro carbón. Cual centinelas alertas, salían los tres toros a merodear por las faldas del cerro en espera de todo ser humano o animal que se aproximara, los que eran despedazados (57).

Emprendido el “chaco” o cacería de los toros, los tres desaparecen: el rojo, en una cueva y dejando “un polvillo rojo con chispitas brillantes”, y “un olor asfixiante y apestoso a metal”; el blanco, en medio de la niebla, en el fango, en “una lagunita donde desaparecían las huellas, dejando [...] turbia el agua, como si alguien hubiera removido el lodo”, y en fin, el negro, en medio de “una densa humareda negra que se levantaba como de un incendio”:

Transcurridos algunos años, fueron descubiertas las grandes vetas de oro y cobre en el cerro Santa Rosa [ahí desaparece el toro rojo], las de plata de Colquijirca [ahí desaparece el toro blanco] y el carbón de piedra de Goyllar [ahí desaparece el toro negro]. Los tres toros, pues, eran el ánimo de esos fabulosos yacimientos (59).

Otras leyendas de la Sierra – “Mama Galla” y “El Achiqueé” –, provenientes de los departamentos de Ancash y Lima, se refieren a “una vieja harapienta y muy mala” (70) que, en el segundo caso, en un largo

relato pautado por diálogos en quechua, se propone asesinar a dos niños que escapan hacia el cielo, y en el primero, ofrece a los viajeros del camino que va de Canta a Huamantanga “manjares hechos con carne humana”. Cuando las provisiones se agotan, degüella a su hija, bebe su sangre y la echa adentro de una olla, desde donde “los trozos de la madre” gritan y advierten del peligro a sus hijos, que huyen hacia el cielo (64). Las últimas leyendas de esa zona, correspondientes al departamento de Amazonas, incluyen varios relatos de brujos, como “Las minas de Cullqui-Yacu”, “explotadas”, se dice, “por un brujo llamado Vivian Fonke”, rival de “otro brujo llamado cacique Baboc” y de “otro brujo de Olleros” (87). O “La laguna de Shuc”, cuya “madre [...] era un toro negro”, al que vence el brujo Vivian Fonke, convertido en un “toro gato” (88). O “El hueco de Carrera”, en cuyo interior se oculta —propiedad de un brujo— “un becerro de oro cuyo excremento es de oro, y su baba de plata” (89). O la leyenda de músicos y *mágicos* de “La piedra de Yacu-Pachac”:

A todos los músicos y “mágicos” el demonio los lleva en cuerpo y alma al infierno. A las almas de esos condenados, convertidos ya en mulas, el demonio las cabalga con rica montura de oro, y sale a repartir dinero a sus “compadres”.

Cerca de Yacu-Pachac, existe una piedra donde el diablo anota con lápiz rojo el nombre de los músicos y brujos del pueblo, con el fin de pedirles cuentas después de la muerte. Sólo que el alfabeto que emplea es incomprensible (87).

En cuanto a los *cuentos* de la Sierra —los que Arguedas e Izquierdo Ríos clasifican como tales—, pese a su vínculo con las *leyendas*, tienen un carácter más fantástico, en cierto modo más artificioso o literario, y a la vez más infantil y terrorífico. Son relatos que evocan a seres sobrenaturales o siniestros, como “Los pishtacos”, que “mataban a las personas que salían al campo, especialmente si eran gordas y tenían muy buena voz, porque decían que la sangre y la grasa de dichas personas servían en la fundición de las campanas” (91). O como “El Aya Uma”, una cabeza que se desprende del cuerpo cuando el durmiente tiene sed; que espanta con sus saltos —“tac pum tac pum tac pum”— y se pega al

cuerpo de los caminantes (94). O “Las duendes”, “mujeres burlonas”, con el cuerpo “cubierto de pelos gruesos, como espinas”, que salen a pasear de noche por senderos inaccesibles, “lanzando gritos, carcajadas e insultos”; se les oye “remedar a los arrieros, cantar y golpear su *tinya* (pequeño tambor), hacer sonar sus cascabeles y tañer la flauta” (96), pues también ellas son músicas.

Pero la parte más original del fabuloso libro de relatos compilados por Arguedas e Izquierdo Ríos es el correspondiente a la zona donde nació este último: la Selva amazónica. Allí, un universo mitológico de árboles, aves y demonios se apodera de las narraciones, por encima de sus subdivisiones en mitos, leyendas y cuentos. Así “El árbol que quema” o *hítíl*, que “quem[a] a la gente que lo toca o pasa cerca de él sin saludarlo”, cuyo tallo, cubierto de granulaciones rojizas recuerda las ampollas o ronchas que produce en la piel la quemadura:

Dicen que puede curarse inmediatamente, haciendo el simulacro de curarse en el mismo árbol que lo quemó. A medida que va realizando el simulacro, dirá al árbol: “Yo soy Hítíl y tú (le dará su nombre)”; y correrá a su casa, sin mirar atrás, apenas se rompa la débil sogá con la que fingió ahorcarse (120).

O “El árbol brujo”, un relato de Achual Tipishca, en el Alto Amazonas —la historia anterior es de Moyobamba—, que alude al arbusto que los indios llaman *wiura icaro*, al que se le ofrendan retazos de tela, tabaco y espejitos, atándolos a sus ramas (133). Otros relatos, llamados *leyendas* o *cuentos* por los compiladores, pero que se pueden asimilar a la categoría de *mitos*, hacen aparecer árboles mágicos y transformaciones en pájaros, como uno contado en Saposoa, Huallaga, y titulado “El ayaman”, que habla de dos niños abandonados en la selva, entre tigres y víboras que pasan sin hacerles daño, monos que gritan entre los árboles, arrojándoles, como los guacamayos, frutos maduros para que los coman, como si estuvieran en “un palacio encantado”, y que, al dormir “en las aletas de un renaco” —un árbol habitado por “demonios”, dentro del cual se oyen voces y que alienta muchas supersticiones (144)—, sueñan que se convierten en pájaros, y comen frutos rojos y cantan unos versos tristísimos:

*Ayamaman,
huishchurhuarca.*

(Madrecita muerta,
nos han abandonado.)

(108-109)

O el cuento o mito de “El huancaui”, cuyo canto “anuncia la muerte”, producto de la transformación de un indio hambriento al comer las hojas de un renaco; cuyos ojos semejan “carbones encendidos” (117), y que funge como “mensajero de los brujos”, anunciando que alguien ha sido embrujado y sin dejar de cantar hasta que muere la víctima del brujo (147). O “El caballito del diablo o chinchilejo”, víctima también de tres brujos que lo transforman en insecto —ya que no en ave— tras llamarse “pariente del diablo” e hijo de “las raíces de un renaco” o “la copa de una lupuna” (115), otro árbol gigante en el que habita el diablo (146). Narraciones recogidas en Ucayali y en Iquitos, en el departamento de Loreto, en plena selva amazónica, como otras metamorfosis en aves: la de “El paucar”, capaz de imitar “los cantos y llamadas de los campesinos y de algunos animales”, cuyo cerebro caliente dan de comer a sus hijos los indios para aumentar su inteligencia (115); o la de “La garza blanca” y su grito “cau cau cau cau” (117), o la de “La pinsha”, condenada a no beber agua, “ni de una fuente, ni de un río” —sólo cuando cae la lluvia “y se oye su canto, pidiendo agua a Dios” (116).

Otro relato de carácter mítico narra las contrariedades del tigre y el armadillo: “La carachupita shitarera”, con la escena tan extraña en que el armadillo o *carachupa* aparece leyéndole una carta apócrifa, “escrita en hoja blanca de setico” —otro árbol con el que se fabrica papel (125). Y otro más describe la alianza de las terribles hormigas “oscadomas: curuhuinsis y siquisapas”, con la víbora llamada “El curumaman”, a cuyo cuerpo se prenden las hormigas por ser la “madre de las hormigas” (131). Pero algunos de los relatos que poseen una mayor intensidad son los que corresponden a los “demonios” de la Selva: “El Chullachaqui”, antes que ninguno, en cuatro versiones provenientes de Huallaga, de San Martín y de la ciudad de Yurimaguas, en el Alto Amazonas. Como explican,

en nota, Arguedas e Izquierdo Ríos, las gentes de la Selva creen en un “diablo de los bosques”, llamado así, que se transforma “en animal, persona, árbol, etcétera, para engañar a sus víctimas”, pero que, cuando conserva su figura humana, tiene “pies desiguales”: uno grande y otro chico, “el derecho de hombre y el izquierdo como pata de tigre” (148). El *Chullachaqui* introduce a las personas en una suerte de bosque mágico o de trance hipnótico: “de repente [...], se encontró dentro de un inmenso bosque de árboles gigantes y tupidos espinales; era algo misterioso lo que le sucedía”. Y en la otra narración altoamazónica: “los árboles que le rodeaban eran muy grandes y raros y nunca los había visto por esos lugares” (128-129). En “Los chanchitos”, se adueña, como el Demonio evangélico, de “una infinidad de chanchitos, muy pequeños”, que van creciendo y volviéndose “cada vez más grandes y furiosos” (129). En “El cazador y el Chullachaqui”, la *visión* del cazador le hace ver — pues el demonio es “el autor de todas esas visiones” (129) — “sajinos”, “paujiles”, “huanganas”, “hormigales”: *alucinaciones* que lo hacen extraviarse en la Selva, donde no hay más que el *Chullachaqui*, su pie humano y su “pata de tigre” (127).

En Yurimaguas aparecen otros demonios selváticos, como “El Sacha Runa”, un ser fantástico — “indio o gente del monte”, es su etimología (149) — que espanta a los cazadores, haciendo “extraños ruidos” como golpes en un cajón vacío o “la aleta de un árbol” (131). O “El yanapuma” o “tigre negro”: “el mismo diablo” que “no se dejaba matar” y “al que no le entra la bala” (133-134). O “El Yacuruna” — que, como “El yanapuma”, aparece también en Yurimaguas y cuyo nombre significa “gente del agua o que vive dentro del agua” (149) —, a quien “el indio Fabián Sagama” vio en su casa sumergida, alucinada en el fondo de un río:

Bajaban lentamente en su canoíta por el río Huallaga, cuando, de repente, Sangama se dio cuenta que una mujer desnuda y hermosa estaba agarrada a la proa de su canoa. La canoa empezó a sumergirse, e instantáneamente sus ocupantes se vieron dentro de una casa, en el fondo del río. El techo de la casa era de arena, los horcones, vigas y demás maderaje eran víboras de diferentes tamaños y grosores, y los bancos para sentarse eran charapas (tortugas de río). Muchas mujeres desnudas y de deslumbrante belleza estaban en la casa, y acostado en un lecho de caracolillos, un viejo [...], el Yacuruna (134-135).

¿Y por qué no acabar el recuento de este libro maravilloso y extraño con la leyenda de Lope de Aguirre, “El Rebelde” o “El Tirano” – “La ciudad encantada” –, que atravesó la Selva en busca de El Dorado, en la “trágica expedición” de “Los Maraños”?⁵ La leyenda fue narrada en Saposoa, ciudad amazónica donde nació y pasó su infancia Izquierdo Ríos:

Esta ciudad se encontraba muy cerca de las nacientes del río Saposoa [...]. Los habitantes, al ver [a Lope de Aguirre], con barba, ojos azules y regia vestidura, se llenaron de espanto y se refugiaron casi todos en la iglesia, cuyos ornamentos e ídolos estaban fabricados de oro y plata. El capitán, que tenía el brazo derecho más largo que el izquierdo y una estatura considerable [...], se dirigió al templo donde estaban reunidos [...]: los pobladores huyeron despavoridos al bosque. Lope de Aguirre entró a la iglesia y, cogiendo los ídolos de oro, salió. Cerca de la puerta del templo, había un pequeño charco, donde Lope, agobiado por el peso de su carga, dejó caer un ídolo, el cual se sumergió en el fondo. Y pocas horas después, el charco se fue agrandando, con un remolino de espumas en la superficie. Este pequeño charco, convertido ya en una laguna, tenía como *madre* un toro negro que salía por las mañanas y tardes a bramar furioso.

Lope de Aguirre, llevando los ídolos que le quedaban, se dirigió a Loreto.

La ciudad fue tragada por la laguna (109).

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Rosa Virginia Sánchez García. *Antología poética del son huasteco tradicional*. Transcripciones musicales, Francisco Tomás Aymerich. México: Centro de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez - INBA, 2009; 524 pp.

⁵ “En torno a este personaje existen otras leyendas en la región, tales como la que refiere la muerte que dio a dos águilas que sembraban el terror entre los navegantes del río Huallaga, la de sus iniciales marcadas con sangre en una roca del pongo que lleva su nombre [El Pongo de Aguirre, en el río Huallaga], etcétera” (144).

¿Y por qué no acabar el recuento de este libro maravilloso y extraño con la leyenda de Lope de Aguirre, “El Rebelde” o “El Tirano” – “La ciudad encantada” –, que atravesó la Selva en busca de El Dorado, en la “trágica expedición” de “Los Maraños”?⁵ La leyenda fue narrada en Saposoa, ciudad amazónica donde nació y pasó su infancia Izquierdo Ríos:

Esta ciudad se encontraba muy cerca de las nacientes del río Saposoa [...]. Los habitantes, al ver [a Lope de Aguirre], con barba, ojos azules y regia vestidura, se llenaron de espanto y se refugiaron casi todos en la iglesia, cuyos ornamentos e ídolos estaban fabricados de oro y plata. El capitán, que tenía el brazo derecho más largo que el izquierdo y una estatura considerable [...], se dirigió al templo donde estaban reunidos [...]: los pobladores huyeron despavoridos al bosque. Lope de Aguirre entró a la iglesia y, cogiendo los ídolos de oro, salió. Cerca de la puerta del templo, había un pequeño charco, donde Lope, agobiado por el peso de su carga, dejó caer un ídolo, el cual se sumergió en el fondo. Y pocas horas después, el charco se fue agrandando, con un remolino de espumas en la superficie. Este pequeño charco, convertido ya en una laguna, tenía como *madre* un toro negro que salía por las mañanas y tardes a bramar furioso.

Lope de Aguirre, llevando los ídolos que le quedaban, se dirigió a Loreto.

La ciudad fue tragada por la laguna (109).

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Rosa Virginia Sánchez García. *Antología poética del son huasteco tradicional*. Transcripciones musicales, Francisco Tomás Aymerich. México: Centro de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez - INBA, 2009; 524 pp.

⁵ “En torno a este personaje existen otras leyendas en la región, tales como la que refiere la muerte que dio a dos águilas que sembraban el terror entre los navegantes del río Huallaga, la de sus iniciales marcadas con sangre en una roca del pongo que lleva su nombre [El Pongo de Aguirre, en el río Huallaga], etcétera” (144).

Para los que lo leen y para los que *lo escuchan*, este libro detona el gozo en sus ecos, en sus páginas, en los diversos tesoros que tiene en su interior, que se van develando para el lector, en un proceso que da para la lectura, no digamos de una sino de varias sentadas, porque se trata de un libro vasto, un tomo extenso que no vale sólo por eso, sino porque su grandeza se refleja en el caudal que encierra su contenido, desde la introducción hasta el último de los índices.

El volumen es resultado de un largo, profundo y esmerado proceso de investigación, en el cual la autora recurrió a una gran cantidad de fuentes, de las que da cuenta en los valiosos y sistemáticos índices de grabaciones editadas e inéditas que incluye. La vastedad de los materiales consultados hacen de la *Antología poética del son huasteco tradicional* una obra de consulta indispensable para quien quiera conocer a profundidad el tema; como lo mostraré adelante, el material está ordenado con un sentido tan lógico y metódico que prácticamente de la sola lectura se pueden desprender análisis interesantes; creo que este sugerente corpus va a detonar muchas investigaciones, sobre temas tan variados como la relación entre poesía y música en el son huasteco, la autoría de las coplas de la región y la manera como dicha autoría se refleja en el lenguaje de las mismas; asimismo, vienen a la mente cuestiones como la improvisación y las controversias poéticas, y, en otro orden, los temas, la fraseología y el estilo poético, etcétera.

Antes de seguir adelante con los elogios, quisiera llamar la atención sobre un único aspecto que me parece que obra en menoscabo del libro, y es que, desgraciadamente, transcurrió mucho tiempo desde la entrega del primer original hasta la edición final, pasando por muchos cambios y adiciones, aunque con poca actualización durante el proceso, lo que hace que el libro se haya avejentado un poco en ese lapso tan dilatado. Por ejemplo, me atrevo a decir que Rosa sabe hoy mucho más sobre las coplas y los sones huastecos de lo que sabía en mayo de 2002, cuando firmó la introducción —luego de “incluir las correcciones que realizó el consejo editorial del Cenidim”, según ella misma lo indica (lxxi, nota). El lector avezado puede echar de menos los trabajos que incluso ella ha publicado en estos años, artículos excelentes, a algunos de los cuales remite en forma tangencial; asimismo, han aparecido en este lapso otros títulos que habrían podido acrecentar sus de por sí ricas aportaciones.

Es una pena, también, que se hayan impreso sólo 500 ejemplares de un libro tan bello y de tanto interés.

Empiezo ya a referirme al cancionero en sí, que tiene la enorme virtud de considerar para su organización ante todo el carácter del material reunido: poesía de tradición oral cantada en coplas, la mayoría de cinco o seis versos octosílabos, muchas de las cuales migran de un son a otro y que presentan variantes que había que registrar, tanto como las fuentes y los datos de los cantores y músicos ejecutantes.

Las partituras, realizadas por Francisco Tomás Aymerich y algunas por la propia Rosa Virginia — quienes contaron con el apoyo de Arturo Márquez —, son un punto de referencia fundamental, que permiten al lector adentrarse en el modo de ser del canto en el son huasteco, dotado, por ejemplo, del consabido falsete, pero también de la respiración del *tempo* “en un constante *accelerando/rallentando*” (liv), así como de la síncopa y del que Rosa llama *canto-flotando* ‘fuera de tiempo’, que “es una forma rítmico-melódica perfectamente interiorizada por [...] los protagonistas del huapango” (lii), y que le da un carácter muy particular tanto al canto como a la melodía de los violines, según se puede constatar en las líneas melódicas incluidas, cuya factura presupone el entendimiento y el análisis de la música huasteca. Esperamos que se concrete el estudio que Rosa y Francisco tienen comprometido “sobre los aspectos literarios y musicales” del huapango (lxx), y que será, lo puedo asegurar, una maravilla. Por ahora, la maravilla es esta antología, la obra maestra de Rosa Virginia Sánchez, y la culminación de un trabajo de estudio del son huasteco.

Salta a la vista, en una primera ojeada al contenido, que en el género hay, relativamente, pocos sones (el cancionero incluye 52, y no toma en cuenta las canciones-huapango, creaciones de autor de mediados del siglo XX a la fecha), mientras que hay, en cambio, muchas coplas, con muchas versiones. Se trata, sin duda, de uno de los géneros de música popular más pujantes en el país, que tiene una dinámica propia y un mercado vital — hablando en términos de la discografía y del público de cantinas, restaurantes, fiestas particulares, concursos y festivales —, sin duda lectores potenciales del libro.

La colección contiene la nada despreciable cantidad de 1917 coplas (en texto base, más variantes); 1460 de ellas son cantadas exclusivamente en un son, 362 son coplas libres (o, con más precisión, cantadas en dos o más

sones); hay 93 coplas improvisadas, más cuatro *cadena*s (series de coplas ligadas por la repetición del último verso de cada cual al principio de la siguiente) y 13 *trovos* (glosas de quintillas o sextillas en quintillas). Con una muestra tan amplia, debida a una vasta cantidad de registros fonográficos, principalmente de campo, correspondientes a la segunda mitad del siglo XX, creo que el término de *antología* consignado en el título no se aviene justamente a lo que es el libro en realidad: un cancionero huasteco en toda la extensión de la palabra, en el que Rosa ha procurado dar cuenta de la tradición oral de la región, privilegiando los registros sonoros por encima de las colecciones escritas, para “incluir exclusivamente coplas que, sin lugar a dudas, forman parte del acervo que se canta en los sonos huastecos, [pues] solo de esa manera es posible aproximarse a los rasgos que subyacen a la tradición lírica oral de la Huasteca” (liv).

Si bien, como la misma Rosa lo establece, esa tradición está en constante reformulación, como una entidad viva, en la que la memoria, la inspiración y las circunstancias del momento tienen mucho que ver — de manera que cualquier colección, por exhaustiva que sea, no llegará a contener todo el corpus de la tradición huasteca —, creo que, en la medida que la investigadora no ha hecho una selección sino que ha recurrido al mayor número de fuentes y coplas, no se puede considerar en este caso que su trabajo sea una antología, pues no ha hecho una mera selección, sino una colección por demás abarcadora e incluyente, que es, sin duda, la más importante que corresponde al son huasteco, y una de las más importantes de la canción lírica de nuestro país.

Como lo señalé arriba, además de deleitarse, el lector podrá ir dando por sí mismo con muchos conocimientos acerca de los sonos huastecos, detonados por la propia organización coherente del material del cancionero. Si vemos, por ejemplo, *La leva* — son que también es conocido como *La levita* o *El soldado de levita*, según lo indica Rosa Virginia —, podremos averiguar (consultando el “Índice de sonos e intérpretes”) que las coplas provienen de 73 ejecuciones registradas, y que el son presenta 52 coplas (31 sextillas y 21 quintillas) que se cantan de forma exclusiva en él (núms. 836-888); al revisar el apartado correspondiente, en la primera parte, “Los sonos y sus coplas” (págs. 147-153), podremos ver la variedad de temas y tonos que hay en las que se cantan de forma exclusiva en este son; dispuestas en orden alfabético por el primer verso, la diversidad se

torna aún más evidente: algunas coplas se refieren a la *leva*, siguiendo la designación popular de *levita* o ‘casaca militar’:

La leva que yo tenía,
de terciopelo por dentro,
esa leva no era mía,
me la regaló un sargento
de esos de caballería
del segundo regimiento (856),

mientras que otras aluden al sentido de *leva* como ‘reclutamiento forzado’:

Me tomaron prisionero,
que me iban a fusilar;
me quitaron el sombrero,
me empezaron a rapar,
y me dijo el peluquero:
“Tú vas a ser general” (860).

De las referencias a la vida castrense presentes en algunas coplas, se pasa en otras a la alegoría del amor como una forma de batalla, y así hay que recordar aquel famoso “soldado de levita / de las tropas de San Ciro” que declaraba con fingida inocencia el peculiar problema oftálmico que padecía: “no sé qué tengo en la vista, / nomás las muchachas miro” (853); y el hecho es que con el tema amoroso aparece el apóstrofe a la amada, tan común en las coplas populares mexicanas –y me atrevo a decir que lo es aún más en las coplas de la Huasteca–:

Soy soldado del Congreso
que conozco la milicia.
Arrímate y dame un beso
ahorita que no hay malicia;
yo soy el que parte el queso
y nada se desperdicia (877).

No puede faltar, al declarar los amores, el tono tan peculiar de muchas

coplas de la Huasteca — que resulta un tanto almibarado si lo comparamos con el de otras regiones del país —:

No me hagas tanto penar,
que de penas vivo yerto;
hoy te vengo a preguntar,
corazón, si acaso has muerto,
que no oigo tu palpar (865).

Y de aquí a la declaración de amor a la región, asunto típico del cancionero huasteco, no hay más que un paso, dado también en ese “lenguaje de pretensiones literarias” que “corre el peligro de resbalar hacia lo que muchos sentimos como cursi”, y que Margit Frenk ha ubicado como característico en algunos versos de los huapangos:¹

Por la tierra de San Luis,
donde la calandria canta,
con la voz de mi garganta
hoy canto con frenesí:
¡qué bonito es Agua Zarca,
pueblo donde yo nací! (869)

Sin duda que esta variedad de registro da cuenta de algo a lo que la propia Rosa se refiere en la introducción: la presencia de autores cultos que, con ciertas pretensiones, han aportado poemas salidos de su pluma al canto huasteco, cuya vasta tradición acepta para un son no sólo este tipo de coplas, sino asimismo — y a veces incluso en una misma ejecución — otras de carácter desenfadado y de humor carnavalesco, como las referidas a las viudas, por ejemplo, que también tienen cabida en *La leva*: “¡qué ojos me pelara el muerto / si me viera con la viuda!” (871).

Además de las coplas exclusivas, hay en *La leva* 75 que se cantan también en otros 39 sones; algunos de ellos son de los que podríamos

¹ Margit Frenk, “Aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folclóricas mexicanas”. En *La copla en México*, coord. Aurelio González. México: El Colegio de México, 2007, p. 151.

considerar como típicamente heteroestróficos — tal como lo es el mismo de *La leva*, según lo constatamos en este somero análisis. Estos sones que aceptan coplas de diversos temas, como *El gusto* (que comparte 20 coplas con *La leva*), *La azucena* (18 coplas), *El sacamandú* (15), *La huasanga* (16), *La malagueña* (11) y *La pasión* (10), son, justamente, los que presentan más coincidencia de coplas con el son al que aquí me refiero. Contrario a lo que uno pensaría de entrada, sones como *El querreque* y *El taconcito*, que también son heteroestróficos, aparecen compartiendo coplas con *La leva* en grado mucho menor; mientras que otros que de entrada parecerían acotados a un tema específico o a una palabra clave (como *El guajolote* o *El huerfanito*) aparecen también con cierto grado de heteroestrofismo, compartiendo coplas con *La leva*.

Lo anterior ratifica algo que Rosa ya nos había anticipado en su artículo sobre los sones huastecos paralelísticos: el hecho de que en este género es de lo más común que las coplas migren de un son a otro (como lo hace casi la quinta parte del corpus de coplas), al grado de que de los sones con coplas exclusivas — que en otras regiones del país son tan frecuentes —, los músicos huastecos lleguen a decir que “no son verdaderos huapangos”.² *La leva* comparte coplas nada menos que con tres cuartas partes de los sones incluidos en la colección, algo que resulta impresionante considerando lo que pasa con los títulos del género en otras regiones del país.

Sé que algunos ejecutantes citadinos y muchos músicos de origen rural que cantan son huasteco *saben* intuitivamente este tipo de cosas; luego de constatarlas al revisar las páginas de la *Antología*, podrán aseverar con toda autoridad — como me lo dijo una amiga música folclorista — “eso yo ya lo sabía”, “cualquiera que cante huapangos lo sabe”, etc., pero gracias a la investigación de Rosa Virginia, muchas intuiciones pueden ser corroboradas o descartadas sin mucho esfuerzo; además de que nos da las referencias para recurrir directamente a las fuentes consultadas por ella.

Hay, así, muchas interrogantes que se desprenden de la lectura, como, por ejemplo, el número de coplas que típicamente se presentan

² Rosa Virginia Sánchez García, “Nueve sones huastecos paralelísticos”. *Revista de Literaturas Populares* V-1, 2005, p. 25.

en una ejecución informal, no digamos en las versiones discográficas o de cantina, de tres o cuatro *versos*, sino propiamente en los huapangos o bailes comunitarios de tarima; qué rasgos formales y estilísticos facilitan la migración de las coplas, y entre cuáles sones; de qué manera se entrecruzan los rasgos musicales de algunos de estos (como el modo o la rítmica del acompañamiento) con la posibilidad de que sus coplas migren, etc. De esta forma, el volumen está abierto a la realización de muchas investigaciones; la propia Rosa promete algunas.

Sea como una obra de consulta, como un libro para leer de principio a fin o para irlo degustando parte por parte, la *Antología poética del son huasteco tradicional* aparece desde ahora mismo como uno de los títulos imprescindibles de la lírica y la música tradicionales en México; la interrelación de la música y la letra para la organización del corpus, el cuidado puesto en los índices y las fuentes, así como el valioso estudio introductorio, lo convierten en una obra que se antoja clásica de las investigaciones del tema. Como interesado en la lírica tradicional mexicana, no puedo más que celebrar la aparición de este libro y los estudios que en el futuro se desprenderán de su consulta.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Elena Vázquez y de los Santos. *Los Tenangos. Mitos y ritos bordados. Arte textil hidalgense*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Arte Popular de México, 2010; 122 pp.

A simple vista, un *tenango*, esa manta de algodón blanca bordada con diversas figuras de colores, es un hermoso objeto decorativo. Los que hemos tenido la oportunidad de apreciar los vistosos dibujos que pueblan los pedazos de tela, podemos constatar que se trata de algo más: textos significantes, relatos que se entretajan en líneas de colores, trazos bien ordenados que quieren contarnos algo.

En febrero de 2010, el Museo Nacional de Culturas Populares montó una exposición temporal en la que presentaba una serie de doce *tenangos* elaborados por expertos bordadores de San Pablo El Grande y San

en una ejecución informal, no digamos en las versiones discográficas o de cantina, de tres o cuatro *versos*, sino propiamente en los huapangos o bailes comunitarios de tarima; qué rasgos formales y estilísticos facilitan la migración de las coplas, y entre cuáles sones; de qué manera se entrecruzan los rasgos musicales de algunos de estos (como el modo o la rítmica del acompañamiento) con la posibilidad de que sus coplas migren, etc. De esta forma, el volumen está abierto a la realización de muchas investigaciones; la propia Rosa promete algunas.

Sea como una obra de consulta, como un libro para leer de principio a fin o para irlo degustando parte por parte, la *Antología poética del son huasteco tradicional* aparece desde ahora mismo como uno de los títulos imprescindibles de la lírica y la música tradicionales en México; la interrelación de la música y la letra para la organización del corpus, el cuidado puesto en los índices y las fuentes, así como el valioso estudio introductorio, lo convierten en una obra que se antoja clásica de las investigaciones del tema. Como interesado en la lírica tradicional mexicana, no puedo más que celebrar la aparición de este libro y los estudios que en el futuro se desprenderán de su consulta.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Elena Vázquez y de los Santos. *Los Tenangos. Mitos y ritos bordados. Arte textil hidalgense*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Arte Popular de México, 2010; 122 pp.

A simple vista, un *tenango*, esa manta de algodón blanca bordada con diversas figuras de colores, es un hermoso objeto decorativo. Los que hemos tenido la oportunidad de apreciar los vistosos dibujos que pueblan los pedazos de tela, podemos constatar que se trata de algo más: textos significantes, relatos que se entretajan en líneas de colores, trazos bien ordenados que quieren contarnos algo.

En febrero de 2010, el Museo Nacional de Culturas Populares montó una exposición temporal en la que presentaba una serie de doce *tenangos* elaborados por expertos bordadores de San Pablo El Grande y San

Nicolás, pueblos ubicados en el estado de Hidalgo, en la Sierra Madre Oriental. Diez piezas fueron dibujadas por Ezequiel Vicente José y dos por Gregorio Rivera Gómez. Las bordadoras de los tenangos son Rosa Alicia Lozano Neri, Fidela Madariaga García, Flor Jarillo Rivera, Verónica Martínez Pérez, Esperanza García Pérez, Inamena López, Hortensia Martínez, Rufina Santos, Mildred Hernández y Macaria Martínez. Estos tenangos monumentales (que miden más de dos metros y que antes habían sido expuestos en Cuernavaca), junto con las historias que encierran, son el punto de partida del libro que nos ocupa.

Los Tenangos. Mitos y ritos bordados. Arte textil hidalguense, publicado en julio de 2010 por la Dirección General de Culturas Populares de CONACULTA bajo la coordinación del Programa Nacional de Arte Popular, es un estudio y un texto de difusión a la vez, concebido no como el catálogo de la exposición, sino como algo autónomo (en ningún momento se menciona la exposición aludida) que constituye una especie de etnografía de la región en la que se creó el tenango. En un tono explicativo, antropológico, Elena Vázquez y de los Santos nos describe el proceso socio-histórico en el que se genera esta artesanía como una entrada factible de recursos económicos a una región bastante golpeada por crisis de muy diversa índole: una lucha familiar del cacique de San Nicolás contra su hijo que termina por escindir al pueblo, una sequía que genera escasez de alimento, las condiciones de pobreza y marginación de la zona, la falta de vías de comunicación, etcétera.

El libro se alimenta de tres tipos de materiales que lo fortalecen y lo dotan de una fluidez extraordinaria: fuentes históricas y antropológicas, fotografías de los tenangos expuestos en el Museo y, finalmente, fragmentos de entrevistas a habitantes de los pueblos de San Pablo El Grande y San Nicolás. De esto resulta una muestra en la que los bordados de los tejedores encuentran palabras que los explican, en donde las palabras de los habitantes se representan en las figuras de hilos y en la que los datos históricos y antropológicos funcionan como una especie de guía para no perderse en el marasmo de la oralidad y de los textiles.

Así pues, a pesar de que la función principal de la elaboración de los tenangos surgidos hacia la segunda mitad del siglo XX sea su comercialización, nos encontramos ante un artefacto cultural, sustentado en un trasfondo mítico e ideológico, en una visión de mundo.

Como se explica detalladamente en el libro, tanto San Pablo El Grande como San Nicolás son pueblos otomíes, sin embargo, la zona en la que se ubican desde tiempos prehispánicos tiene una composición pluriétnica (nahuas, tepehuas, totonacos, chichimecas), por lo que constantemente se da un intercambio de ideas y de rasgos culturales. Por ejemplo, en la temática que nos ocupa, mientras que los otomíes tenían fama de ser productores de telas y mantas de algodón, los tepehuas y los totonacas eran considerados excelentes bordadores.

Cada comunidad se rige de acuerdo con sus tradiciones, cada comunidad atraviesa también por una serie de procesos que afectan su forma de entender y moverse en el mundo. En este sentido, los tenangos son una forma de expresión cultural en la que dibujantes (el que traza las figuras sobre las mantas) y bordadores (los que colorean cada dibujo con hilos) vierten concepciones aprendidas en el seno de sus comunidades. Los tenangos son relatos que, en un lógica peculiar, narran sucesos: la localización del pueblo, su distribución espacial, la vida agrícola (cosecha y siembra), flora y fauna de la región, fiestas (bodas, bautizos), actividades rituales (petición de agua, carnaval, día de muertos), espacios y actos de devoción (oratorios), etcétera.

Los tenangos, mitos y ritos bordados desarrolla en seis breves apartados este tipo de situaciones cotidianas, festivas y sagradas que inspiran las creaciones de los artesanos, no sin antes ubicarnos contextualmente, mediante dos breves estudios, en la región —“La región de Tenango de Doria, Hidalgo”, de Carmen Lorenzo Monterrubio— y en los procesos históricos de la misma —“Tenango de Doria, siglos XIX y XX”, de Antonio Rimado Oviedo. Elena Vázquez y de los Santos enfoca su mirada en San Pablo El Grande y San Nicolás en los apartados subsiguientes. Después de situarnos en el espacio y en el tiempo, se encarga de cinco aspectos retomados por los dibujantes en los bordados: vida cotidiana, ritos de paso, calendario ritual, espacios sagrados y prácticas y practicantes. De esta manera intercala en las páginas testimonios orales de los habitantes de ambas poblaciones y fotografías en blanco y negro de detalles de los tenangos que fundamentan la investigación. El libro contiene también un maravilloso apartado exclusivamente de imágenes a color de los doce tenangos expuestos, fotografías en las que se pueden apreciar las mantas bordadas completas y que resultan un verdadero deleite para el lector.

Concluye con dos apartados: uno referente a las alternativas económicas de los habitantes de San Pablo El Grande y San Nicolás, y otro acerca de los dibujantes que recrean los relatos plasmados en los tenangos.

En San Pablo El Grande y San Nicolás, debido principalmente a la llegada de la religión evangélica, ha habido algunas modificaciones en la forma de pensar, de sentir y de percibir la vida. La estructura social de ambas poblaciones tenía como base ciclos, cada persona atravesaba por distintos ritos de paso circunscritos a eventos sincréticos en los que se mezclaba el catolicismo y la religión mesoamericana. El nacimiento, el casamiento y la muerte estaban acotados por un marco bien definido de acciones, en las que cada miembro de la comunidad desempeñaba un papel fundamental. Por ejemplo, un curandero de San Pablo El Grande de 82 años cuenta que:

Hace unos años, cuando un niño nacía, había que llevarlo al cerro y presentárselo, si no lo hacían, seguro el niño se enfermaba, sólo se curaba si lo llevaban al cerro, entonces me buscaban para que los acompañara, ya en el cerro, rezaba y cantaba para que el niño se curara (48).

Los otomíes de la Sierra Madre Oriental se regían por una serie de actos que los colocaban en un estado armónico con el cosmos, había ocasiones especiales que implicaban todo un aparato ritualístico bien organizado: ofrendas que consistían en comidas y bebidas especiales, figuras de papel amate, danzas, oraciones, etc., para hacer peticiones de lluvia, para solicitar agua a los manantiales, para pedir a la tierra que no faltara el alimento en las casas, para agradecer las cosechas, para afianzar los lazos de parentesco y rendir tributo a los ancestros. Cada ceremonia, nos dice el texto, era encabezada por un curandero o brujo.

El recorte de figuras de papel era y sigue siendo una actividad primordial en la vida ritual otomí. Es realizada por especialistas, aquellas personas que poseen el don, que se preparan para ejercerlo y que pueden fungir como intermediarios entre este y el otro mundo, el mundo de los dioses. Producir estas figuras requiere de destreza, habilidad que se obtiene con la práctica. Cada figura de papel representa una entidad que, una vez cargada o potencializada por el curandero o brujo, tiene un fin específico: la obtención de favores, ya sea para hacer el bien (curar a

un enfermo, conseguir una buena cosecha, tener agua para la siembra) o para hacer el mal (enfermar o dañar a una persona).

Debido a la expansión del evangelismo en la región, la figura del curandero o brujo se ha ido degradando y el recorte de figuras de papel ha pasado a ser una actividad clandestina. Muchos de estos especilistas rituales ahora profesan la religión evangélica. “Cuando era brujo era bien visto en la comunidad, porque brujo es tanto el que cura como el que hace mal, pero desde que me convertí a la religión evangélica lo dejé, ya no es bíblico, no es bueno” (97). Ya no utilizan las tijeras y el papel amate, ahora leen la biblia; modificaron sus creencias y se dedican a otras labores, como la elaboración de los dibujos de los tenangos. Los curanderos convertidos son reconocidos como los mejores dibujantes de la región: “dejaron de recortar el papel ceremonial utilizado en sus rituales para ahora pintar las mantas que las mujeres bordadoras les encargan” (43). Elena Vázquez nos advierte que aunque es innegable el parecido entre las figuras de papel rituales y los dibujos que aparecen en los tenangos, no son el único antecedente: habría que contemplar también los bordados de animales y plantas que decoran las blusas y las servilletas que se utilizan en la región.

En el libro se dice que los primeros tenangos fueron producidos hacia 1960. Que doña Josefina José Tavera, habitante de San Nicolás, comienza a dibujar y bordar mantas para venderlas y ayudar a la economía familiar:

Están muy simples, tienen muchos huecos, muy vacías, busqué un lápiz y empecé a dibujar lo que yo iba imaginando y lo que iba saliendo de mi mente, empecé a rellenar la manta, le pinté flores, animalitos y plantas que había en el pueblo, me imaginaba algo y lo dibujaba; hasta que veía que la manta ya estaba bonita, ya no estaba hueca, la empezaba a bordar. A veces también dibujaba pensando en los dibujos que bordamos en las blusas que usamos (82).

Ante el éxito comercial de sus creaciones, otras mujeres comenzaron a imitarla, auspiciadas por el pastor evangélico Ricardo Bling, quien las ayudó a distribuir la mercancía. Ahora los tenangos son elaborados tanto por hombres como por mujeres de la región. El municipio de Tenango de Doria es reconocido internacionalmente por esta artesanía.

Si bien en este libro no encontramos instrucciones explícitas para ir descifrando cada uno de los tenangos presentados, sí hallamos explicaciones etnográficas que nos permiten relacionar los diferentes materiales. Se echan de menos en esta obra los nombres de los artistas que crearon los tenangos expuestos y los nombres de los entrevistados que, aunque aparecen en un listado general, al no aparecer junto a cada entrevista dejan en el anonimato los fragmentos transcritos.

Los tenangos, mitos y ritos bordados. Arte textil hidalguense constituye una forma de acercamiento a esta artesanía, un buen auxiliar para descifrar esos relatos cromáticos que se materializan sobre las telas blancas como un recordatorio de la existencia del mundo otomí, de una ritualidad sincrética y de una visión de mundo que se filtra en este presente adverso porque se resiste a desaparecer.

BERENICE GRANADOS

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Diseño e iconografía. Geometrías de la imaginación (colección). 10 vols. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Programa de Arte Popular de México, 2001-2009.

Elaborar un inventario de todos los motivos iconográficos y de todos los patrones de imágenes significantes que componen nuestra realidad cotidiana puede parecer más una especie de sueño o de delirio que un proyecto factible. Sin embargo, este proyecto que han perseguido las mentes enciclopédicas de todos los tiempos tiene un asomo de concreción en los diez volúmenes que hasta ahora forman la colección *Geometrías de la imaginación* publicada por la Dirección General de Culturas Populares a través de su Programa de Arte Popular de México. Esta colección busca reunir los diseños y motivos iconográficos más representativos del arte indígena y de las artesanías en general de distintos estados de México, y aunque la empresa sigue teniendo rasgos de utopía, los resultados que se han obtenido hasta ahora son verdaderamente notables e importantes.

El proyecto de esta colección inició en el año de 1998 con la idea de elaborar un catálogo iconográfico de las artesanías oaxaqueñas, es decir,

Si bien en este libro no encontramos instrucciones explícitas para ir descifrando cada uno de los tenangos presentados, sí hallamos explicaciones etnográficas que nos permiten relacionar los diferentes materiales. Se echan de menos en esta obra los nombres de los artistas que crearon los tenangos expuestos y los nombres de los entrevistados que, aunque aparecen en un listado general, al no aparecer junto a cada entrevista dejan en el anonimato los fragmentos transcritos.

Los tenangos, mitos y ritos bordados. Arte textil hidalguense constituye una forma de acercamiento a esta artesanía, un buen auxiliar para descifrar esos relatos cromáticos que se materializan sobre las telas blancas como un recordatorio de la existencia del mundo otomí, de una ritualidad sincrética y de una visión de mundo que se filtra en este presente adverso porque se resiste a desaparecer.

BERENICE GRANADOS

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Diseño e iconografía. Geometrías de la imaginación (colección). 10 vols. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Programa de Arte Popular de México, 2001-2009.

Elaborar un inventario de todos los motivos iconográficos y de todos los patrones de imágenes significantes que componen nuestra realidad cotidiana puede parecer más una especie de sueño o de delirio que un proyecto factible. Sin embargo, este proyecto que han perseguido las mentes enciclopédicas de todos los tiempos tiene un asomo de concreción en los diez volúmenes que hasta ahora forman la colección *Geometrías de la imaginación* publicada por la Dirección General de Culturas Populares a través de su Programa de Arte Popular de México. Esta colección busca reunir los diseños y motivos iconográficos más representativos del arte indígena y de las artesanías en general de distintos estados de México, y aunque la empresa sigue teniendo rasgos de utopía, los resultados que se han obtenido hasta ahora son verdaderamente notables e importantes.

El proyecto de esta colección inició en el año de 1998 con la idea de elaborar un catálogo iconográfico de las artesanías oaxaqueñas, es decir,

un compendio de imágenes que extractaran y clasificaran los diseños y los patrones más recurrentes y representativos de este tipo de expresiones culturales. Con Sergio Carrasco Vargas, artista plástico mexicano, como compilador y Ana María Gómez como investigadora, este volumen inicial que salió a la luz en el año 2001 sentó un precedente exitoso y funcional para desarrollar toda una colección. Por una parte, justifica una empresa catalogadora como esta y sienta las bases teóricas para llevarla a cabo; por otra parte, propone un modelo práctico para la factura de los siguientes volúmenes. Las palabras con las que Sergio Carrasco, en el prólogo, define el tema y el propósito de este volumen son, en este sentido, reveladoras y útiles para describir la colección entera:

El lenguaje sígnico, iconográfico y ornamental de los objetos y productos de las artes populares y la artesanía son sobre todo lenguajes simbólicos que expresan lugares geográficos, pertenencias, naturalezas, animales y vegetales, signos y símbolos sagrados, etc., con un común denominador de estilos y estéticas donde el sello de lo indígena es constante y evidente. [...] Este libro trata de las iconografías y diseños creados e inventados por los artistas y artesanos indígenas y mestizos de Oaxaca a través de los siglos; marcas y señales, lenguajes visuales llenos de misteriosos significados que nos señalan lugares, geografías y mitos, historias resumidas, repletas de mística sabiduría codificada o sencillas percepciones de la naturaleza y sus alrededores, cantares visuales de formas y sentidos que pretenden amarrar por la cintura el universo todo. Huellas impresas sobre diferentes soportes, largo rastro de simbologías y significados, formas y colores que se ajustan de manera precisa a un estilo de posibilidades infinitas que se transforma mágicamente hasta el asombro (2001: 15-16, 21).

Este volumen inicial dedicado a Oaxaca está estructurado en tres partes: una sección introductoria que contiene las palabras que hemos citado antes, el catálogo propiamente dicho y una bibliografía. El catálogo, por su parte, está conformado por tres secciones que resultan bastante lógicas y prácticas: un catálogo de motivos – dividido en antropomorfos, astros, fitomorfos, geométricos, signos, marcas y señales, y zoomorfos –, una sección de recreaciones en la que se presentan ejemplos de cómo se combinan los motivos para formar patrones, y un glosario iconográfico en el que aparece una miniatura de cada motivo con su número, la descripción

de su soporte, una fecha de documentación y una breve descripción de sus significados y usos. La riqueza y el interés de un catálogo de este tipo es evidente: al documentar y reunir los motivos que la cultura de una región ha utilizado para codificar, conservar y transmitir información en diversos soportes — textiles, murales, códices, etc. —, tenemos la impresión de estar situados ante una especie de clave para descifrar el mundo simbólico, entender las identidades, releer los mitos y dialogar con los objetos con los que convivimos de manera cotidiana.

Resulta complicado resumir en una reseña la diversidad y la riqueza de una colección de esta naturaleza que, a pesar de todo, tiene unidad y coherencia. En estas líneas me limitaré a señalar algunos puntos de interés que presenta cada uno de los volúmenes publicados hasta ahora, como una invitación a su lectura que, en este caso, constituye principalmente un ejercicio de observación, disfrute y consulta.

El segundo tomo que apareció corresponde al estado de Hidalgo y fue coordinado por Carmen Lorenzo Monterrubio. Entre las virtudes de esta colección podemos mencionar que la estructura de cada libro se adapta a las necesidades y particularidades de cada región, pues un tema tan diverso requiere de una flexibilidad de criterios. Este tomo, por ejemplo, contiene un pequeña sección con motivos iconográficos provenientes de los famosos *tenangos*, bordados sobre manta que se elaboran en el municipio de Tenango de Doria, en los que se reconocen seres fantásticos, escenas de la vida cotidiana y pasajes mitológicos. El volumen incorpora una innovación que otros tomos seguirán y que consiste en utilizar una subdivisión cronológica de los motivos iconográficos: rupestres, coloniales y contemporáneos. Sorprende, por ejemplo, encontrar una amplísima muestra de motivos rupestres documentados sobre piedra en las más diversas zonas del estado.

Hay dos volúmenes de la colección dedicados al estado de Tlaxcala, ambos coordinados por Luz Estela Hernández Téllez. El primero de ellos (2004) reúne los motivos iconográficos coloniales, mientras que el segundo (2004) muestra motivos indígenas antiguos documentados en localidades como Cacaxtla y Xochitécatl. Estos tomos comprueban que un muestrario iconográfico de este tipo siempre será limitado y tendrá posibilidades de expansión, pues se hace evidente que cada estado podría reunir y publicar no uno, sino muchos tomos de iconografía agrupados

por distintos criterios. En este caso, los volúmenes nos proporcionan claves de gran interés para volver a explorar, por ejemplo, los murales conservados en las zonas arqueológicas o los doce conventos del siglo XVI que existen en el estado.

En el 2007 aparecieron otros dos tomos de la colección dedicados a los estados de Michoacán y Querétaro, coordinados por Amalia Ramírez Garayzar y por Roberto Villaseñor González, respectivamente. Dentro del tomo michoacano destaca, por un lado, la justa mención de todos los artesanos que colaboraron con sus creaciones y sus conocimientos a la elaboración del catálogo y, por otro, la inclusión de las figurillas zoomorfas y antropomorfas elaboradas en Tzintzuntzan con paja de trigo, por su uso de una textura para producir una forma. En el de Querétaro, por su parte, llama mucho la atención la abundancia de los motivos iconográficos coloniales que incorporan elementos fitomorfos —especialmente el maíz— a su estética barroca.

El tomo dedicado a Chihuahua, publicado en 2008, es especialmente interesante por contener un tipo de iconografía más alejada del núcleo de los pueblos mesoamericanos y rastreada tanto entre grupos nómadas como sedentarios. Como apunta Francisco Mendiola Galván, uno de los investigadores que participaron en la elaboración del volumen, la observación y el contraste de los motivos iconográficos de esta zona pueden demostrarnos que las maneras de representar la realidad están íntimamente ligadas con el nomadismo y el sedentarismo, pues

los pueblos nómadas tienen una visión dinámica, relacionada con su trashumancia o movimiento continuo, [por lo que] la expresión gráfica de los cazadores-recolectores-pescadores se ordenó bajo patrones de repetición. En cambio, la visión de los sedentarios o agricultores posee una conformación estática, en la que se observa la abstracción del universo bajo un ordenamiento dispuesto en círculos concéntricos alrededor de su granero, es decir, su espacio es concebido radialmente (12).

En este tomo abundan los motivos provinientes del arte rupestre y es especialmente interesante una sección a color con los patrones iconográficos de la cerámica de Paquimé.

En el año 2009 se publicaron tres tomos más de *Geometrías de la imaginación*, que cierran hasta ahora la colección: Puebla, coordinado por

Arturo Gómez Martínez, Chiapas, coordinado por Walter S. Morris, y Veracruz, en el que participaron Marcia Castro-Leal, Arturo Gómez Martínez y Marco Antonio Reyes Hernández. Es inútil tratar de dar aquí una idea de la riqueza o de las intuiciones que despiertan estos tres últimos tomos. Valga decir solamente que el dedicado a Chiapas, por ejemplo, hace un verdadero esfuerzo por inventariar y entender los patrones simbólicos que aparecen en los tejidos y bordados indígenas de Los Altos: en este tomo encontraremos un estudio titulado “Las hijas del Señor de la Tierra” en el que se explica cómo un huipil hace emerger simbólicamente a su portadora en el eje del mundo y cómo el bordado constituye una representación del universo.

No nos queda, pues, sino esperar a que esta colección siga creciendo para poder adentrarnos aún más en el disfrute y en el estudio de los diseños y las iconografías con las que solemos representar el mundo. Casi está de más decir que estos libros y su esfuerzo de catalogación constituyen un elemento valiosísimo para entender el universo mítico y poético que demasiado a menudo tratamos de comprender sólo a través de las palabras.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ

Rubentino Ávila Chi. *Andando bajo el monte, picando chicle, cazando lagartos, tumbando palos y haciendo milpa. Una autobiografía*. José Antonio Hernández Trujeque, Leticia de los Ángeles Caballero Mass y William J. Folan, ed. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009; 270 pp.

En una compilación publicada en los Estados Unidos durante la década de 1990, la estudiosa hindú Gayatri Spivak planteó una pregunta que se considera fundamental en la corriente de los estudios poscoloniales: ¿pueden hablar los subalternos?, que también se ha traducido como ¿tienen voz los marginados?¹

¹ Gayatri Spivak. “Can the Subaltern Speak?”. En *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*. Patrick Williams y Chrisman Laura, comp. Nueva York: Columbia University Press, 1994.

Arturo Gómez Martínez, Chiapas, coordinado por Walter S. Morris, y Veracruz, en el que participaron Marcia Castro-Leal, Arturo Gómez Martínez y Marco Antonio Reyes Hernández. Es inútil tratar de dar aquí una idea de la riqueza o de las intuiciones que despiertan estos tres últimos tomos. Valga decir solamente que el dedicado a Chiapas, por ejemplo, hace un verdadero esfuerzo por inventariar y entender los patrones simbólicos que aparecen en los tejidos y bordados indígenas de Los Altos: en este tomo encontraremos un estudio titulado “Las hijas del Señor de la Tierra” en el que se explica cómo un huipil hace emerger simbólicamente a su portadora en el eje del mundo y cómo el bordado constituye una representación del universo.

No nos queda, pues, sino esperar a que esta colección siga creciendo para poder adentrarnos aún más en el disfrute y en el estudio de los diseños y las iconografías con las que solemos representar el mundo. Casi está de más decir que estos libros y su esfuerzo de catalogación constituyen un elemento valiosísimo para entender el universo mítico y poético que demasiado a menudo tratamos de comprender sólo a través de las palabras.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ

Rubentino Ávila Chi. *Andando bajo el monte, picando chicle, cazando lagartos, tumbando palos y haciendo milpa. Una autobiografía*. José Antonio Hernández Trujeque, Leticia de los Ángeles Caballero Mass y William J. Folan, ed. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009; 270 pp.

En una compilación publicada en los Estados Unidos durante la década de 1990, la estudiosa hindú Gayatri Spivak planteó una pregunta que se considera fundamental en la corriente de los estudios poscoloniales: ¿pueden hablar los subalternos?, que también se ha traducido como ¿tienen voz los marginados?¹

¹ Gayatri Spivak. “Can the Subaltern Speak?”. En *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*. Patrick Williams y Chrisman Laura, comp. Nueva York: Columbia University Press, 1994.

La interrogante de la crítica literaria oriental ha adquirido un carácter legendario por las respuestas que desató. Sin embargo, se trata de una pregunta vinculada desde hace varios siglos con determinadas orientaciones de los estudios históricos, concretamente con la historia oral.

La historia oral contemporánea, cuya herramienta fundamental es la entrevista, se ha caracterizado, reitero, por dar voz a los excluidos, a los que mira como participantes plenos de la historia. De manera muy significativa, ha prestado oídos al universo a las mujeres, con lo que ha propiciado el avance de la historia de género. Asimismo, ha dado gran atención al mundo popular en todas las acepciones del término, aun en condiciones de extrema pobreza y analfabetismo. Ha tomado en cuenta a las minorías olvidadas por la historia tradicional.

Los trabajos de historia oral, con frecuencia relatos de vida, comparan fronteras movedizas con ciertos textos de sociología y antropología. Debido a su carácter generalmente narrativo, los testimonios resultantes se aproximan a la literatura. Existen algunos casos emblemáticos en la cultura mexicana contemporánea.

Uno de ellos es *Juan Pérez Jolote* (1952),² del antropólogo Ricardo Pozas. La obra narra en primera persona la historia de un indio maya tzotzil de San Juan Chamula, Chiapas, y a través del relato individual se ofrece la radiografía de una cultura. Dada su excelente prosa, el texto pronto formó parte del canon de la novela indigenista mexicana. Fue un acontecimiento relevante en la tradición indigenista. Tras dos décadas —al menos— en las que varios novelistas se esforzaron por conocer, describir, adivinar, recrear la mentalidad y el lenguaje de los indígenas mexicanos, apareció este libro, que constituye una invaluable fuente de primera mano.

Otro ejemplo clásico, esta vez en el contexto urbano, es el libro titulado *Los hijos de Sánchez* (1961),³ cuya publicación en español (1964) suscitó polémica e incluso escándalo en el medio cultural mexicano. Oscar Lewis, antropólogo norteamericano, sostenía la existencia de una cultura de los grupos dominados, a la que llamaba también subcultura de la pobreza. El investigador, como es sabido, convivió con una familia pobre de la ciudad

² Ricardo Pozas. *Juan Pérez Jolote*. México: FCE, 1952.

³ Oscar Lewis. *Los hijos de Sánchez*. México: FCE, 1964.

de México, la de Jesús Sánchez, y grabó durante horas los testimonios de sus integrantes. *Los hijos de Sánchez* deja ver a los lectores desde el interior la vida cotidiana en los barrios bajos capitalinos, un panorama de lo que significa sobrevivir en el hacinamiento y las carencias de lo más elemental.

En la historia oral, la voz del biografiado no llega directamente al público, sino — por supuesto — a través de la voz del mediador, que aunque sólo se proponga transcribir el discurso no puede dejar de imprimirle su huella, en mayor o menor medida a través de la selección y organización de los materiales. Una huella a veces discreta y disimulada, pero que otras se hace evidente.

La autobiografía del indígena chiapaneco Rubentino Ávila Chi se inscribe, como la de Juan Pérez Jolote o la de Jesús Sánchez y su prole, en la tradición de los trabajos que expresan la perspectiva de los desposeídos. Se ubica con legitimidad en la cultura de la pobreza. Tal vez el seguimiento de la vida de este hombre de la masa habría sido considerado insignificante en algún libro de historia tradicional y hubiera sido reducido a una cifra dentro de la historia de un grupo social. Nos habríamos perdido entonces los matices de la sensibilidad, la picardía y el talento individual que se descubren en este relato.

El relato de la vida de don Rubentino no se transmite a través de los métodos de la historia oral, sino del puño y la letra del biografiado, una escritura a doble renglón que, a decir de William Folan, llenó 19 cuadernos.

La autoría de don Rubentino es indiscutible, pero el tema de la mediación, en este caso tal vez de varias mediaciones que participan de alguna manera en la factura del texto, presenta algunos problemas. Por ejemplo, el antropólogo Folan cuenta en el prólogo que el protagonista “escribió una pequeña parte del texto en lengua maya, la cual fue editada y traducida por el lingüista David Bolles Piper”, conecedor del maya y del español. Además agrega que “el licenciado Filipencio Tuyub Huchín nos ayudó también con algunas precisiones” (12). Pero en el desarrollo de la narración nunca se indica qué parte fue escrita en maya y cuál en español, si bien los fragmentos fotografiados de los cuadernos que adornan la edición están en esta lengua.

Folan reconstruye el proceso de la escritura de este documento. El trabajador, nacido en el pueblo de Pomuch, no escribió su testimonio por

voluntad propia, sino por encargo del antropólogo, quien lo consideró el “informante ideal” para un proyecto sobre las centrales chicleras del Petén campechano. En un principio, da cuenta el académico, propuso al jornalero durante una convalecencia de este último “elaborar una lista de las aguadas y hatos existentes en las centrales chicleras que había conocido” (11). La tarea luce –entre paréntesis– bastante complicada, pues entre ambos enlistaron unos seiscientos campamentos situados en Campeche y Quintana Roo, más algunos en Guatemala.

Más adelante, cuenta Folan, lo persuadió para que escribiera su autobiografía y le proporcionó cuadernos y pluma, además de un pago por página. Esta gratificación ayudaría al informante a concentrarse en el trabajo sin la presión de la urgencia económica que había regido cada uno de sus días desde la infancia.

Foland explica que el manuscrito original fue capturado por José Antonio Hernández Trujeque para hacerlo “más legible”. “Después”, agrega, “se formaron oraciones, párrafos y capítulos, y fue corregido por Leticia de los Ángeles Caballero Mass”. Por último, aclara que “las únicas modificaciones que se hicieron se relacionan con la determinación de palabras y algunos ajustes para hacerlo más comprensible, sin cambiar el sentido dado por el autor” (11).

En esa formación de párrafos, en esa ordenación de capítulos, enriquecidos además por muy adecuados subtítulos explicativos, en esa selección de palabras, en esos ajustes puede apreciarse el sello de los académicos colaboradores del texto. Pero no puede saberse la medida de su participación.

En este sentido, los numerosos diálogos incluidos entre “el autor y sus conocidos, amigos y colegas”, si bien a decir de Folan constituyen “una forma de relatar una historia muy común entre los campesinos”, resultan especialmente intrigantes. Los diálogos, tanto desde el punto de vista comunicativo como literario, son excelentes, muy ágiles. Imposible saber si así los transcribió Ávila Chi o si fueron reelaborados por los mediadores, como me inclino a suponer.

La impresión más sorprendente en el primer acercamiento a esta biografía es la movilidad continua del protagonista. Por lo general, en la conformación de la identidad de un individuo tienen que ver ciertos elementos: su nombre, su vida familiar en la primera infancia y en su

vida adulta, el sitio donde reside, el oficio al cual se dedica. Pero aquí estamos ante un caso en el que todos estos elementos son inestables, movedizos y transitorios.

Nacido en 1917, en el pueblo de Pomuch, de padre carnicero y madre ama de casa y con dieciocho hermanos, los primeros años de la vida de Rubentino fueron difíciles. Desde la infancia tuvo contacto con el trabajo y el dinero, si bien no para mantenerse todavía: “Yo, desde los diez años me dediqué a vender leña para comprar mis canicas y jugar con Ada Ávila, a quien por apodo le decían *la Gata*” (35).

Al fallecer el padre, la madre se vio obligada a pedir limosna para sostener a sus hijos. Fue en ese momento que Rubentino empezó a salir de su casa por temporadas para realizar algún trabajo; a los 18 años abandonó su pueblo por primera vez para irse a “chiclear” a Jaina. Desde ese momento vivió en nomadismo continuo. Todo se volvió andar y peregrinar, de ahí que el título del libro — con cinco gerundios — resulte adecuado, al referirse a una acción en marcha continua, simultánea a la enunciación.

El propio personaje se define como nómada: “Yo no tengo confianza de casi nadie, porque soy un caminante” (62), dice alguna vez. También afirma: “Mira que yo he andado mucho por diversos lugares donde he visto de todo, a excepción de don Satanás” (80). Y en otro pasaje vincula el desplazamiento constante con su filosofía aventurera de la vida, que se asemeja a la de los pícaros literarios:

Y es que como uno anda de un lado para otro no es posible andar con las bolsas llenas de dinero todo el tiempo. Es un sufrir, pero así le gusta al hombre joven, y si es enamorado y jugador, peor. Lo digo porque así me pasaba, pero yo nunca le decía no al trabajo, a cualquier cosa le entraba (75).

Casi siempre en busca de ocupación, la errancia del hombre fatigó diversas regiones de la península: laboró en ejidos y pueblos de Campeche, Yucatán y Quintana Roo. Fue asimismo hasta Veracruz y la capital del país. Extendió sus actividades hasta Guatemala, El Salvador y California.

Ávila Chi tuvo que ver con prácticamente todas las actividades productivas de los estados del sureste mexicano: el cultivo del maíz, la re-

colección del chicle, la matanza de lagartos y tortugas de carey, la tala de los bosques, la apertura de brechas petroleras en la selva y la colocación de durmientes para ferrocarril. En alguna etapa se desempeñó asimismo como pintor, e incluso como torero.

La voz del narrador evoca historias fragmentarias, un tanto deshilvanadas, de distintos episodios. Por ejemplo, cuenta que tuvo muchas mujeres; con algunas formó familia, con otras no, pero siempre parece tratarse de relaciones no duraderas. Narra que a los 18 años tuvo una esposa, Juana Hernández, con quien procreó un hijo aunque ella lo dejó, y continúa su relato diciendo:

Como a los tres meses [del nacimiento del hijo] se fue a visitar a sus padres al Álamo, Veracruz. Poco tiempo después me enamoré de Eduarda Juárez, pero sólo estuve con ella un mes porque se fue con otro hombre. Posteriormente me hice novio de Bertha Sofía Carrillo Figueroa, a quien sus padres nunca dejaron que se casara conmigo [...]. Para 1938 [a los 21 años] me fui a Guatemala por tres años y al regresar me junté con Estela Turriza [que era de edad avanzada y no podía tener hijos]. Luego me casé con Gabriela del Carmen Dzul, con quien tuve tres hijos; [como] le gustaban los bailes y a mí no, pues terminó por abandonarnos [...]. Después tuve a una señora que se llamaba Ermila y con quien tuve dos niños [...]. Con Dolores González Muñoz tuve un niño [...], pero al regresar de Guatemala, donde me fui por seis meses a trabajar el chicle por segunda ocasión, ya la señora se había juntado con otro hombre debido –según ella– a que los 30 dólares que le mandaba no le alcanzaban para el resto del mes [...]. [Después de un viaje de tres meses a Los Ángeles, California] me busqué a otra mujer con la que tuve seis hijos [...] (39-40).

Estos son apenas sus vínculos iniciales. A lo largo de su existencia, la tónica es la misma; no se necesitaban muchos motivos ni mucha reflexión para reunirse o desunirse. Un tanto presuntuoso, narra cómo eran las mujeres quienes lo acosaban y buscaban su compañía, aun si eran casadas.

Las anécdotas de la vida de Rubentino se van enmarcando en el tiempo, en forma más o menos constante, a través de referencias precisas: fechas, acontecimientos históricos, nombres de gobernantes. Por ejemplo:

Cuando el ciclón Janet pasó por Chetumal, Quintana Roo (en el mes de septiembre de 1955), el gobernador era el C. Margarito Ramírez, quien estaba en el poder desde hacía más de 25 años (47).

Para esta época [1948] en que entró el *Negro Sansores* como gobernador se fundó el Banco de Crédito Ejidal, que era el que daba el dinero y créditos para el ganado, mulas, cerdos, gallinas, tierras mecanizadas y hasta camiones (51).

El primer dueño de la “Triplay de Campeche” fue el señor Jorge Vélez, pero fue demandado por el señor Carlos Pérez Cámara quien decía que se robaba las tablas de cedro (183).

A través de la historia individual se transparenta la vida de las comunidades marginadas: sus creencias religiosas, la inestabilidad económica y emocional, la lucha por la comida y el techo, las enfermedades, las calamidades que la naturaleza les enviaba — como huracanes o plagas de langosta. Se deja ver también la ineficacia de los organismos gubernamentales para apoyar a los campesinos. Se habla de la cercanía de la guerrilla guatemalteca, un ambiente de alcohol y violencia, en el que sin embargo Rubentino, y de seguro muchos otros como él, sobrevivían conservando cierto sentido de la aventura y la alegría de vivir.

El texto logra recrear con gracia la oralidad de la región, por ejemplo, cuando describe la forma como cazó un lagarto:

La cosa es que logré ver al animal y le pegué un tiro, saqué la sogá que siempre llevo como mecapal, le amarré la boca para pegarle otro tiro y ya después sacarlo de la cueva.

Lo pelé y me di cuenta que era un macho, como de diez pies de largo; es por eso que digo que allá, pegado a la playa, puro animal grande hay, porque de todos los que he matado por ahí, el más chico ha sido de tres pies de largo. Lo recuerdo porque después de sancocharlo, deshebramos la carne y nos lo comimos (181).

Rubentino Ávila Chi vivió 88 años durante los cuales conservó como única seña de identidad su definición de trabajador nacido en el trópico mexicano. Ni siquiera su nombre fue constante, pues en diversos momentos se le reconocía por apodos: *el Húngaro*, *el Cura* o *Patillas*.

Durante el proceso escritural, el biografiado apeló a veces a sus amigos y compadres para mejor recordar detalles precisos. Así que tanto los contemporáneos del autor como los antropólogos mediadores hacen que este texto sea el producto de la colaboración de varias instancias. En el caso de *Andando bajo el monte...* este carácter, en cierta forma colectivo, produjo un resultado interesante.

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Carlos Nogueira. *A Sátira na poesia portuguesa e a poesia satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O'Neill*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2011; 828 pp.

Publicado bajo el sello de la Fundación Gulbenkian y de la Fundación para la Ciencia y la Tecnología de Portugal, este libro recupera la tesis doctoral que Carlos Nogueira presentó en 2008 en la Facultad de Letras de la Universidad de Porto. El investigador portugués, que ha desarrollado por más de tres lustros un destacado trabajo en el campo de las literaturas populares, se ocupa aquí de un área frecuentemente menospreciada por los críticos y teóricos de la literatura.

El ensayo se propone “evidenciar e compreender a presença constante da sátira na poesia lírica portuguesa” (16), valiéndose para ello de una estructura tripartita. El capítulo inicial está dedicado a la problematización del concepto de *sátira* (21-88). Un segundo capítulo constituye un estudio diacrónico de dicha producción poética comprendida sincrónicamente en el marco de los diversos periodos o movimientos literarios (89-561). Finalmente, encontramos un análisis detallado de la obra de tres autores representativos de la madurez satírica portuguesa: Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro y Alexandre O'Neill (563-736).

En la primera parte del estudio, Nogueira da preferencia a la designación de *lirismo satírico* (46), haciendo evidente su preferencia por este modo derivativo en el cuadro global de la poesía lírica, al tiempo que apunta el refinamiento poético de las técnicas convocadas (59-77) y de las formas en que la sátira se vierte (78-87).

Durante el proceso escritural, el biografiado apeló a veces a sus amigos y compadres para mejor recordar detalles precisos. Así que tanto los contemporáneos del autor como los antropólogos mediadores hacen que este texto sea el producto de la colaboración de varias instancias. En el caso de *Andando bajo el monte...* este carácter, en cierta forma colectivo, produjo un resultado interesante.

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Carlos Nogueira. *A Sátira na poesia portuguesa e a poesia satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O'Neill*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2011; 828 pp.

Publicado bajo el sello de la Fundación Gulbenkian y de la Fundación para la Ciencia y la Tecnología de Portugal, este libro recupera la tesis doctoral que Carlos Nogueira presentó en 2008 en la Facultad de Letras de la Universidad de Porto. El investigador portugués, que ha desarrollado por más de tres lustros un destacado trabajo en el campo de las literaturas populares, se ocupa aquí de un área frecuentemente menospreciada por los críticos y teóricos de la literatura.

El ensayo se propone “evidenciar e compreender a presença constante da sátira na poesia lírica portuguesa” (16), valiéndose para ello de una estructura tripartita. El capítulo inicial está dedicado a la problematización del concepto de *sátira* (21-88). Un segundo capítulo constituye un estudio diacrónico de dicha producción poética comprendida sincrónicamente en el marco de los diversos periodos o movimientos literarios (89-561). Finalmente, encontramos un análisis detallado de la obra de tres autores representativos de la madurez satírica portuguesa: Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro y Alexandre O'Neill (563-736).

En la primera parte del estudio, Nogueira da preferencia a la designación de *lirismo satírico* (46), haciendo evidente su preferencia por este modo derivativo en el cuadro global de la poesía lírica, al tiempo que apunta el refinamiento poético de las técnicas convocadas (59-77) y de las formas en que la sátira se vierte (78-87).

Oponiéndose a la marginalización impuesta por alguna crítica literaria, el investigador se empeña en demostrar que la poesía satírica convive abiertamente con la solemnidad de la lírica amorosa, complementando su visión del mundo y compartiendo con ella algunos mecanismos retóricos. Según lo establece el proverbio español *Arco flechado cuéntalo por quebrado*, diríamos que los hilos sustentadores de la mente humana correrían peligro de reventar, si acaso los privásemos de los respectivos momentos de alivio. Por eso, al inscribirse en un paradigma de insubordinación radical (194), la sátira funciona también como lenitivo contra la opresión de las convenciones, proporcionando el relajamiento necesario a la subsistencia de los equilibrios sociales y humanos (99), en una amplitud de tonos que puede ir de la gracia burlesca al ataque más severo (451-452).

Así lo muestra el autor en la segunda parte del trabajo, donde enmarca la evolución de la poesía portuguesa (desde la lírica medieval hasta la literatura contemporánea), en dos grandes líneas satíricas: una fincada en la tradición de Juvenal, más ardiente y desenfadada (38); la otra más austera y contenida, dentro de un modelo horaciano (34).

En esta última línea, marcada por un decoro armonioso, se encuadran varios poetas mayores de la literatura portuguesa cuya densidad satírica abrevó directamente de la tradición popular. Entre los ejemplos abordados por Nogueira, sobresalen nombres como el de Sá de Miranda (quien rehabilitara, en pleno clasicismo, la lengua vernácula y los metros tradicionales), João de Deus (que, por su inspiración popular, ocupa un lugar aparte en el cruce de escuelas ochocentistas) o incluso Fernando Pessoa ortónimo, por el temperamento oralizante de muchos de sus poemas anticlericales y de oposición al salazarismo.

Por el otro lado, la línea más distendida oscila entre la risa impúdica y la imprecación inflamada, recurriendo con frecuencia a un opulento cromatismo expresivo, de tonalidad vulgar y obscena (149). Este filón libertino, que alcanza su auge en los siglos XVII y XVIII, tiene su continuidad asegurada en autores popularizantes como Augusto Gil (258), prosiguiendo en el siglo XX con la irreverencia subversiva de varios movimientos literarios, y en particular de los poetas de vocación panfletaria y heterodoxia *maldita*.

Las seiscientas páginas que integran la segunda y la tercera partes del libro proporcionan así un amplio panorama de la sátira lusa, enfocado

sobre todo en los poetas canónicos, sin olvidar tampoco su raíz popular, que Nogueira va anotando en cada caso a lo largo de su investigación. Debemos destacar el apartado que el autor dedica a los propios bardos populares (302-310), tratando la especificidad de este universo satírico en su expresión fluida, de léxico común y verso ágil, dominada a nivel retórico por lo conceptuoso, lo trágico y lo satírico (303).

Con la sensibilidad hermenéutica de un especialista en literaturas orales, Nogueira alude a versadores como António Eusébio, Manuel Alves, Joaquim Espadinha, Joaquim Moreira da Silva y, muy especialmente, a António Aleixo, de cuyos versos realiza un análisis más amplio, debido a la excepcional fortuna que tuvieron para el público y la crítica. Según el investigador, la singularidad de la obra de este poeta popular se debe a su riqueza metafórica (306) y al aliento sintético de sus *quadras* ('cuartetos') y de sus décimas, que de modo quirúrgico lograran aprehender no sólo la realidad portuguesa del periodo salazarista, sino sobre todo la intemporalidad de la propia condición humana (305). En los versos de este poeta originario de Algarve se promueve el encuentro fecundo de la discusión ético-moral (307), el compromiso cívico con la justicia y la igualdad (304) y una reflexión movilizadora de alcance político, que es transversal a la generalidad de los poetas populares, incluyendo a algunos compositores de canciones, como Jorge Palma (497) o Sérgio Godinho (498).

Estos autores no son olvidados por Carlos Nogueira, en el conciso pero exhaustivo tratamiento que dedica a la sátira popular, donde no faltan, tampoco, alusiones al cancionero tradicional. El investigador nativo de Porto, que tiene amplios y variados estudios publicados en esta área, no podría dejar de reflexionar en la profunda afinidad que la sátira mantiene con la modalidad textual de la *praga* o maldición, tan arraigada, semántica y prosódicamente, en la tradición oral portuguesa (404).¹ En cuanto manifestaciones verbales de la ira, orientadas a la destrucción simbólica de un objeto, ambas se inscriben en una estética de la imprecación, dominada por la ironía y el sarcasmo, que en el romancero se asocia a los

¹ Sobre este tema, véase el estudio del propio Carlos Nogueira, "Una forma breve olvidada: la *praga* portuguesa de tradición oral". *Revista de Literaturas Populares* VIII-1 (enero-junio de 2008): 139-161.

juegos de amor o desamor (405), para acabar después plasmada en los versos *cultos* de Gil Vicente, Jorge de Sena o Tomaz de Figueiredo.

Una de las mayores aportaciones del libro se encuentra, pues, en la óptica incluyente de quien desde hace mucho se habituó a estudiar con la misma seriedad a los poetas eruditos y a las *voces anónimas* de la tradición oral. De ahí que *A Sátira na Poesia Portuguesa* constituya un libro imprescindible para diversos tipos de lectores, incluidos todos aquellos que se interesan por el universo de las literaturas populares.

ELSA PEREIRA²

Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

² Traducción de Raúl Eduardo González.

El espejo otomí: una síntesis diabólica

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

La poesía es la acción científica del Diablo.

Jorge Cuesta

Autor de *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes* (1990), Jacques Galinier comenzó a trabajar en los pueblos de tradición otomí del sur de la Huasteca en el año de 1969. Esta reciente colección de artículos publicados originalmente en francés y en inglés profundiza sus investigaciones sobre la concepción de la persona y la corporalidad entre los otomíes, en una serie de análisis transdisciplinarios que exploran la mitología y el ritual, la iconografía y el universo simbólico y lingüístico de la narrativa oral, en un proceso que, como confiesa el autor, lo ha llevado a acercarse a los supuestos de la teoría freudiana, a pesar de sus propias reticencias, pensando que — como se dice en la contratapa del libro y a pesar de la oposición radical entre la “teoría otomí del aparato psíquico” y la freudiana —, sin ella, “la caja negra de esta ‘metapsicología indígena’ [...] resultaría casi indescifrable”.

Fueron, apunta el etnólogo, “la frustración o el desaliento” frente a las aparentes contradicciones del pensamiento otomí lo que lo llevó a indagar “las condiciones locales de la vida psíquica”, no obstante la “profunda hostilidad” del medio hacia el psicoanálisis:

La dimensión psicoanalítica [...] se justificó por las asombrosas semejanzas que descubrí entre la teoría indígena del aparato psíquico y la metapsicología freudiana [...]. Varios textos abordan la hipótesis de una “metapsicología indígena” [...], tal como la podemos entrever a partir de las especulaciones de los especialistas indígenas de la vida psíquica, los chamanes o *bādi*, ‘los que saben’ (10).

La *piel* es el vehículo principal, el “marcador privilegiado”, el “hilo conductor” de los textos que componen el libro. A través de los usos rituales de la “piel” del maguey y del papel con que se fabrican los “ídolos”, Galinier revela “la percepción otomí de la piel como podredumbre e indicador sacrificial”, más allá de “la formidable represión sufrida por los otomíes durante la época colonial”, causante de que esos elementos sagrados permanezcan en una clandestinidad que oculta la dimensión “olfativa, acústica, táctil” de la cosmovisión otomí, asociada a un “complejo cultural de la putrefacción” (11). “Los otomíes nos obligan a reflexionar de manera vertiginosa [...] sobre una teoría original del inconsciente”, advierte Galinier; fueron ellos los que “me incitaron a una lectura talmúdica del corpus freudiano”:

Con el paso de los años, me parece evidente que, sin un acercamiento minucioso a las tesis del fundador del psicoanálisis, cuya obra desconocía y despreciaba rotundamente hasta mediados de los años ochenta, no me hubiera sido posible entender en toda su complejidad los mecanismos de resistencia cultural de los otomíes desde la época colonial hasta hoy, que remiten [...] a su teoría de la vida social, política, religiosa, a la relación con los ancestros, pero al mismo tiempo a su percepción de la ontogénesis, confundida con una cosmogénesis (12).

¿Por qué *El espejo otomí?*, pregunta el antropólogo. Por la “sintonía” de ese objeto con los espejos chamánicos y los artefactos rituales del Carnaval, que ofrecen “una imagen especular del inframundo” y una imagen del interior humano, “revelando los aspectos más impúdicos, incluso asquerosos [...], de la cultura otomí”, su “pasión [...] para con la muerte, la podredumbre”, “su erotización desenfadada del cosmos” (13). Todo en una “producción de conceptos” comparable a la operación del *bādi* ‘el que sabe’, en el momento de recortar los “ídolos”, y que describe al pensamiento otomí como un pensamiento nocturno, fruto de un “pueblo de la luna” que descubre en la *noche* el foco de toda su “organización mental”:

En particular, deteniéndome sobre la cuestión de los *sueños*, un campo que había descuidado por completo, y que sin embargo desempeña un papel central en las etnoteorías otomíes porque revela en el idioma cha-

mánico toda una serie de equivalencias y pasarelas entre lo intrapsíquico y lo intersubjetivo, y la forma en que la conciencia plasma los procesos de circulación de un saber compartido manipulado por los ancestros, o la manera en que se expresa la responsabilidad del sujeto cuando el cuerpo nocturno no es más que un cenotafio (14).

Una “etnografía de la noche” y un análisis ritual del “despertar cósmico”, cuando los chamanes levantan esas lengüetas móviles de los ídolos hechos de papel “que hacen las veces de ojos abiertos”. Una “cronología” que funde el principio y el fin, lo cosmogónico y lo escatológico, lo ancestral y lo psíquico, la reproducción de lo vivo a través de sustancias “podridas”: “esperma, sangre, embriones, placenta”. El desciframiento de un “texto oculto” de estos “dueños del silencio”, cuya vertiginosa reflexión filosófica se adentra, por ejemplo, en la discutida “relación hombre / animal, en boga en el *perspectivismo* amazónico” (15).

Ante la imposibilidad de agotar los hallazgos admirables del libro, me limitaré a describir ciertos aspectos de los capítulos que lo componen, a riesgo de caer en un lenguaje cifrado —o “talmúdico”— que, sin embargo, intentará dar cuenta (en palabras de Galinier, si es posible) de los conceptos más originales “producidos” por el chamán o por el etnólogo.

“La piel, la podredumbre y lo sagrado” enfoca los campos semánticos relativos a esa serie en la lengua otomí, serie que reaparece en el simbolismo vegetal de los “señores” de papel de amate —con virtudes terapéuticas— de los curanderos o chamanes, envolviendo conceptos como ‘piel del ancestro’, ‘putrefacción’ y ‘desgarramiento de la piel’ (25-26). El mismo ciclo vegetal se oculta tras la máscara de los ‘padres podridos’ o *viejos* del Carnaval, “una vasta alegoría sobre el tema de la piel”, considerada bajo todos sus aspectos (“vegetal, humano, cósmico”) y a través de sus “transformaciones” (26-27). Y están, por fin, los mitos de lo sexual —mujer, la ‘piel que espanta’—, el sexo femenino como “el lugar de la muerte”:

La idea de desollamiento, de amputación, no puede ser mejor expresada que por los fragmentos de mitos que se refieren al acoplamiento. En esencia, el sexo femenino es el lugar de la pestilencia [...]. Su relación con la ‘podredumbre’ la lleva en su mismo nombre: *sikhi* (‘sangre podrida’, ‘semilla podrida’, ‘envoltura de esperma’). Es conveniente citar la multi-

tud de narraciones, en los límites del mito atemporal, sobre todo aquellas personales y secretas, que traducen esta intensa angustia de la castración [...]; los labios vaginales disimulan las 'armas' (*s'aphi* o 'dientes') que precipitan el pene al interior después de la desfloración. Ya que el himen desvela el poder deletéreo de la mujer (27).

El *habla* misma se vincula a la piel a través de los labios, como impregnación del aliento y de lo sagrado. Y el propio lenguaje del mito, al exigir que se observen una serie de condiciones para producir sus relatos (intimidad, escenas de ebriedad, rituales), concebidos como narraciones en su nivel más más elevado — *delicadas*, de acuerdo con la palabra usada por los propios otomíes —, deja percibir de inmediato en su campo semántico un vínculo con la piel a través del semantema 'raspar una hoja de agave', una acción por demás peligrosa:

Los otomíes de Santa Ana trazan figuras antropomorfas sobre las hojas del agave cuando pretenden causar mal a un enemigo. Podemos comprender cómo la acción de raspar una hoja de agave permite expresar metafóricamente cualquier acción peligrosa, y cómo de una acción sobre la materia hemos podido llegar a definir el mito [...], alrededor de la idea central de piel (28).

Otro análisis semántico de "La estructura de los campos derivacionales en otomí y en mazahua" conduce a Galinier a enlistar una serie de "entradas léxicas" ligadas a modelos etnográficos, como: 'despedazar', 'desollar', 'deshacer', 'raspadura de maguey', 'escarbar', 'abrir', 'rajar', 'tronchar'. ¿Qué relación puede haber, pregunta Galinier, "entre las ideas de frescura o de humedad, la noción de ceguera, el acto de raspar, de desollar, y el concepto de jarro". Todas ellas comparten la misma "estructura microfónica" y una ligadura mitológica: "Evocan la divinidad *hmute*, dueña de la frescura [...], de la abundancia [...], que ciega a sus víctimas arrancándoles los ojos [...], [y] que exige un sacrificio por desollamiento" (34). Y si eso sucede con la lengua otomí, otro tanto sucede con la mazahua y con sus series fónicas y semánticas ligadas al desollamiento, aunque la debilidad del saber chamánico mazahua no haga posible hallar correspondencias más que en su "teoría del sacrificio" y en la idea de "la desaparición, a plazos cíclicos y regulares, de un objeto a sa-

crificar” —por ingestión, por destrucción, por desollamiento—, ya sea que se trate de especies cazadas por los predadores, “el sexo del hombre en el cuerpo femenino o el sol declinante devorado por la tierra” (37).

“La mujer zopilote y el hombre mutilado” es el título de otro capítulo de la obra de Galinier. Título que podría ser el de un cuento, pero al que complementa una frase de claras resonancias freudianas: “Imágenes nocturnas del padre en la cosmología otomí”. Se retoma, ahí, a los *viejos* del Carnaval, los ‘padres podridos’, fascinados y amenazados por la ‘mujer loca de amor’, por la ceguera y las mutilaciones que desembocan en la regeneración (41). Y es que, en la mitología otomí, la figura del padre —numen solar— queda sujeta a un “destino nocturno” de muerte y desaparición en el “monstruo materno”, oscuridad y sacrificio, caída y desmembramiento que producen su “metamorfosis”, ‘el momento o el lugar donde sale el sol’ (42-43). El cielo es ‘el lugar de la amputación’ y el “desmembramiento corporal” surge de nuevo en los “ídolos” de papel utilizados por los chamanes en sus operaciones mágicas y terapéuticas, sea en la figura de los “jueces” o en la de “la Sirena” o “señora de las aguas”:

Esta divinidad [...] ejerce una extraña atracción sobre la mente indígena. Si puede llegar a poner fin al “diluvio” [...], también puede envolver a la gente en torbellinos que aspiran hacia los dédalos laberínticos del mundo subterráneo. Los relatos indígenas la describen con lujo de detalles, bajo los rasgos de una criatura de belleza magnética [...]. Los imprudentes que sucumben a sus encantos, se ven llevados a una certera desaparición (44).

Si el zopilote —‘padre podrido devorador de excrementos’, identificado con el “sol nocturno” y el “astro sacrificado”, “agotado, vaciado de sustancia” — testimonia empero “su potencia sexual” incandescente, las mujeres sensuales se revelan asimismo como “mujeres-zopilote”, o de acuerdo con la expresión otomí, ‘mujeres con pene de zopilote’ (45). Junto a ellas reaparecen, en los “ídolos” de amate de las acciones chamánicas, “las autoridades que llevan las huellas de la mutilación”, los “jueces” decapitados, seres de un universo nocturno “donde los juegos de la muerte y el sexo se anudan en una alegoría”, escribe Galinier, “tan grandiosa como espantosa”. Así, en su epifanía, el ‘padre podrido’ se enfrenta en un cuerpo a cuerpo con la ‘mujer loca de amor’. Y la mujer

—o el Diablo mestizado— se transforma en hombre y alterna su vagina dentada con un pene de propiedades retráctiles que la confunde con el “compadre” o *nahual*, ‘padre podrido’ feminizado “por su amputación [...], es decir, su ‘riqueza’, que hace de él una criatura poderosa” en esta “visión ‘nocturna’ de la función paterna”, en “este enigma intelectual que hace del ‘venerable padre’ solar [...] una autoridad cuya soberanía se desvanece al caer la noche”, como elocuentemente dice Galinier (45-47). La “operación” chamánica o quirúrgica es una transfiguración de los rituales del sacrificio:

En otras palabras [...], no existe un padre poderoso más que muerto [...]. Sangre y esperma son dos sustancias intracorporales idénticas [...]. La amputación que entraña la ‘muerte’ del órgano masculino interviene en el momento crucial de la ‘visión clara’, el instante del orgasmo. La pérdida del pene al penetrar el cuerpo femenino es la condición imperativa de la reproducción de lo vivo (47-48).

“El lugar de la verdad. Reflexiones sobre el mecanismo del ritual y su desconexión en el *volador* otomí” aporta una visión más teórica acerca de la “repetición” que subyace al principio de la ritualidad humana. Sin embargo, constituye también una insistencia en otros tópicos del libro, como el valor psíquico y sexual no solamente de “fragmentos de mitos, de cantos y discursos rituales”, sino de las “representaciones mentales”, en el famoso ritual del *volador*, con el mástil como “falo cósmico” y el movimiento ascendente y descendente de los actores como el ascenso y el descenso erótico dentro del cuerpo femenino. Un “maniquí de paja” —el ‘maestro cabeza de viejo’— es descrito en el canto como un sacrificado, con el estigma de sus “mutilaciones” —“es sordo, mudo, lisiado [...], ciego”—, las cuales potencian su poder en vez de disminuirlo y no le impiden “perderse en el cuerpo” de la diosa terrestre, “loca de amor”. Tras el orgasmo en el temazcal, el ‘maestro’ vaga desvalido, adolorido por las mutilaciones, “desconectado” del ritual y “vaciado de sustancia”. El acto sacrificial trae consigo un “retorno del poder”, pero el clímax del intercambio amoroso —la “copulación”— implica un “corte”, asignándole a la *castración* “el lugar de la verdad” en el rito. Basta ver, de nuevo, dice Galinier, los “ídolos” de papel recortado, con los “pies amputados”

(es decir, “privados de su sexo”), para comprender que la “interrupción” del ritual, su “desconexión”, implica su “repetición” futura; la ausencia se confunde con la abundancia; “la castración es indisociable de la plenitud”; la muerte significa, no el anonadamiento, sino la vida (52-54):

El “lugar de la verdad” bien puede ser la metáfora por excelencia del “ritual en el ritual”, de este instante técnicamente decisivo, y que constituirá la “caja negra” [...]. Se dibujan entonces los contornos de una lógica simbólica [...]. Los rituales son las máquinas de producción de la muerte, es decir, de la vida (54).

En sus “Notas americanistas sobre dos proposiciones de Wittgenstein” —derivadas de su interés por las “Observaciones sobre *La rama dorada* de Frazer”—, Galinier considera dos formulaciones *límite* del filósofo austriaco: “la existencia de los rituales no podría tener otra significación que la de estar ahí, como si se tratara de acciones puramente *instintivas*”; las distintas exégesis antropológicas “serían incapaces de suministrar por sí mismas la llave de *la exégesis*” (59). Es la misma hipótesis de muchos informantes: “Los rituales se hacen así porque se hacen así”. Sólo una “exégesis interna”, piensa Galinier, hecha de fragmentos heterogéneos de discursos —“gritos, cantos, juegos de palabras, llantos, etcétera”—, es capaz de llenar “los aparentes silencios de la exégesis vernácula”, a partir, justamente, de un saber compartido alrededor de la “imagen del cuerpo”, anclada en la cosmología y el ritual, única fuente —esotérica y secreta— de un conocimiento *ausente*, “implícito e indecible” (59-60).

Así, un acto chamánico como el “lugar de la vida” es “la duplicación del ritual por excelencia: el acoplamiento del hombre y la mujer”, subrayando el carácter “fuera de sí” de los rituales (60) y ofreciéndoles una “exégesis” en otros actos, una exégesis *silenciosa*. Y es que esas exégesis indígenas se desligan del ritual, son parte de un saber compartido que “las hace inútiles”: un “sentido oculto”, un dispositivo “autorregulado”, un modelo inconsciente del ritual que “hace inútil toda discusión técnica”, *velando* sus reglas e interpretación (61).

Otro brillante acercamiento de Galinier se refiere a “Cómo se escribe la historia en la región otomí”. No la historia nacional, que apenas les interesa a los indios —aquella “que el saludo matinal a la bandera de

los alumnos pretende honrar” —, sino “la otra historia, más distante y confusa”, que abriga “figuras coloniales inesperadas” e imbrica en la cosmología, de acuerdo con el “esquema ascensional” que rige “los rituales de regreso de los ancestros”, como un pasado que “surge de los abismos subterráneos”, la huella colonial. No la historia hagiográfica del Corpus o del Viacrucis, sino la historia que escribe “el Señor del Mundo”, “ese escribano oscuro que lleva el registro del tiempo vivido” y extiende su poder sobre los actos, los pensamientos y sus portadores, “que, una vez muertos, permanecen prisioneros en el Viejo Costal”: “su piel y la piel del Universo nocturno, la cobertura de la Historia” (65).

Son “Las botas del conquistador”; los “dramas cíclicos de resurrección del pasado” del Carnaval; las “versiones barrocas de las viejas morismas españolas” de las danzas de la conquista; los “héroes criollos” venerados como deidades indígenas, por ejemplo *El Catrín*, encomendero, burgués urbano, elegante, que exhibe su riqueza y habla en español —‘lengua de Viejo’—, anejo al panteón de “divinidades con botas [...] capaces de montar a caballo”:

A partir de ellos se ordena una serie de entidades tan polimorfas como el Diablo y sus epígonos: la Reina de la Noche, el Juez Zancadilla o el Toro, todas divinidades nocturnas patógenas. La bota simboliza a la perfección la autoridad pública, lo que es más, los apéndices corporales del inquietante Pingo, o del Charro, brutal aficionado a las mujeres. Todas las entidades con botas están, sin lugar a duda, del lado de la depredación y el sacrificio (64).

Los “españoles” se vuelven “ancestros”, igual que los “judíos”: “asistentes [...] del Diablo, residentes en el centro del universo nocturno [...], instancias nefastas, reunidas bajo el paradigma [de] *mala obra*” (65). Y cerca de ellos hay otras figuras, como *El Comanche* y *El Meco* o *Chichimeca*, pintado este último con rayas de tierra color ocre imitando el pelaje del venado, con astas en la cabeza y vestido con harapos, “criatura del inframundo” —ligada a los “tiznados”— que habría usurpado el lugar de *El Moro* en las danzas de la conquista, un cazador armado de arco y flecha, y vestido con falda, “vagamente andrógino” y “sodomita” (66). O la figura de Cuauhtémoc y su penacho de plumas a modo de apén-

dice nasal, fálico, asimilable al “largo pene negro” del ritual del ‘Padre Viejo’, o al bastón de mando del *bādi*, que los otomíes identifican con el órgano sexual (67). O la de *La Malinche*, interpretada por “un muchacho vestido con el traje tradicional de las mujeres otomíes de San Pablito” – otra “perturbadora inversión sexual” –, o el danzante que baila en la cima del palo del volador, y que avienta alcohol hacia los cuatro puntos cardinales mientras hace sonar la chirimía, cuyo penacho cónico evoca “ornamentos fálicos” contrastantes con su “vestido femenino”, como las “damas del carnaval”, llamado también *Malinche* y de rara “ambigüedad sexual” (68).

Es “la piel de los héroes”, inscrita en la “envoltura corporal”: historia adherida a la piel misma de los individuos, soporte de la memoria y deriva metafórica del “Viejo Costal”. Es el Diablo “devorador de nombres”, o de muertos; “modelo de las metamorfosis”; “Señor de la Historia” y regulador del flujo de los ancestros; amigo de los “héroes de la conquista”; portador de autoridad y de “superpotencia sexual”, armado de una pistola de barro como un “pene en erección” (69-70). La historia es “retorno”, canto y ascenso desde el inframundo:

Irrupción en el presente [...]. Retorno desordenado de los sucesos [...].
Emotiva lamentación del Señor con Cabeza de Viejo, el gran falo cósmico, cuando su canto se eleva, antes de desaparecer de nuevo en el inframundo:

Ya me voy, ya me voy,
¿quién va a volver?
Ya me voy, ya me voy,
y me acordaré.
El que se acuerde,
yo me acordaré.
El que me maldiga,
yo lo maldeciré (71).¹

¹ Modifico ligeramente la versión española de las últimas líneas del canto, porque no las logro entender: “Quien se acordara / y yo me acordaré. / Quien me maldiga / y yo lo maldeciré” (71).

“Elogio [de] la putrefacción. Una física otomí del desbordamiento” es uno de los estudios capitales del libro. “En esta sociedad, la piel y su envejecimiento son objeto de una atención excepcional”, dice Galinier, y habla de “un pensamiento completamente dedicado a la adoración de la podredumbre”, “la visión de un mundo saturado de suciedad” (75-76):

“El viejo otomí es nauseabundo”, murmuran con júbilo mis informantes [...]. Los otomíes tradicionalistas [...] exhiben sus cabellos hirsutos, los rostros sucios de tierra, a la imagen de los ancestros “ennegrecidos” [...], zozobran en patéticos abandonos etílicos. Permanece presente, más allá de las dificultades de una existencia miserable, [una] afirmación desesperada [...] que sobrestima la “mitad del Diablo”, parte inferior del cuerpo, del consumo y de la contaminación (76).

“La suciedad cósmica se incrusta en la piel por medio de actores ancestralizados”, exuberantes ‘padres putrefactos’. La frontera crítica con la ‘montaña pestilente’ desaparece por un instante, abriendo “todos los registros del desbordamiento”. Porque “la putrefacción, la pestilencia, dan al universo un sentido”. “Devorar la suciedad” es el fardo que pesa sobre los vivos, como una “voracidad caníbal”: “*exceso*” creador (el subrayado es mío) que no es imposible asociar a la *parte maldita* de Bataille, plenitud del gasto y la exuberancia. “El ser es ser podrido para el otomí, “en consecuencia, viviente”, de acuerdo con “los principios de una axiología diabólica”. Exceso, exuberancia, desbordamiento, *parte maldita* o “axiología diabólica” que hacen surgir un *éxtasis* erótico de la podredumbre: “El único registro posible del desbordamiento [sería] el de la podredumbre, tal como sucede a través de la experiencia [...] del orgasmo: la ‘visión clara’ [...], resplandeciente ‘revelación’ del cosmos” (76-77).

“Sucio, lúbrico, entrometido, insaciable, abyecto” – anciano ancestro mutilado –, el “Señor del Placer” consume una “hierogamia infernal” con su “pareja impúdica”, la “Mujer Loca de Amor”, “lasciva” – semejante a Tlazoltéotl, la “Diosa de la Inmundicia” –, aliada a los “demonios de la vegetación” – “Adolfo Hitler, Marilyn Monroe, Supermán, el Diablo, el Travueltas, el Ingeniero, el Loco, la Cortesana, el Etnólogo” – en un “ritual de apertura [...], de desmembramiento”: *teatro de la crueldad*

que constituye un *cuerpo sin órganos* “en otra parte, en otros envoltorios, restituyendo [...] los órganos sustraídos en otros cuerpos” (77).

Hay una “incrustación ritual de materias en necrosis, muertas, abandonadas por los ancestros”, y hay una “ingestión de restos de los ancestros”, de los que conviene absorber la carne y el esperma —hecho de “sustancia medular”. “*Feed back* perpetuo entre los vivos y los muertos”, “canibalismo mortuorio orgiástico”, “vómitos espectaculares”. “Devorador de Nombres” es “el heterónimo favorito del Diablo”, y las “palabras obscenas” son “cadáveres en putrefacción”. La podredumbre y el desbordamiento descubren las raíces de los sueños:

El exceso de suciedad conducida por los difuntos [...] abre la vía de una teoría indígena del sueño [...], fundada sobre la inversión del sueño y la predicción que la acompaña. Entre las narraciones de los sueños, las más angustiantes se presentan como ‘excrementos-sueños’ [...]. Los paisajes oníricos otomíes están repletos de escenas de agresión y de desmembramientos corporales (78-79).

“Que el mundo sea ensuciado, más allá de toda medida, y la vida renacerá”. Esa es la lógica del chamán durante la sesión terapéutica, cuando solicita las fuerzas patógenas del “Gran Hablador Sucio”, “otro avatar del Diablo”. Y de ahí deriva “el exceso de las palabras —el ‘hilo’ de la mujer que teje, del esperma que se derrama— que agita el cosmos otomí: la ‘boca sucia’, el orificio bucal desdentado, en obscena apertura, como metáfora ritual (79).

Hay mucho de Bataille en todo esto: *La parte maldita* y *El ano solar*. Nostalgia de una sociedad abundante cuyos bienes subsisten “bajo la protección del Diablo”. “Exceso de gasto”, “gran gasto energético”; exuberancia y desperdicio; *potlach*, barroco, alucinógenos:

Para pensar la entropía del mundo [...], los otomíes recurren a esta visión barroca de un edén tropical. Ahora bien, la desmesura en la riqueza implica la muerte, como lo sostiene el principio de inversión, lo hemos visto, que remonta a la concepción otomí de los sueños. En función de esta lógica, el exceso de pobreza no es sino la promesa de un milenio exuberante, anunciado con fuerza en los arrebatos chamánicos, bajo los efectos de psicotrópicos rituales (81).

“El cuadrilátero de los ídolos. Una vida psíquica en la naturaleza” —ensayo con el que cerramos la primera parte de nuestra detallada revisión de *El espejo otomí*— se refiere a la proyección del “cuerpo de la naturaleza” en el espacio ritual, o como lo formula Galinier, el “cuadrilátero de los ídolos”: ese rectángulo de papel fabricado con “hojas de papatla o de heliconia”, a modo de “miniaturización del cosmos”, donde el chamán recorta las figuras de los “ídolos” (85). Allí, “el cuerpo [...] ‘es’ el mundo”. Hay decenas de “ídolos” destinados a los rituales terapéuticos, de fertilidad o mágicos, y su inventario, dice Galinier, sugiere “una cartografía general del territorio” que le permite al chamán “controlar el mundo”. “En otros términos, existe una verdadera vida psíquica de la naturaleza” (86). Nahuales y “dueños de los cerros” combaten por dominar el mundo, y hay chamanes que poseen hasta veinticuatro nahuales —doce “animales de tierra” y doce “animales de cielo”. La antropología otomí es una cosmología; el “pensamiento de sí”, un “pensamiento del mundo”. Un vínculo invisible liga a un cuerpo con los otros cuerpos —“humanos, animales, vegetales”—, portando no sólo idénticos “dobles anímicos”, sino “otros componentes visibles, como la sombra”. El cuerpo es vehículo activo de la “maquinaria cósmica”, del “reencantamiento del mundo” (87-88):

El ambiente “piensa”, pues las producciones mentales nacidas del Viejo Costal el [...] contenedor a la vez corporal y mundano del pensamiento, no hacen más que circular en el espacio y fijarse arbitrariamente en tal o cual individuo. Se descubre aquí el embrión de una teoría materialista del conocimiento, cuyo ejemplo más espectacular es la asimilación de la actividad onírica con el excremento (88).

En ese “mundo que piensa”, una serie de sustitutos corporales sirven para “animar” el ambiente: “envolturas, fluidos” materiales e inmateriales que hacen las veces de la “vieja piel” en los ídolos de amate, cargándolos y recubriéndolos arquetípicamente con las “pieles del padre”. Sustitutos corporales, *envolturas*: “Alma, sombra, y también palabras” (88). “El nombre del universo es [...] el de una criatura antropomorfa, el Diablo, *simhoi*, la ‘envoltura de la tierra’”. “Sustitutos corporales”, *fetiches*: tras el proceso sacrificial y la aspersion de la sangre en el cuerpo,

los ídolos reciben el nombre de *khwai* —‘machete-pene’—, marcando la diferencia “entre fálico y castrado”, y abriendo lacanianamente “el acceso al lenguaje” (89):

El *kwa* posee esta propiedad de [...] convertirse en un portador de palabra, de la que el chamán es el intérprete [...]. Su palabra es una palabra de autoridad, de igual modo que la del mito, que es una especie de *logos spermatikos* (90).

“Pensar por sustitutos” es una característica del “cuerpo-mundo”, pero también del “espacio-sueño” tal como se desprende de una “topología de las experiencias oníricas” y de la clasificación de los sueños: “Un paisaje de planicie expresa un sueño anodino; un paisaje accidentado, una pesadilla, etcétera”. Ahí “penetramos en un territorio muy preciso”, señala Galinier, “que es el del Diablo, aquel ‘que da siete vueltas al universo’”, el “Diablo-Mundo”, “señor del pensamiento cósmico” (90). Territorio de la *analogía* y *demonio* de la analogía:

“Pensar por sustitutos” es pensar a la vez *los* sustitutos [...] y *a partir de* los sustitutos, es decir, conferirles un derecho al pensamiento, puesto que [...] están investidos del privilegio de ser representantes del Señor del Mundo, *simhoi*, o en el idioma de los colonizadores y los misioneros, el *Diablo* (91).

*

“La huella cósmica de los sueños en el México indio. Una hipótesis otomí” representa un acercamiento inédito al universo onírico en el ámbito mesoamericano. En el libro de sueños titulado *Dreams of Zinacantan* (1976), y recogido después en *Dreams and Stories from the People of the Bat* (1988), su autor y compilador, Robert Laughlin, señalaba, de acuerdo con Jacques Galinier: “Los antropólogos habían apartado la mirada de los sueños de los indios, como si fueran obra del Demonio”. Y en efecto, agrega Galinier: “El Diablo otomí”, “Señor de la Noche”, impera en “todos los actos psíquicos entre el atardecer y el amanecer” (93).²

² Cf. *Zinacantán: Canto y sueño*. Trad. Iliana Beatriz Gómez Rivas y Elisa Ramírez. México: Conaculta / INI, 1992)

Las narraciones oníricas funcionan como “pequeñas cosmologías” —o como escribí en otra parte, *microcosmologías*— que hablan de una “impresión cósmica de los sueños”, de una “marca dejada por las experiencias oníricas en la *Weltbild* nativa” —“como la *mancilla* o [...] la *suciedad* dejada en la superficie del evento onírico por las entidades divinizadas” —, desplegando, en la práctica de los chamanes otomíes, complejas “etnoteorías” de los sueños (94): una “física del universo” indisociable del dormir y el soñar surge del conocimiento del sueño, “la otra cara de una *metapsicología* nativa” fundada en la “oniromancia otomí” (96). En los actos chamánicos, ceremonias terapéuticas o de fertilidad, el dormir y los sueños son vistos como “actividades rituales”. El sueño es “ritual dentro del ritual”; refiere a un tipo de “operación inconsciente, también ritualizada”: a “una relación *umbilical* entre el cuerpo y el mundo”, a un “viaje cósmico” hacia la muerte —‘gran vida’— parecido al trance chamánico, fenómeno que, se dice, acontece “cuando el ritualista se pone ‘ebrio de flor’: *iti toni*” (97).

La “metamorfosis del chamán” es idéntica a la que sufre el durmiente: el “hombre nocturno” (99). Supone la *reversibilidad* como atributo del poder chamánico y, junto a ella, una *amputación* simbólica ligada al falo que, en algunas secuencias oníricas, une el espacio del durmiente y el territorio del nahual: “el durmiente deja su cuerpo estático, su envoltorio, que se convierte entonces en un *cuerpo-cenotafio*, en cierta forma *vacío*, para poder circular por el mundo”. El cuerpo real parece sometido a una “agresión”, a una “pérdida simbólica”, aunque así —“encarnación del Falo Cósmico”— acceda al lenguaje, devenga un “cuerpo que habla”, materialice las palabras en su *esperma* y produzca representaciones oníricas (100).

Para los otomíes, el dormir se concibe como un “proceso agresivo”, “transferencia de sustancias patógenas”, que no emerge de “un mero miedo difuso” a “instancias cósmicas amenazantes”, sino del ‘chupador de esperma’ —órgano sexual femenino “que corta, muele, chupa la sustancia vital”, y se asocia a “objetos peligrosos” como las cuevas o santuarios—: la “cosa maternal”, “amedrentadora”, que nutre un miedo torturado por “visiones efímeras”, bajo “el peligro de desaparecer en los espacios subterráneos” (101). El Diablo —ese “órgano depredador”— “genera un *corte*, una *visión* [...] del inframundo, de la noche”. La “en-

trada al sueño (y al dormir)" genera un *corde* que dispersa al cuerpo en el "cuerpo materno". Vagina dentada, castración. *La hablación habla*: "El dormir supone desnudarse de una fracción del propio cuerpo, un acto sin el cual no habría producción alguna de imágenes oníricas" (102). Como en el Carnaval, donde sólo los ojos cerrados dejan "ver" un objeto erotizado: "irrigar el mundo con esperma". O como el ritual chamánico, ese "ver mientras se duerme" (104).

El sueño es excremento: no la *parte maldita*, como diría Bataille, pero sí "la mitad del Diablo". "Todo el comentario otomí habla de una *materia* onírica", y podemos imaginar la asociación "entre sueño, orina y esperma". El sueño ansiógeno es llamado *bithû* o "sueño excremento". "El sueño, como las riquezas, hace brotar fluidos 'podridos' y nauseabundos" (105). Pero el sueño es visto también como una serie de imágenes anónimas y "universales" depositadas en el "Viejo Costal", esa "envoltura universal" que contiene las experiencias de un sujeto, como un "archivo", incluyendo el regreso de las almas de la gente muerta que los chamanes son capaces de "tratar", los fantasmas sobrenaturales que uno se encuentra en sus vagabundeos nocturnos; los animales del monte que interrumpen brutalmente el sueño, gato salvaje, zopilote u otras aves de mal agüero; las pesadillas o "sueños sucios" — considerados "sueños diabólicos" —; las fantasías de "desmembramiento y agresión corporal" (106-108).

Si el Carnaval es un "sueño en acción", escribe Galinier, "el sueño es un Carnaval alucinatorio". El sueño es parte del ritual terapéutico: cuando el chamán recorta los "ídolos" de papel amate — piel vegetal —, son ellos los que "materializan las visiones oníricas" (108):

Los párpados, la 'piel de los ojos', son marcadores iconográficos investidos con un alto valor simbólico. Su manipulación es vital en los rituales, tal como era en tiempos prehispánicos, por ejemplo en el espectacular y tético sacrificio [...] de Tlacaxipehualiztli, bajo la custodia de Xipe Totec: *Nuestro Señor el Desollado*, que llevaba la piel de un prisionero torturado, con los párpados cerrados (109).

También el chamán hace una serie de incisiones en los ojos, la boca y el cuerpo de los "ídolos" cortados — "gente muerta o dormida" —,

dejando unas pestañas que alza durante el tratamiento para dotarlas de *visión* y “capacidad lingüística” — de *palabras* —, esto es, para “inyectarles vida”. Para ello, reitera Galinier, el chamán debe *cortar, sacrificar*, “hacer una hendidura que generará la vida”. “El instrumento del corte es un cuchillo ceremonial”, cuya forma recuerda la del cuchillo de obsidiana prehispánico, aunque también pueden serlo sus equivalentes modernos: “el rifle y el machete” (110). Así, “los ojos son abiertos”. “Cuando los ojos están cerrados [...], el *alter ego* subterráneo está muerto, dormido”; cuando los ojos están abiertos, se opera la “transferencia de nuestro mundo al inframundo”. “La abertura de los ojos es comparable a una extracción de órganos”, a un “despertar cósmico” (110-111).

Las etnoteorías otomíes descritas por Galinier no dejan de tener vinculaciones con las teorías herméticas del sueño,³ con las teorías artaudianas del Teatro de la Crueldad y del *cuero sin órganos*, y hasta con las teorías macedonianas de los tigres oníricos del miedo.⁴

El sueño borra las fronteras de las envolturas corporales: “el cuerpo del durmiente no tiene límites [...], disueltos tras la entrada al sueño”. Por eso, las “agresiones corporales” son anheladas y temidas: “la depredación caníbal es la condición del comienzo del sueño, el movimiento del *deseo*” (113). Hay vínculos “entre el dormir y el orgasmo” — “desaparición, desmembramiento [...], alteración de estados de conciencia” (114) —, y entre sueños y *mitos*: “con mucha frecuencia, los sueños son presentados como si fueran mitos, y viceversa”; y es que ambos “revelan los contenidos del inframundo”, ‘el lugar del *corte*’, “donde los sueños son desplegados, donde el desmembramiento y la metamorfosis toman lugar” (115). Porque los sueños son “mensajes colectivos”, “su experiencia es [...] colectiva”: “las informaciones sobre el sueño circulan en la comunidad” — bajo la forma de *relatos* y “en ausencia aparente de censura explícita” —, “fácilmente traducibles en términos de tradición oral” (115-116).

³ Cf. mi libro *La imagen desollada. Una lectura del “Segundo sueño” de Bernardo Ortiz de Montellano* (México: FCE, 2003), donde teorías de origen neoplatónico y barroco se yuxtaponen, por cierto, a imágenes indígenas del sacrificio y a una teoría de la imagen poética indígena ligada a la “piel” y al “desollamiento”.

⁴ Cf. mi libro *Los tigres del miedo. Páginas fantásticas de Macedonio Fernández* (México: UNAM, 2005).

Hay una “hipótesis nativa del inconsciente”; “un gran concepto funcional, llamado *corte*”, y una “figura paradigmática” –el *Diablo*– que controla esos procesos inconscientes:

Él no es sólo la instancia nocturna que controla las representaciones, sino también la fuente de energía a la que están ligadas. Si los otomíes aceptaron con gran entusiasmo el juicio de los misioneros cuando descubrieron en el *Diablo* una “figura muy negra”, no es del todo absurdo imaginar que podrían aceptar un día la problemática aún más familiar del psicoanálisis (117).

“Oler el mundo”, otro breve trabajo incluido en *El espejo otomí*, concebido en una línea semejante a *Una vieja historia de la mierda*, de Alfredo López Austin (México: Toledo, 1988), continúa con su esfuerzo de encontrar cómo “los excrementos ocupan una posición clave en los episodios fundadores del universo” mesoamericano (119). Si el universo se funda en esa “concepción especular de la imagen del cuerpo y del cosmos” –“el cuerpo posibilita pensar el mundo”; “el universo es [...] un cuerpo viviente” –, entonces, tal vez, “el olor capta [...] la respiración de una piel” que es ‘la piel de la tierra’ o del mundo (120). “Eso que apesta”, en particular, “apela a la putrefacción, a la descomposición [...], hace referencia al universo de los ancestros”. El excremento es el “oro” del *Diablo* y los ancestros. Más aún, la inclinación de los otomíes de las tierras bajas por el “lenguaje escatológico” –la ‘boca sucia’ – habla de la obscenidad sagrada, del “derramamiento de palabras sucias” que es el atributo del ‘Padre podrido’ y de la Vieja Madre lujuriosa. “El lenguaje ‘sucio’ es el idioma de la vida” (121).

Hay una “erotización extrema” en el acto de oler. Y como contraparte, la privación de oler entra en los actos vinculados a la “castración”, pero que son “la condición misma de la reactivación de los sentidos”. “El *ho* –el placer, el orgasmo– es también lo que mata [...]. Es igualmente el ‘orificio’, el lugar sacrificial”, un “lugar altamente apestoso” que asocia al asco y al juego erótico, que explica “la fascinación otomí por el mundo nocturno, la muerte, lo podrido, la polución y lo apestoso” (123-124). Todo olor alude al inframundo: “lugar de placer, de lujuria [...], de putrefacción y muerte”. Hay una suerte de “erotización mortífera” y

una obsesión por la “coprofagia”: la mujer que produce y distribuye el alimento necesario a la vida “puede ser sospechosa de frotar las tortillas de maíz en su ano”, envenenando a su esposo. El zopilote carroñero — ave epónima, símbolo del fuego — “barre” el mundo (124).

La mierda alcanza a la palabra: “la ‘suciedad’ del lenguaje, la ‘boca sucia’, invita a considerar las palabras como excrementos”. Las palabras evacuadas por los ancestros son palabras sagradas: “palabras de abajo”, “peligrosas [...], como las del mito”; “no pueden ser proferidas fuera del contexto ritual o del estado de ebriedad”; su obscenidad les presta *olor*. El último día de Carnaval la “palabra de abajo, anal”, llega a su fin; “la ‘boca de abajo’ deja de expresarse”. Y hasta el sueño está ahí, como vimos, para “hacer circular la suciedad”; la de esas pesadillas — llamadas ‘sueños excrementos’ — que muestran que el espacio del sueño es “coextensivo al mundo subterráneo”, y la proximidad de “lugares *delicados* peligrosos”:

La ley divina, de “Dios nuestro señor”, que termina en las fronteras de la noche, es la duplicación de otra, mucho más tiránica, impuesta por un ser sucio, maloliente, el Padre Viejo, el cual exige, para construir la sociedad, que se pliegue a esta veneración activa de la porquería (125-126).

“Un pensamiento que fracasa. La teoría otomí del inconsciente” es una especie de síntesis de las ideas indígenas acerca de esa noción crucial de la teoría freudiana: el “mundo del otro lado”, la “mitad del Diablo” o aquello “cuyo acceso está prohibido a la conciencia” (128). El antropólogo tiene un papel de mediador entre ambos universos: el “del chamán en consulta en los caseríos indígenas de la Sierra Madre”, y el “del analista en su consultorio”. Si “todo el saber en el mundo” puede vertirse en una ciencia de los procesos psíquicos de lo inconsciente, el “saber chamánico” domina el inventario de fuerzas que rigen el universo:

La parte baja, la *parte otomí*, subterránea, se concibe como el reino del deseo y de la muerte: [...] ‘mitad de Dios, mitad del Diablo’ [...]. El chamán, especie de técnico de lo simbólico, es el único calificado para imputar la fuente del síntoma, proporcionar glosas, desenredar la madeja de las asociaciones nacidas de los enunciados de los sueños revelados por su

paciente, para soñarlos después, antes de abandonarse al protocolo de la intervención terapéutica (128-129).

Hay una “cartografía” onírica, una “topología de los sueños”: el espacio otomí está lleno de puntos susceptibles — cuevas, montañas, cruces de caminos, corrientes de agua — de hacer surgir *visiones*, a la escucha de “relatos relativos a *viajes oníricos*”. Y el inconsciente se cifra en la figura del “Viejo Costal”, ese “saco de fibra de agave” que viste el actor en los “rituales de apertura” del Carnaval, embriagado por la “palabra espermática” — ‘boca sucia’, “lenguaje obsceno, escatológico” (128). Porque el *Viejo Costal* es también una especie de “envoltorio” situado en la parte baja del cuerpo, un “receptáculo de memoria de los sucesos vividos, sueños y representaciones que escapan durante los “rituales”: sesiones chamánicas, relaciones sexuales, encuentros con espectros; receptáculo “cerrado herméticamente”, “para que las ‘palabras sucias’ [...] no se esparzan por el mundo”, lo que hace de esta teoría nativa una teoría que, “por seductora que sea, *fracasa*”: “encordelando”, como apunta Galinier, las representaciones; impidiendo su acceso a la conciencia; constriñéndonos a edificar barreras, a ‘cubrir las aberturas’; marcándolas con una “mancha ancestral” (129-130). El envoltorio o receptáculo se ubica en el “mundo de abajo del espacio corporal”, más precisamente, en los órganos genitales, indicando, escribe Galinier, que “la *cosa sexual* se encuentra en el centro mismo de aquello que produce las representaciones” — “a imagen de un ‘cuerpo que habla’, productor de un *logos spermatikus* al que se asimila la palabra mítica”, la “del *Viejo Costal*, que se eleva desde el inframundo” profiriendo sus obscenidades en el Carnaval (130-131).

Los “ídolos”, los “jueces” recortados en papel amate y manipulados por el chamán son “imágenes-fuerzas” del inconsciente, soportes de esas “huellas mnésicas” que asedian a la comunidad y que requieren la presencia del chamán o un estado alterado de la conciencia “para que su palabra sea audible”. “El pensamiento chamánico sería el “portador de la llave de esta *caja negra*”, permitiendo acceder a las imágenes o archivos del *Viejo Costal* (132):

Podría decirse, como lo hace André Green a propósito del mito y del sueño: “Ellos interpretan un dato desconocido sin saber ni aquello que

interpretan ni cómo lo interpretan" [...]. El *Viejo Costal* se presenta como un inconsciente universal "en negativo". Ajeno a la subjetividad específica de cada individuo, oculto en el momento mismo en que se devela, sería un patrimonio compartido por todos, vivos y muertos, 'padres y madres', y su descendencia (133-134).

Una visión más abstracta aparece en "El entendimiento mesoamericano. Categorías y objetos del mundo". Allí, Galinier confiesa que sólo veinte años después de llegar a trabajar a la Sierra comenzó a admitir que, si la "palpitación de lo prehispánico en las mentalidades indígenas" seguía siendo "tan sensible a través de los ínfimos detalles de la vida cotidiana", era porque "jamás ha dejado de habitar en el pequeño mundo indio con el que me rozaba, y porque aún existe un auténtico *entendimiento mesoamericano*" (137-138). Podía entreverse, ahí, una "metafísica salvaje", un conjunto de "teorías indígenas", accesibles "a través de los meandros del pensamiento chamánico" e irreductibles a las europeas, relativas a la muerte y la ontogénesis, la diferencia de sexos y la identidad, la lógica sacrificial, la "petición ritual" de los ancestros y las doctrinas chamánicas sobrevivientes al impacto colonial (139). Junto a la tradición oral, los mecanismos de transmisión ritual fijaron el "testimonio vacilante" de ese "mundo del otro lado", ese "abismo" primordial, esa "casa de la oscuridad", ese espacio *maldito* abierto por las "especulaciones chamánicas" en comentarios "que causan vértigo":

No hay por qué imaginar [...] una especie de colapso cosmogónico relacionado con la Conquista o la evangelización [...]. Numerosas regiones indígenas nunca han dejado de pensar el mundo en otros términos que aquellos de sus ancestros prehispánicos, porque todas esas representaciones se encuentran literalmente *incrustadas* en la imagen del cuerpo [...], [lo] que permite sondear en lo más profundo de la actividad psíquica del sujeto, consciente o *inconsciente* (140).

Y es que "existen capas de saber que conciernen a asuntos muy delicados de tratar por el etnógrafo", en particular "aquello que los otomíes llaman el 'lugar de la verdad', o la 'cosa sexual', en comunidades sobrecargadas de prohibiciones y creencias apocalípticas", y que se ligan a "conductas licenciosas". Son "capas" que no se limitan "a las fronteras

de los saberes explícitos"; con "fundamentos implícitos [...], *inconscientes*"; alumbradas por "otro tipo de saber", "que no es accesible ni a la conciencia ni a la expresión del más hábil de los técnicos indígenas", aunque sólo los "expertos chamánicos" pueden ayudarnos a "devanar" esos enunciados, equiparándose, así, a "los expertos de la filosofía occidental" (141-142).

Uno de los elementos del "núcleo duro" que articula el metabolismo corporal y la red simbólica de eslabonamientos circulares del pensamiento chamánico mesoamericano es el concepto de *energía*. Hay una "conexión entre energía corporal y energía cósmica". Esos "dispositivos rituales colocale" construidos por los indios tenían por fin hacer "circular" la energía cósmica: "la apoteosis eran los sacrificios de desollamiento de prisioneros", cuando "los actores tomaban su piel, en ciclos de reactivación del universo" que, "bajo otras formas [...], más fugaces, a veces totalmente secretas", se despliegan en rituales chamánicos que aún hoy "ponen en juego esta desconcertante *simbólica* del desollamiento" (146-147).

La "extrema violencia" que se libera de esos actos reactiva la maquinaria cósmica:

Estos cuerpos lacerados, mutilados, amputados; las figuras espantosas que habitan los panteones mesoamericanos, son la imagen de los procesos rituales que los generan, siendo el sacrificio humano el paradigma de estas operaciones [...]. Es necesario que la muerte sea omnipresente, incluso y sobre todo en los acontecimientos festivos. Una fiesta "triste" es una fiesta sin muertos. Entonces, la muerte no es una desviación "salvaje", un desbocamiento incontrolable de una máquina que se desordena en virtud de sus desbordamientos (148).

Como en la *Crítica de la pirámide*, de Octavio Paz, o en "La fiesta de la balas", de Martín Luis Guzmán —y, más aún, en la "hemorragia" criminal (y sacrificial) que llamamos guerra de las drogas—, la misma "angustia, a flor de tiempo, se ve reactivada en periodos de crisis, de sucesos políticos violentos", aunque provenga de "la acción de un agente siempre activo, que se manifiesta por medio de una acción repetida de manera indefinida" (149). En *Lo ominoso*, Freud la nombra "compulsión de repetición", y su "prototipo" es "el Diablo":

Universo nocturno, angustiante, a veces repugnante, de un pensamiento que se atreve a decir lo innombrable [...], que es necesario destruir sin cesar, *sacrificar*, para que la vida surja de nuevo y florezca en obras de civilización (150).

Una línea de investigación cercana al llamado “pensamiento del afuera” conduce a Galinier a explorar el “pensar fuera de sí” que gobierna el “espejo” otomí: una “concepción epidérmica” de la identidad, una “proyección alucinatoria de la piel” que halla en el acto de desollamiento del *ficus* –la corteza del árbol del papel– su más transparente simbolismo de sacrificio y regeneración, “develamiento” de lo invisible, la sombra, el “mundo nocturno”:

El chamán confiere la palabra a las entidades del inframundo; dibuja la boca, abre los ojos [...]. Los anima como en un teatro guiñol; los hace pasar de un estado de “sueño” a un estado de vigilia. Hace advenir la palabra y su corolario, el pensamiento, lo que implica un acto de “recorte”, un sacrificio (155).

Existen “formas sustitutivas del cuerpo humano”; hay una “actividad psíquica”, un “pensamiento fuera de sí”. La “demanda” o el *deseo* de los ancestros son “ilimitados”: “aún más violencia, aún más muerte, aún más fiesta –sexo, bebida, comida, hasta el agotamiento del cosmos–” (157). “Pensar, en cierto modo, es comer”: un acto fisiológico, “absorción de sustancias, de una materia viviente”. La *palabra* está sometida la “ley del gasto”: “ya sea la del borracho, la del Diablo, inagotable, o la del chamán”. “Voz de ultratumba” o del “otro”, “discurso ventrilocuo” que habla de alimento, de sexo, de muerte. Como la “voz de *falsete*” de la fiesta, es “metamorfosis”, “transformación”, “transustanciación” y “sacrificio” (158).

Pero también la presencia de la *sombra* o el “doble animal” refuerza la noción de “extraterritorialidad” del pensamiento (159). Esta idea de la “naturaleza pensante” es, según Galinier, una constante mesoamericana, paralela al “*perspectivismo* amazónico” que abre la puerta al universo de representaciones de los “señores o dobles animales”. “El pensamiento está en todos lados; las piedras *hablan*”, como las plantas, los animales, los insectos (161):

El estudio de los sueños permite aclarar esta concepción. Una investigación en la región de Temoaya me ha revelado una cartografía de los eventos oníricos en los cuales el paisaje de los sueños aparece puntuado de fuerzas, de estas “mojoneras antropomorfas”, criaturas monstruosas o vestales incendiarias, “brujas” [...]. Los sueños están sembrados de estos encuentros [que son] fuente de espanto (160).

El “pensar fuera de sí” está sujeto a la *podredumbre*. Como “sueños excrementos”; como los ídolos de papel destinados a “pudrirse” entre la maleza como cuerpos humanos. Y si el *mito* se asimila al esperma extraído de la médula, las *palabras* que brotan de los ídolos — y los convierten en “actos de palabra encarnados” — son fugaces: desaparecen en el viento, en “el aliento que se agota al controlar el mundo” (162). “Pensamiento huido”, “errático”, de la inestabilidad, del *rapto* — como la *sombra* robada por el Diablo de Peter Schlemihl, “el héroe de Chamisso”. Pensamiento *despenalizado*, homicida, ebrio, poseído por el Diablo.

“¿Cómo una sociedad puede funcionar en tal caos, en medio de tal *pandemonio*?” ¿Qué “barreras defensivas” le evitan tambalearse en el ‘mundo del otro lado’, en la *locura*?

Existe un hilo rojo que permite atar las representaciones [...] a un gran principio de organización de la vida psíquica, llamado *Viejo Costal* [...]. Es decir, la idea de procesos cognitivos inconscientes que se expresa [...] por la ausencia de respeto al principio de no contradicción, en el marco de un apilamiento teórico en el que la *clínica chamánica* ofrece la aplicación más espectacular (164).

La “clínica chamánica” y los *sueños* son las “llaves” del “pensar fuera de sí”. Para los otomíes, “durante el sueño el pensamiento realiza salidas deambulatorias, dejando en su sitio un *cuerpo-cenotafio*”. Al despertar, los “enunciados del sueño” se narran e interpretan, “desatándose” de su portador. Y en las “entrevistas chamánicas”, el chamán le “solicita a su paciente enunciados de sueños para soñarlos a su vez”, orientándolos a la cura, para “poner en escena el acto terapéutico”. *Vol de pensée*: ‘robo o vuelo del pensamiento’ (164-165).

“La teoría de las pulsiones es, por decirlo así, nuestra mitología” (179). La frase de Freud le sirve a Galinier para darle título al penúltimo capítulo

de su libro: “La mitología es su teoría de las pulsiones. Una aproximación amerindia al conflicto intrapsíquico”. Hay tres ejes básicos –que ya hemos revisado– en la “doctrina” otomí de las pulsiones: la “doctrina energética”, la “doctrina del conflicto” y la “doctrina del Viejo Costal” (175). En otomí, esa “fuerza” originaria, móvil, en proceso continuo de entropía, diseminada en todo el universo, es *Nzahki*. Su soporte material e instrumental son los “ídolos”, “artefactos” que se usan para curar y matar, que “saturan” de imágenes el “espacio clínico” de los chamanes, como otros tantos “cuerpos sustitutos”, alternativos al cuerpo del paciente –como el cuerpo onírico que sueña el chamán a través de los sueños del paciente, como el doble, el *nahual* o el *alter ego* que comparan el *nzahki* del paciente–, dotados de esa energía manipulable en las lengüetas móviles del “ídolo”, manchando la boca con sangre: *khi*, que significa ‘esperma’ (175-176).

Como soportes del poder, los “ídolos” reciben nombres de autoridades municipales indígenas: “Hay presidentes, policías, jueces, cada uno con una jurisdicción territorial (juez del monte, [juez] del cementerio, presidente del infierno, policía del camino, etcétera)”. Son figuras menores, subordinadas “al control despótico del Señor del Mundo”, que se disputan el apesamiento de sus víctimas y obligan al chamán a “reactivar el conflicto” en el proceso terapéutico. Las patologías son “conflictos de fuerzas” entre los individuos. Y el chamán es otro policía, “guardián del orden público” que restaura los puntos sensibles en donde surgen los conflictos (177). El *Viejo Costal*, por último, no es únicamente esa “envoltura psíquica” situada a la vez en la parte baja del cuerpo y en el inframundo –donde se archivan todos los actos y los pensamientos de todos los miembros de la comunidad, “muertos y vivos”. Una máscara de Carnaval lo encarna como “actividad sexual desbocada”, insensata, que “escapa a la conciencia” y se libera en “acciones caracterizadas por una fuerte descarga energética”: el Carnaval, “las riñas y las muertes”, y el coito, “siempre concebido de un modo salvaje”.

“Todos los [...] actores del Carnaval son hermanos y hermanas”, produciéndose así “un incesto ritual generalizado” (178-179). La descripción otomí del universo lo imagina al modo de una “aldea” que está “adentro del cuerpo”, como “las poblaciones contenidas en el vientre de la mujer embarazada”, o “la población psíquica originaria” evocada por Freud

en *Lo inconsciente*. En esa “trama edípica”, aparecen: “un padre sexualmente mutilado y súper poderoso a la vez”; una madre “loca de amor”, “caníbal”, fálica, “de vagina dentada”; unos “hijos fruto de un coito violento” y unas “hijas prostitutas y mudas” cuyo papel representan los hombres —“personajes andróginos, sexualmente ambivalentes”, en un lugar donde reina “una confusión total [...] de géneros, de épocas y de estatus”: “judíos y conquistadores” que se vuelven “ídolos” ancestralizados, imágenes apiladas en el *Viejo Costal*, aldeas interiores, “poblaciones psíquicas originarias”, “padres y madres” consanguíneos. Todo bajo el signo de un “coito violento repetido sin tregua”, que funde a padre y madre en una entidad única, “calificada, desde el siglo XVI, a justo título, por los misioneros, como *Diablo*” (180-181).

Si “el Yo no es señor de su propia casa”, como decía Freud, lo es todavía menos en su propio “cuerpo”. El mito es *logos spermatikos*, y “el discurso del narrador está llamado a agotarse, como la fuerza del [...] *Viejo al término del Carnaval*” —“sea que se trate del relato de un borracho o de un chamán”. Hay una “mitología implícita”, decía Lévi-Strauss (182-183); una mitología que se confunde con la onirocrítica, pues no existe “una ruptura entre la narración de mitos y la de los sueños”: “la tierra del mito es [...] la misma que la del sueño” (172). Es una mitología que se “revela” en los sueños, sobre todo en los sueños infantiles:

Los temas clave de los relatos que me han sido contados son, bajo una forma más condensada, los mismos que los de sus primogénitos, los cuales constituyen la carne viva de los mitos. Estos relatos no hablan más que de canibalismo, amputación, ahogamiento y rapto. En esas condiciones, se ve difícil cómo [...] establecer una ruptura [...] entre pensamiento mítico y pensamiento teórico, teorías infantiles y teorías de adultos [...]. El estatus de una etnoteoría no puede ser definido más que tomando en cuenta este enraizamiento en la tierra de la mitología, que es también [...] la de los rituales [y los sueños] (183).⁵

⁵ Galinier recomienda la lectura de dos libros vinculados: *Le mythe de Tapir Chamane. Essai d'antropologie psychanalytique*, de Patrice Bidou, y *Fremde Träume. Eine ethnopsychologische Studie*, de Ullrich Ahrens.

“Madre fálica y padre sin pie. El péndulo edípico” es el último trabajo del libro de Galinier, que se detiene a investigar en él “un aspecto que llena literalmente todo el espacio psíquico otomí: la cuestión de lo materno en un mundo contaminado de suciedad”, presente “en cascadas de chistes en torno a lo hediondo, la putrefacción y lo sagrado”, en los que los otomíes “son los verdaderos maestros, y sin los cuales yo no habría podido acceder nunca a este universo de representaciones” (190). “Un *Muttercomplex* de terrorífico poder” los hace “más kleinianos que freudianos”, sumergiéndolos en la “*Mutterbindung* pre-edípica” de un mundo en que “la suciedad [y especialmente la defecación] ocupa toda la escena” (196). La “huella psíquica y cultural de lo pre-edípico” permanece, desde la época prehispánica, en la fascinación de la piel como podredumbre (198). Lo que se plantea, así, es cómo los otomíes —ese pueblo que “hasta nuestros días no ha conocido más que la dominación” — fracasan en su intento de “desprenderse de lo materno”, de la bárbara “disimetría ontológica” entre una “madre fálica” y un “padre castrado” (190) — el ‘Señor con Cabeza de Viejo’, “falo cósmico en estado de putrefacción”, y la ‘Mujer Loca de Amor’, ataviada como prostituta y luciendo sus atributos viriles durante el Carnaval, y su engendro, el “*Diablito*”, “Pequeño Devorador del Nombre”, del que actores y espectadores asisten al extravagante “nacimiento” (192) —:

En cuanto al Señor con Cabeza de Viejo, presenta todos los atributos del *mbeti*, la ‘falta’: sin piernas, tuerto ciego, sordo, él viene —nos anuncia su canto ritual— a bailar, a cantar, a ver a sus hijos y regenerar el mundo. Esta realidad la expresa de manera escandalosa el famoso *leitmotiv* que recorre [su] canto de llegada:

Kwa tû pot’aphi
kwa tû poyompo
kwa tû pokhü.

Aquí traigo esperma negro,
 aquí traigo azúcar negra,
 aquí traigo frijoles negros (192).

“Pero ¿por qué no rechazan la *impronta* materna [...] que está en ellos?” “¿Por qué este retornar”, pregunta Galinier, citando a André Green, “a la edad paradisiaca e infernal – casi bestial y mortífera – de la dependencia materna?” (196). “¿Cómo despegarse del ahogo materno, incrustado en la piel, y conjurar el terror a la vagina dentada?” (198). Porque, para los otomíes, dice Galinier, lo determinante es “la ablación del pene”; lo que predomina es la madre fálica “provista de un instrumento hiriente, la vagina dentada”, del que se sirve “para fabricar niños”, y cuya amenaza remite al “miedo de la *castración*” en Freud, a la “angustia nacida del conflicto edípico”, convertida en “miedo a ser devorado y destruido” (197). Y si, para Freud, “el pie hace de sustituto [*Ersatz*] del pene perdido de la madre”, “los otomíes le atribuyen a la mujer al menos uno, si no dos, o hasta tres penes”, mientras el padre cojeante o sin piernas carga con “las marcas de la amputación” (197-198). La “clínica” del etnógrafo y de los otomíes es, apunta Galinier, el ritual (190). Por eso, “la suerte reservada al sexo del padre” se expresa en “las mutilaciones rituales, efectuadas en un clima de sorda violencia”, dejando su “huella” en los “ídolos” y en las curaciones chamánicas, y asociándose a ciertas “teorías de la muerte concebidas como teorías sexuales [...], sadomasoquistas” (198). Si hay un héroe entre los otomíes, es “el tránsito”. No hay otra salida. Sería posible imaginar una “variante exótica” de Edipo, un “Edipo otomí”, de “tipo inverso”, con el amor del padre por un lado y el odio de la madre por el otro, “habida cuenta de su actividad predatora”. Pero la hipótesis no se sostiene: hay un “vaivén” enigmático de imágenes de gratificación y castigo y un *sacrificio* oscilatorio – del padre por la madre, y a la inversa. Y es que el padre es tan amenazante como la madre, aunque *a posteriori*: es un “segundo cuchillo”, un cómplice. La madre nutricia almacena profusión de alimentos, pero “bajo la custodia del *Diablo*” (199).

¿Qué es lo que, en este escenario, propicia que el sujeto “no pueda desligarse de la preñez materna”? “¿No se asiste acaso, año tras año, a las nupcias impúdicas del *infans* con su madre”, puesto el padre “fuera de circuito”, sin que pueda impedir ese “imperativo deber de ensuciar”? ¿No escribió Freud que de la resolución del “complejo de Edipo” dependía la domesticación de “la herencia arcaica y animal del individuo”? ¿Que esos rasgos arcaicos y animales, pre-edípicos, son inutilizables en

la vida sociocultural, “lo opuesto a la visión del mundo otomí”? Porque, entre los otomíes, el eje “piel-putrefacción” organiza la cosmología y la antropología, “lo que no es rechazado [alimenta] una norma de civilización”, “el origen [...] pre-edípico [se muestra] ahí [...], accesible, visual, acústico, olfativo, con ese obstinado olor a *plátano negro*”. ¿Será, pregunta Galinier, que esta sociedad no sabe tratar la cuestión del Edipo y de su represión, que “no dispone, como ciertas etnias del África oriental, de una norma colectiva aquello que de los sueños puede acceder a la conciencia y aquello que debe quedar inconsciente”? (200-201). En todo caso, ese “pre-edípico que desborda suciedad” no refleja “un periodo antiguo y rebasado de la historia de la humanidad”; está presente, activo subterráneamente, en la vida de los hombres; “último término cosmogónico de un escenario familiar”, “repetición *ad nauseam* de una demanda de deseos insaciables” —del padre, de la madre— “que encuentran su complemento efímero en la entrega y en la sujeción” (202):

A decir verdad, el personaje que nos da la clave del “péndulo edípico” es incontestablemente el “Devorador del Nombre”, el *Diablo*. Se muestra como un padre, pero más todavía como *imago* de la madre arcaica, como [dice] Urtubey, y para seguir a la misma autora, como una figura aún más primitiva, de la de los padres combinados.⁶ Este señor de la defecación, de la riqueza, padre seductor, [que] viene a fornicar con sus hijos en el recinto del Carnaval, [y] traba acuerdos diádicos con sus víctimas, que le pagan el precio máximo, es decir, la muerte por *amputación* [...], resulta ser el *primum movens* de este “péndulo edípico”, que da cuenta [...] del movimiento alternativo, sea por el lado del padre castrado, sea por el lado de la madre fálica, y viceversa. En una palabra, es el *deus ex machina* que regula la vida pulsional, asegurando esta forma de monitoreo oculto que le permite entronizarse en el ápex del panteón como Señor del Mundo (200).

⁶ Cf. Luisa de Urtubey, 1996. *Freud y el Diablo*, trad. Clara Janés. Madrid: Akal.

FICHA BIBLIOGRÁFICA: Jacques Galinier. *El espejo otomí. De la etnografía a la antropología psicoanalítica*. Trad. Miguel Ángel Rodríguez Lizana, Israel Lazcarro *et al.* México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas / Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2009; 215 pp.