Diálogos de campo

Año IV, número 8, enero-junio, 2022
Alfredo López Austin, en memoria
ISSN: 2683-2763

Diálogos de Campo

Año IV, número 8, enero-junio, 2022

Directores

Dra. Berenice Araceli Granados Vázquez

Dr. Santiago Cortés Hernández

Secretario de Redacción

Lic. Víctor Manuel Avilés Velázquez

Comité de Redacción

Dra. Cecilia López Ridaura

Mtra. Sue Meneses Eternod

Dr. Ignacio Silva Cruz

Dr. Roberto Campos Velázquez

Dr. Raúl Eduardo González

Dra. Eva María Garrido Izaguirre

Mtro. Héctor Adolfo Quintanar

Dra. Luz María Lepe

Ed. Juan Benito Artigas Albarelli

Dra. Mauren Pavão Przybylski Da Hora Vidal

Consejo Editorial

Dr. Martin Lienhard

Dr. Helios Figuerola Pujol

Dra. Leidys Estela Torres Samudio

Master Adriana Crolla

Dr. José Manuel Pedrosa Bartolomé

Dr. Luis Díaz Viana

Dr. Jesús Suárez López

Dra. Mariana Masera Cerutti

Dr. Enrique Flores Esquivel

Dr. Antonio Río Torres Murciano
Dra. Mercedes Martínez González

Maquetación y diseño
Alejandra Cruz Flores

Desarrollo Web
Jorge Raúl Alanís Núñez
Ing. Juan Carlos Villa Arcos

Foto de portada
Luzbel / Ocumicho, Mich. / Diego Vargas / 24 de diciembre de 2018

DIÁLOGOS DE CAMPO, año IV, no. 8, enero-junio, 2022, es una publicación semestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través del Laboratorio Nacional de Materiales Orales, en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM, Antigua Carretera a Pátzcuaro No. 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta, CP. 58190, Morelia, Michoacán, México. Tel.: +52 443 689 3500, extensión: 80524; lanmo.unam.mx/dialogos/; correo: dialogosdecampo@lanmo.unam.mx. Editor responsable: Dra. Berenice Araceli Granados Vázquez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2021-012110285100-203, ISSN 2683-2763, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM, Lic. Víctor Manuel Avilés Velázquez, Antigua Carretera a Pátzcuaro No. 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta, CP. 58190, Morelia, Michoacán. Fecha de la última modificación: 03 de febrero de 2022.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja el punto de vista de los árbitros, del Editor o de la UNAM. Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos aquí publicados siempre y cuando se cite la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación.

Alfredo López Austin (1936-2021)

En memoria

I

Alfredo López Austin fue fundamentalmente un gran maestro, generoso, sabio, sencillo y con una gran capacidad para transmitir sus conocimientos, sobre todo sus contribuciones a la historia antigua de México y a la etnografía. Era también muy cuidadoso en la preparación y presentación de imágenes con las que acompañaba sus clases y sus conferencias; su curso de Mesoamérica en la Facultad de Filosofía y Letras era legendario y muy concurrido, tanto por la amenidad y erudición de sus presentaciones como por las excursiones que organizaba a diferentes zonas arqueológicas, acompañado de su esposa Martha Luján, coordinadora, asesora y elocuente narradora de las vicisitudes de cada una de estas excursiones.

Era también un gran dibujante. Durante los congresos anuales en el Instituto de Investigaciones Antropológicas retrataba a los ponentes mientras hacían sus presentaciones, haciéndolo con ingenio y una cierta picardía. Alguno de los colegas recogió esos dibujos, los enmarcó y los instaló en la cafetería del Instituto, hasta que alguna directora del mismo mandó que los retiraran de inmediato, sin que sepamos cuál fue el fin de esa espléndida colección de retratos que constituían, sin duda, parte de la memoria histórica, registrada con habilidad y sentido del humor.

Alfredo fue un hombre de izquierda, solidario y consecuente. Su filiación al sindicato de trabajadores de la UNAM suscitó un conflicto con el entonces director del Instituto de Investigaciones Históricas —donde había sido Secretario Académico por 12 años—, lo que le obligó a emigrar a Antropológicas. Ese cambio lo aproximó más a la antropología, lo que se advierte en sus más importantes contribuciones, como su tesis doctoral publicada posteriormente: *Cuerpo humano e ideología* (1980). No dudó en exponer sus posiciones políticas, ya fuera en declaraciones a los diferentes medios de comunicación o en el apoyo a movimientos con posiciones críticas; fue congruente a lo largo de su vida.

La etnografía no le era ajena y, en los viajes con sus alumnos o en expediciones que hacía personalmente, observaba, preguntaba, recogía datos e, incluso más de una vez, se incorporaba a grupos de danzantes. Ese campo del conocimiento recibió un considerable impulso con la publicación del libro citado, en el que para

sustentar su propuesta sobre las concepciones del cuerpo de los antiguos nahuas se valió de diversos datos etnográficos para plantear el problema de la continuidad y ruptura de los pueblos mesoamericanos, lo cual abrió una viva discusión en el medio antropológico, pero sobre todo estimuló las investigaciones etnográficas, unas para continuar y enriquecer el paradigma de la cosmovisión mesoamericana, otras para impugnarlo desde diversas concepciones teóricas. Alfredo no rehuyó la polémica, al contrario, la canalizó para abrirla a otros estudiosos. Tal fue el caso de un grupo de investigadores del INAH, críticos afilados a los que invitó a polemizar en el Seminario Permanente Taller de Signos de Mesoamérica que se realizaba mensualmente desde 1998 en el Instituto de Investigaciones Antropológicas. La discusión de Alfredo con los cuatro críticos del INAH terminó siendo un reconocimiento a las contribuciones contenidas tanto en Cuerpo humano e ideología como en su célebre ensayo sobre el "núcleo duro" (2001).

II

Bien podemos afirmar que cada uno de los libros de Alfredo López Austin es una contribución a una temática específica, aunque es posible afirmar que todos ellos remiten a la historia antigua de México, como son *La constitución real de México-Tenochtitlan* (1961) y *Hombre-dios. Religión y política en el mundo náhuatl* (1973). En este renglón caben varios libros hechos con los datos de la obra de Bernardino de Sahagún, cuyos trabajos conocía amplia y profundamente, como *Juegos rituales aztecas* (1967), *Augurios y abusiones* (1969), *Textos de medicina náhuatl* (1971), aunque el más importante es la versión del *Códice Florentino* con un estudio introductorio, paleografía, glosario y notas hechas por Josefina García Quintana y el propio Alfredo, en una edición accesible de Conaculta (1988).

Sin embargo, hay otras obras que inciden en el campo de la etnología y abren diversas polémicas, comenzando con *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas* (1980), como mencioné anteriormente; otra contribución importante es su propuesta sobre la mitología mesoamericana que tiene en *Los mitos del tlacuache* (1990) su aportación fundamental y a la que acompaña, de alguna manera, *El conejo en la cara de la luna* (1994). En este mismo campo, su texto *Breve historia de la tradición religiosa mesoamericana* (1998) aporta un planteamiento para una lectura de las expresiones religiosas de los pueblos indígenas

contemporáneos e, incluso, de muchas manifestaciones de lo que podemos llamar "religiosidad popular".

Otro campo en el que participa es en la comparación entre las expresiones religiosas mesoamericanas y las andinas, en diálogo con el estudioso peruano Luis Millones. Ambos publican *Dioses del Norte, dioses del Sur. Religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes* (2008) y *Los mitos y sus tiempos. Creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes* (2015). Con Leonardo López Luján, su hijo, publica también varias obras que constituyen sendas contribuciones, como *Mito y realidad de Zuyuá. Serpiente emplumada y las transformaciones mesoamericanas del Clásico al posclásico* (1999), en el que se refieren al estatuto histórico de lo tolteca y su presencia en el centro de México y la Península de Yucatán. Otro trabajo hecho por ambos es el voluminoso y sustancioso *Monte sagrado-Templo Mayor* (2009), que abarca tanto a la historia como a la etnografía a través de uno de los referentes centrales de la cosmovisión: el culto a los cerros. De igual modo, otro libro importante hecho por Alfredo y Leonardo es una magnífica síntesis de la historia antigua de México que comprende todo el territorio nacional y sus conexiones con las áreas culturales septentrionales; un texto accesible y muy útil: *El pasado indígena* (1996).

En fin, todo esto es una mirada a vuelo de pájaro porque la obra de Alfredo López Austin, considerando artículos, colaboraciones, prólogos, prefacios, introducciones, epílogos y textos críticos, es vasta y diversa. Por encima de esta importante producción y de sus numerosas contribuciones —de las que abrevarán las siguientes generaciones, pues se trata de aportaciones de vanguardia, sustantivas— está el hombre afable, trabajador incansable, el maestro de muchas generaciones cuya presencia perdurará por mucho tiempo.

Andrés Medina Hernández

Instituto de investigaciones Antropológicas, UNAM

Fotografía tomada de Gaceta UNAM, en Huerta, Leonardo (2021). "Muere Alfredo López Austin". Gaceta UNAM. Web. https://www.gaceta.unam.mx/muere-alfredo-lopez-austin/

Contenido

Estudios 10

"A nadie le deseo el destierro": relatos de migración de la Pampa Gringa argentina / Valeria Ansó y Marco Franzoso 11

¡Alto a la música!: la tradicionalización de una forma de cantar la décima popular en México / Agustín Rodríguez Hernández 39

Experiencia y metodología de campo en la comunidad de raperos(as) en Morelia, Michoacán / Alain Ángeles Villanueva 63

Muestrario 83

De nahuales y otros relatos en la tradición oral de la comunidad de Jicaltepec, Mixteca de la Costa oaxaqueña / Dagoberto López Castro 84

Crónicas visuales 96

La pastorela de Ocumicho: dos realizaciones de un fenómeno cultural / Berenice Granados 96

Reseñas 125

Mauren Pavão Przybylski. *Cybernarrativa pós-contempornea: Pensando o narrador oral urbano-digital*. / Katria Galassi 126

Paul M. Worley y Rita M. Palacios. *Unwriting Maya Literature: Ts'íib as Recorded Knowledge*. / Sue Meneses Eternod 131

Alec Dempster. *Ni con pluma ni con letra. Testimonios del canto jarocho*. Raúl Eduardo González, ed. y pról. / Conrado J. Arranz Mínguez 137

Mercedes Martínez González. *Tejiendo destinos: la antropología y el diseño en el estudio de los objetos de palma*. / Eva María Garrido Izaguirre 141

Carlos Velázquez. *Mitologias para o século XXI. Facultas characteristica*. / Raúl Eduardo González 143

[ESTUDIOS]

“A nadie le deseo el destierro”: relatos de migración de la Pampa Gringa argentina

"I do not wish banishment on anybody": migration tales on the Argentinean Pampa Gringa

Valeria Ansó
Universidad Nacional del Litoral
ansovaleria@gmail.com
Marco Franzoso
Universidad Nacional del Litoral
mrc.franzoso@gmail.com

Resumen: El Laboratorio de Materiales Orales de la Universidad Nacional del Litoral (Argentina) es un espacio de investigación cuyo objetivo es recuperar, documentar y almacenar las voces de los inmigrantes europeos, principalmente italianos y francófonos, y sus descendientes habitantes de la Pampa Gringa santafesina, así como de otros actores sociales relativos a la historia de la inmigración. En el presente artículo se analiza uno de los relatos de migración obtenido a partir de entrevistas realizadas por el LMO. Se da cuenta de la metodología y el marco teórico utilizados y se presenta una lectura interpretativa del mismo, con la intención de reflexionar acerca de la construcción identitaria del sujeto migrante y la tensión entre relato personal y social.

Palabras clave: relato, migración, Pampa Gringa

Keywords: tale, migration, Pampa Gringa

Abstract: The Universidad Nacional del Litoral's (Argentina) Oral Resources Lab (ORL) is a research facility whose goal is to retrieve, document and archive Euro-

pean immigrant voices. They focus specifically on the Italian and French speaking families living in Santa Fe's Pampa Gringa, as well as other social actors related to immigration history. This article reviews one of the migration depictions obtained through interviews conducted by ORL. It illustrates the employed methodology and theoretical framework and presents an interpretative reading of the narrative with the intention of reflecting on the identity constructs of the migrant individual and the tension between personal and social narrative.

Introducción

El Laboratorio de Materiales Orales de la Universidad Nacional del Litoral[1] es un espacio virtual inserto en el Programa de Estudios sobre Migraciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Su objetivo es recuperar, documentar y almacenar las voces de los inmigrantes europeos, principalmente italianos y francófonos, y sus descendientes habitantes de la Pampa Gringa santafesina, así como de otros actores sociales relativos a la historia de la inmigración argentina. Originalmente fue pensado como un laboratorio de historia oral que recuperase estas voces con el objetivo de estudiar los contactos lingüísticos entre el español y el italiano o el francés. Luego, el proyecto fue revisado en función de las conceptualizaciones propuestas por LANMO[2] —el concepto de materiales orales, generados en contextos socioculturales específicos y con la voz, el cuerpo y la memoria como soportes—, por resultar más amplias y habilitar nuevas indagaciones.

En el presente texto analizaremos una de las entrevistas[3] hechas por el LMO a Teresa Santoro, quien emigró de Italia a Argentina en la década de los 50 del siglo XX y vive en la ciudad de Santa Fe desde ese momento. Nuestro interés puntual es analizar el relato de vida de Teresa desde una perspectiva narratológica, con la intención de reflexionar acerca de la construcción identitaria del sujeto migrante enfocándonos en la tensión entre relato personal y social.

1 https://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/LHO/lho.html
2 "El Laboratorio Nacional de Materiales Orales es un espacio de trabajo interinstitucional para el estudio multidisciplinario de los discursos orales y las manifestaciones asociadas a ellos" ("¿Qué es el LANMO?", 2021). Su sede es la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM (México): https://www.lanmo.unam.mx/
3 Disponible en https://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/LHO/labmenu/entrevista_santoro.html

1. "Un nudo de obsesiones recurrentes": las migraciones que nos atraviesan

El fenómeno inmigratorio en Argentina determinó en gran medida su configuración identitaria. Desde el período colonial es posible detectar la presencia de personas de origen europeo en el país, pero se trató de "casos aislados, comerciantes o marineros que habían llegado a través de mecanismos individuales y que no daban lugar a una auténtica corriente migratoria ni generaban ningún tipo de colonia" (Devoto, 2006: 25). A partir del siglo XIX, la Constitución sancionada en 1853 garantizó a los extranjeros los mismos derechos civiles que a los nativos. Sin embargo,

> Más importantes serían aquellas medidas destinadas a promover la inmigración hacia las áreas rurales o más en general a promocionar el destino argentino en Europa. En cualquier caso, se inaugura luego de [la batalla de] Caseros[4] un nuevo ciclo largo de inmigración que durará veinte años (hasta la crisis argentina de 1874-1875) y en el cual los italianos constituirán el grupo ampliamente dominante (Devoto, 2006: 54-55).

Se produjo en el país un ciclo expansivo de inmigración que el Estado argentino apoyó y reguló. En 1876 se concretó la Ley de Inmigración y Colonización propuesta por Avellaneda, de fundamental importancia porque

> Establece, por ejemplo, hoteles para inmigrantes, organiza y orienta el trabajo, interna inmigrantes necesitados. Esta ley es el pilar fundamental para la inmigración en el siglo XIX. Con ella la Argentina entra en otro período en que se producirá la verdadera avalancha inmigratoria (Gori, 1990: 49).

Vanni Blengino (1990), retomando a José Luis Romero (1956), afirma que "fue un verdadero 'aluvión' la cantidad de inmigrantes, en su mayoría europeos, que

4 La batalla de Caseros fue un enfrentamiento armado ocurrido el 3 de febrero de 1852 en el que fue derrotado el Ejército de la Confederación Argentina, comandado por Juan Manuel de Rosas —gobernador de Buenos Aires en dos periodos, de 1828 a 1832 y de 1835 a 1852—, por el Ejército Grande (compuesto por ejércitos de Brasil, Uruguay, las provincias de Entre Ríos, Corrientes y Santa Fe y los unitarios exiliados) liderado por Justo José de Urquiza —gobernador de Entre Ríos—. Esta derrota tuvo como consecuencia la renuncia inmediata de Rosas al gobierno, su exilio a Gran Bretaña y, a su vez, el fuerte posicionamiento de Urquiza. Esto le permitió convocar a los gobernadores de las provincias para la reunión de un Congreso General Constituyente que llevaría a la sanción de la Constitución Argentina de 1853, base de la Constitución de la Nación Argentina actual.

desembarcó ininterrumpidamente en el puerto de Buenos Aires, de los años 70 hasta la primera guerra mundial" siendo la inmigración italiana "superior cuantitativamente a todas las otras colectividades que llegan al país [y también] cualitativamente por su diversidad cultural respecto al país anfitrión" (Blengino, 1990: 30). También Federica Bertagna (2020) señala la particularidad del fenómeno migratorio italiano en Argentina al puntualizar que fueron "cerca de tres millones los inmigrados en el país sudamericano entre la mitad del siglo XIX y los años 50 del siglo XX; una colectividad que aún hoy es la segunda en el mundo y la mayor fuera de Europa"[5] (Bertagna, 2020: 16-17).

La migración europea a Argentina asumió dos modalidades en función del espacio donde se estableció: la ciudad o el campo. En el interior del país la inmigración de finales del siglo XIX se constituyó como parte de un proceso de colonización. Se formaron colonias agrícolas; los inmigrantes llegaban desde Europa con contratos de colonización firmados, estipulados por compañías creadas a tal fin, con el objetivo de trabajar la tierra y constituirse como propietarios. Al llegar a Argentina, particularmente a Santa Fe, se les otorgaba una parcela de tierra en concesión a cada grupo familiar, junto con semillas, herramientas y una deuda —la del traslado desde Europa— a pagar en un plazo determinado, tres o cinco años, con un tercio de la cosecha anual. Una vez saldado este crédito, serían propietarios de la tierra. La situación de estas familias y de estas colonias no siempre era afortunada, debido a que en ocasiones la administración de las colonias no daba buenos resultados, lo cual provocaba la miseria de los colonos, su emigración hacia otros lugares, rebeliones y levantamientos, etc., o bien, por diversas razones, las familias no lograban pagar las deudas ni tampoco regresar a su país de origen.

Este tema fue abordado extensamente por Gastón Gori en una serie de ensayos históricos en los que recupera información mediante la consulta de documentos, a fin de reconstruir la vida de las colonias de la provincia de Santa Fe (Gori 1942, 1947a, 1947b, 1948a, 1948b, 1950, 1952, 1958a, 1958b, 1964, 1969, 1972a, 1972b, 1973, 1979, 1990) y dar a conocer fuentes documentales hasta el momento inéditas (Gori, 1954, 1958b, 1973). Se trata de "una de las voces más representativas de la literatura argentina que trata la problemática de la inmigración, sabiendo definir, en lo prolífico y variado de su producción, los diferentes matices socioculturales

5 Traducción del italiano hecha por los autores.

que la implican" (Bravo Herrera, 2012: 1). A su vez, numerosas investigaciones ponen en relación la obra de Gori con la inmigración europea, especialmente italiana. Es el caso de Adriana Crolla (2012, 2014a, 2014b, entre otros), quien se ocupa de reconstruir la presencia de la matriz cultural europea —italiana y francesa— en la configuración identitaria de Santa Fe a través del estudio de la obra de escritores santafesinos y de Fernanda Bravo Herrera (2012, 2014a, 2014b, 2015, 2017).

En el período posterior a la Segunda Guerra Mundial comenzó a reducirse progresivamente la llegada y permanencia de extranjeros en Argentina. Entre 1955 y 1980 disminuyeron las entradas al país y crecieron los regresos a Europa (Crolla, 2014a: 90), sin que ello significara la interrupción total del flujo migratorio. Como indica Federica Bertagna: "Cesaron las partidas desde Italia hacia los destinos transoceánicos, pero no así su conclusión", en tanto que hay diversos indicadores que muestran la supervivencia, en términos identitarios, de la italianidad en Argentina. Actualmente crece el número de asociaciones italianas, las publicaciones y cursos en esta lengua, y especialmente los pedidos de ciudadanía italiana por parte de los descendientes y sus familiares

> Al punto de que en el giro de los quince años transcurridos de la crisis argentina de 2001 [...] el número de ciudadanos italianos en el país volvió a los niveles máximos alcanzados en el inicio del siglo XX (casi un millón de personas, actualmente sin embargo solo en un pequeño porcentaje nacidos en Italia) (Bertagna, 2020: 12).

Este proceso, conocido como "migración de retorno", en el que los descendientes de los inmigrantes que abandonaron Italia a finales del siglo XIX y principios del XX regresaron al continente europeo, había comenzado durante la última dictadura militar argentina de 1976 y se acentuó en el 2001, a causa de la crisis económica. Estas nuevas migraciones pusieron en primer plano el tema de las raíces comunes de ambos países y generaron nuevos estudios e indagaciones sobre la temática.

Las manifestaciones literarias desde inicios del siglo XX hasta la actualidad retomaron el tema de la inmigración europea y también desde el ámbito de la historia y la historiografía se realizaron investigaciones que tematizaron la figura de los migrantes, los procesos y los impactos.

> La inmigración emerge como un tema literario fuertemente enlazado a un nudo de obsesiones recurrentes que tocan, en muchos casos, nuestras historias familiares y personales. Historias [...] que, si por un lado remiten a la incontestada e incontestable pregunta sobre los orígenes, por el otro, proyectadas sobre lo social, problematizan incesantemente las claves de la configuración de la Argentina moderna (Gramuglio, 1984: 13).

Los estudios literarios ampliaron, a fines del siglo XX, la órbita del campo y comenzaron a considerar otro tipo de discursos, ya no solo los textos ficcionales o autoficcionales literarios, sino también narrativas autobiográficas y diversos relatos, documentos y testimonios. Se considera que la figura del migrante y el proceso migratorio deben ser estudiados en la confluencia de disciplinas diversas, ya que se presenta en el cruce entre los diversos discursos (Sayad, 2010).

Desde hace algunos años, el grupo de investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, del que formamos parte,[6] lleva adelante una labor de recuperación y puesta en valor del patrimonio tangible e intangible de la inmigración europea, especialmente italiana, en Santa Fe. Esto se debe a la voluntad de cubrir un espacio de vacancia en las investigaciones existentes y, a su vez, de contribuir a la construcción y reconstrucción de una parte del relato identitario de la zona. Al iniciar nuestras indagaciones nos ocupamos prioritariamente del estudio de textos literarios y autores santafesinos, puesto que las áreas de procedencia de los investigadores del grupo son las Letras y las Lenguas extranjeras (italiano y francés). Al avanzar, fue necesario ampliar los objetos de estudio considerando también manifestaciones no literarias, con miras a ampliar el campo e incluir también los contactos entre lenguas. A su vez, recuperar la mirada de los espacios excéntricos, como las provincias, supone un abordaje novedoso y fundamental para dar cuenta del impacto de las migraciones históricas europeas en nuestra región.

6 Actualmente trabajamos en un proyecto de investigación titulado "Tradiciones selectivas: trazo(a)s presentes y emergentes de la migración italiana y francófona en la ciudad de Santa Fe", durante el período 2016-2020, y se encuentra en evaluación el proyecto correspondiente al período 2021-2023, "Archivos situados: las matrices italiana y francófona en el campo cultural santafesino". Los proyectos tienen como directora a la Prof. Mg. Adriana Crolla, como codirectora a la Prof. Silvia Zenarruza y como parte del equipo responsable a los autores de este artículo. Además, el equipo de trabajo está compuesto por colaboradores que son docentes e investigadores de la casa de estudios, colaboradores externos y estudiantes de grado de la Facultad.

La zona en la que se encuentra nuestra Universidad y donde localizamos nuestras prácticas es la ciudad de Santa Fe. Se trata de una provincia agrícola en el noreste de Argentina; el río Paraná fluye en su frontera oriental y la cantidad de habitantes de la provincia es de más de tres millones de personas.[7] Es una de las provincias más pobladas de Argentina, después de Buenos Aires y Córdoba, por contar con uno de los centros urbanos más importantes del país, que es la ciudad de Rosario. La ciudad de Santa Fe de la Vera Cruz, capital de la provincia situada en el departamento La Capital, fue fundada en 1573 y se divide en 19 departamentos. Las migraciones europeas de los siglos XIX y XX propiciaron la denominación de esta zona como "Pampa Gringa", dada la configuración particular en la que el factor extranjero tuvo un fuerte impacto que no solo trastocó las bases económicas de la provincia, sino que también modificó radicalmente las estructuras sociales, demográficas y culturales. Este marco de transformaciones dio origen a la Pampa Gringa (Martiren en Crolla, 2014a: 55). El vocablo "gringo" para designar a los inmigrantes europeos se popularizó en esta zona de Argentina, tanto en el uso habitual y coloquial como en diversos textos literarios y numerosos estudios sobre el tema —algunos ya mencionados anteriormente—. En 1936, por ejemplo, el escritor santafesino Alcides Greca publicó la novela llamada *La Pampa Gringa* en la que relata el proceso de transformación territorial de la pampa gaucha a la pampa colonizada y la vida en un pequeño pueblo. Sin embargo, ya en *Martín Fierro* se pueden encontrar referencias al "gringo", que será quien desplace al gaucho del territorio.

En la zona, la mayoría de los habitantes de la ciudad tienen un punto de relación con la historia familiar o con sus conocimientos adquiridos que les permiten construir un relato de la migración. En las investigaciones pioneras sobre colonización e inmigración en Argentina (por ejemplo, los trabajos ya mencionados de Gastón Gori en Ansó, 2016) se buscó dejar de lado los relatos orales que primaban y que se constituían como un conocimiento incuestionable. Estas narraciones, vistas como construcciones de imágenes sobre la historia, se habían cristalizado en el discurso social como verdades, como representaciones circulantes que, a su vez, contribuyeron a la construcción del relato identitario. Sin embargo, actual-

7 Según datos del portal https://www.argentina.gob.ar/santafe

mente se lleva adelante la operación inversa: importa recuperar nuevamente los relatos de la inmigración, ponerlos a la luz de nuevos enfoques y nuevas miradas.

2. "El vaivén de la vivencia y el recuerdo": la construcción de relatos y la construcción de identidades

Los materiales centrales en esta etapa del LMO son las entrevistas a inmigrantes italianos y franceses, o a sus descendientes; se trata de relatos autobiográficos, testimonios o historias de vida. La metodología adoptada es la entrevista semiestructurada, la cual consiste en que el investigador busque orientar, de la manera más flexible y abierta posible, la conversación hacia la historia de migración, pero dejando fluir el relato con libertad. En este sentido podemos pensar al material-entrevista como una construcción narrativa a dos voces (entrevistador y entrevistado). La tarea del LMO es principalmente la de documentar, procesar y poner estos relatos a disposición de investigadores y actores sociales en general.

Sin embargo, dada la relevancia que adquieren las investigaciones a partir de estos tipos de materiales en distintas disciplinas científicas, resulta necesario instaurar una constante reflexión acerca de la práctica. Recorreremos brevemente los aportes teóricos que circulan en la esfera de lo biográfico para contextualizar nuestro trabajo en los actuales tiempos posmodernos, marcados tanto por la difusión, ampliación y profundización de los estudios biográficos como por la creciente radicación de una consciencia biográfica en los individuos. Los sujetos entrevistados no solo tienen "pensamiento biográfico", sino que les son cada vez más accesibles las herramientas para analizar de forma reflexiva la propia vida y modelar la biografía como un proyecto. Este "imperativo biográfico" (Meccia, 2019) nos induce a pensar que lo biográfico es, indefectiblemente, social y político.

Es posible analizar las biografías de dos maneras: enfocarse en los hechos (cuestiones fácticas que sucedieron) o en las experiencias (el sentido o la manera en que las personas dan sentido a los hechos a partir de su memoria biográfica). En los relatos, los sujetos presentan generalmente los hechos de su vida y las claves interpretativas que les dan sentido. Mientras los hechos pueden resultar interesantes para un análisis cuantitativo, las experiencias solo son analizables desde un punto de vista cualitativo. En este caso, por los intereses que se desprenden

de nuestra investigación y por el recorrido y los objetivos del Laboratorio de Materiales Orales, nos centraremos principalmente en la narración de vidas como experiencias. Adoptando el esquema de Ernesto Meccia, podemos distinguir tres maneras de pensar las experiencias de vida: la "vida vivida", que corresponde a una secuencia de hechos, la "vida experienciada", esto es, cómo los hechos se significan, y la "vida narrada", que es la comunicación de tales hechos a las otras personas (Meccia, 2019: 64).

Para los fines de esta investigación nos centraremos en la "vida narrada", pues el material que se analiza es una narración a dos voces (entrevista) y nuestro interés no se centra tanto en los hechos contados, sino en la significación que las personas entrevistadas les dan a través del relato —las "claves interpretativas" que mencionamos más arriba—. Partimos del presupuesto, entonces, de que las narraciones en las entrevistas no buscan la veracidad de los hechos, sino la verosimilitud del relato y la significación de aquellos en la trama que construye el narrador, quien cumple, al mismo tiempo, el papel de actor principal. Los individuos no relatan simplemente para contar su vida, sino que construyen una trama para darle sentido y valorarla. Retomando las teorías de Paul Ricoeur, Leonor Arfuch (2005) utiliza la categoría de *identidad narrativa* para definir la operación de selección cumplida por cada sujeto:

> El contar uno (la propia) historia no será entonces simplemente un intento de atrapar la referencialidad de algo "sucedido", acuñado como huella en la memoria, sino que es constitutivo de la dinámica misma de la identidad: es siempre a partir de un "ahora" que cobra sentido un pasado, correlación siempre diferente —y diferida— sujeta a los avatares de la enunciación. Historia que no es sino la reconfiguración constante de historias, divergentes, superpuestas, de las cuales puede aspirar a la mayor "representatividad" (Arfuch, 2005: 26-27).

Las narrativas del *yo* constituyen una construcción textual (oral o escrita) y, como tal, utilizan recursos lingüísticos y retóricos más o menos elaborados, de forma más o menos consciente. Las podemos definir como una selección retrospectiva de hechos puestos en relación causal por un narrador con el fin de valorar y significar la propia vida. Desde esta perspectiva, la identidad subjetiva es una construcción *in fieri* que no existe por fuera de la representación, es decir, de la

narración; es un trayecto de creación nunca concluido en el que influye tanto la condición temporal —diacrónica— como la relación con la otredad, la cual entra a formar parte del relato del sujeto. Durante el propio discurso, el sujeto-narrador puede desplazarse con facilidad de un personaje a otro, aunque siempre queda uno como preponderante. De hecho, como subraya Gorlier, existe una jerarquía entre los papeles jugados: hay un personaje en primera posición —actor principal— y otros que se alternan, sin conflictos, en las posiciones subordinadas.

> Hay un personaje con el que el autor narrador está identificado de un modo mucho más visceral: el personaje dominante de una historia de vida está indicado, no solo por el lenguaje articulado, sino también por la carga afectiva y el gesto corporal que el sujeto inviste en él (Gorlier, 2008: 81).

Asimismo, la significación que el narrador da a los hechos de su vida cobra sentidos diferentes con base al contexto y a los interlocutores. Para Dora Schwarzstein, los individuos "inventan su identidad, acomodando y reubicando sus narrativas de acuerdo a situaciones cambiantes que les toca vivir" (Schwarzstein, 2001: 209). Desde esta perspectiva es entonces imposible considerar la identidad narrativa como una construcción subjetiva aislada, sino más bien como un producto dialógico o intertextual. Bajtín, a través de la noción de *palabra ajena,* se ocupa de esta cuestión y analiza la relación del *yo* con el *otro* en el enunciado, fijándose en la interrelación entre las dos entidades: la aparición de la consciencia en el ser humano ha dado la posibilidad a la palabra del *otro* de entrar en el *yo.* Según esta idealización de la consciencia, el ser humano juega al mismo tiempo dos papeles en su propia existencia: es al mismo tiempo *testigo* y *juez*. De hecho, *yo* existo, pero:

> Todo lo que a mí concierne, llega a mi conciencia, comenzando por mi nombre, desde el mundo exterior a través de las palabras de los otros (la madre, etc.) con su entonación, en su tonalidad emocional y valorativa. Yo me conozco inicialmente a través de otros: de ellos recibo palabras, formas, tonalidad, para formar una noción inicial de mí mismo (Bajtín, 2005: 360).

Es imposible, por lo tanto, hablar de un sujeto íntegro. La integridad de un ser existe solo en términos de fidelidad con el propio relato. A partir de estas últimas

consideraciones, es necesario hacer algunas acotaciones acerca de nuestro objeto de estudio: los relatos de vida de inmigrantes italianos en Santa Fe, quienes actualmente residen en la ciudad y llegaron al país en las décadas del 40 y 50. Se trata de personas mayores, con un promedio de edad de entre 80 y 90 años. Generalmente, las entrevistas se realizaron en sus casas, con presencia de familiares cercanos —hijos, nietos— que intervinieron en las narraciones aportando detalles o precisiones, acercando fotos, documentos, etc.

Teresa Santoro tenía 82 años al momento de la entrevista en 2019. Su caso fue seleccionado para el análisis ya que constituye un relato casi modélico: Teresa expresa con claridad sus ideas, ordena su relato de vida con precisión y, además, su uso del español y del italiano no presenta interferencias lingüísticas tan marcadas como para ralentizar la lectura y la interpretación de sus parlamentos. Como en el caso de Teresa, los entrevistados generalmente construyen sus relatos atravesados por discursos sociales circulantes en la zona. Hay ciertas marcas o tópicos que se iteran en sus narraciones: la infancia, la guerra, el viaje, la nostalgia, la gratitud hacia el país "que les dio todo", el peronismo, las dificultades de los momentos iniciales o las experiencias de regreso a Italia muchos años después.

En diversos textos literarios, producidos generalmente por los hijos de los inmigrantes, aparecen también estas marcas que fueron ampliamente estudiadas por la crítica tanto italiana como argentina (Ansó, 2016). Analizar los relatos, ficcionales o biográficos, sobre migración supone considerar la manera en que esas narraciones se construyen, lo que se dice y lo que se omite, lo que se selecciona para contar, la manera de contar, las claves interpretativas que son otorgadas a los hechos. Leonor Arfuch explica que

> No es tanto el «contenido» del relato por sí mismo, sino precisamente, las estrategias —ficcionales— de auto-representación lo que importan. No tanto la «verdad» de lo ocurrido sino su construcción narrativa, los modos de nombrar(se) en el relato, el vaivén de la vivencia o el recuerdo, el punto de la mirada, lo dejado en la sombra… en definitiva, qué historia (cuál de ellas) cuenta alguien de sí mismo y de otro yo. Y es esa cualidad autorreflexiva, ese camino de la narración, el que será, en definitiva, significante (Arfuch, 2005: 60).

El objetivo general del LMO, como mencionamos, es el de registrar, procesar, archivar y difundir las entrevistas realizadas. En ese sentido, los protocolos de transcripción son reevaluados constantemente en función de las situaciones nuevas que aparecen en cada entrevista, pero se definieron criterios comunes que pudieran resultar operativos para investigadores de diversas áreas y para el público en general que consulte los materiales. Por esta razón no se sigue un criterio de transcripción fonética, por ejemplo. El interés específico de este trabajo (y de nuestra investigación en general) es, como expusimos anteriormente, el análisis de los relatos de vida y de la construcción identitaria. Esta perspectiva narratológica se refleja en la trascripción, que pretende mostrar de la manera más intuitiva y detallada posible el momento (la *performance*) de la entrevista. Para la transcripción de la entrevista a Teresa y, por ende, de todos los fragmentos que aquí aparecen se priorizó que el texto escrito refleje en la mayor medida posible el modo de hablar de la entrevistada.

3. "Estoy viviendo una vejez linda": Teresa

Teresa Santoro fue entrevistada por primera vez durante el período inicial del Laboratorio, que en ese momento se llamaba Laboratorio de Historia Oral, en el año 2012. El objetivo entonces era detectar contactos entre lenguas, por lo que el foco de atención estuvo puesto en el uso del español, del italiano y de las variedades dialectales que ella hacía. Al modificar los alcances del Laboratorio, sus objetivos y las bases que sustentan teórica y metodológicamente el trabajo, decidimos entrevistar a Teresa nuevamente, pues su relato constituye un ejemplo particular y paradigmático de narración autobiográfica.

Teresa es, además, abuela de una de las integrantes del Laboratorio. La entrevista se realizó con su nieta presente y dos entrevistadores más, uno de ellos coautor de este artículo, de origen italiano y también emigrado a Argentina. La información acerca de quiénes son los entrevistadores resulta importante porque determina, en parte, la actitud de la entrevistada, quien se mostró cómoda, empática y fuertemente afín a quien, como ella, es italiano y migrante. Nos recibió en la cocina de su casa, donde pasa la mayor parte del tiempo.

Teresa ya conocía el trabajo del Laboratorio y los objetivos de la entrevista, estaba lista para recibirnos y se mostró bien predispuesta. Además, su narración evidencia que no se trata de un relato improvisado, sino ya construido con anterioridad; Teresa da cuenta de un pensamiento biográfico. Los hechos narrados siguen inicialmente un orden cronológico —dentro de lo posible en un discurso oral— y ella constantemente parece continuar el hilo de su propia historia. Asimismo, eligió previamente qué sucesos destacar, cuáles omitir y en qué focalizar. Los entrevistadores habíamos planificado una serie de preguntas que nos interesaban, pero decidimos no hacerlas a menos que lo percibiéramos como necesario, debido a que la prioridad era que Teresa construyera su relato.

La entrevista se configuró, entonces, en dos momentos. Teresa inició su narración y la desarrolló, de acuerdo a su voluntad, a los hechos y personajes —actantes— que eligió mencionar. Siguió un orden cronológico, desde la descripción de su vida cuando era niña, en su pueblo natal, hasta que se casó; finalizó con ese hecho:

Teresa: Y entonce él me trajo con, y me dijo:

—Esto es lo que te puedo ofrecer.

Yo, para mí era... el primer día que yo estuve sola en esta casa hice un puchero tan grande, tan grande que cuando vino él de trabajar me dijo:

—¿A quién espera de comer?

—Nadie, a vo te espero.

[Risas] Era la reina, me sentía una reina cuando yo pude vivir sola. Y bueno, así [Pausa] abreviado [Risas] es mi historia, abreviado.

Luego, iniciamos un diálogo para poder profundizar en otros tópicos que, de antemano, sabíamos que Teresa podía desarrollar —en función de la entrevista ya realizada anteriormente y porque su nieta, Carla, tenía los conocimientos propios de su relación familiar—: el viaje en barco, la nostalgia, el problema de la adaptación lingüística, las representaciones sobre el país de llegada y el que dejó atrás. En el siguiente apartado se reportan los pasajes del relato en los que se desarrollan algunos de los tópicos mencionados.

4. El relato: los hechos y las claves

"Estudiar la historia de la vida de las personas es distinto a estudiar las formas con las que esas personas cuentan sus vidas" (Meccia, 2019: 54). La manera de construir el relato, el camino que se elige para la narración es lo que en verdad resulta significante (Arfuch, 2007). Meccia define diversos estilos de aplicación del método biográfico: la reconstrucción de entidades socioculturales a partir del testimonio de los actores (se recrea el estado de una entidad social a través del testimonio de los actores), la microhistoria (se recrea un momento de significación histórica a partir del testimonio de los actores), la reconstrucción de culturas grupales a partir de las subjetividades (se da cuenta de un episodio que marcó la vida de los individuos) y el análisis de las marcas narrativas del relato subjetivo (se recrea la vida en el relato, en cuanto que los individuos experimentan la identidad social a través de construcciones discursivas) (Meccia, 2019: 41).

En el presente trabajo optamos por el análisis del relato de Teresa, ya que lo que uno presenta al narrar su vida son versiones de los hechos ocurridos. Este relato cambia, no se ven los hechos del mismo modo y por consiguiente no se cuentan igual a lo largo del trayecto de vida. Las narrativas representan la forma en que las personas ordenan su propia experiencia, y es a partir del relato como se evidencia la presentación de la vida de una persona, la interpretación de los hechos que la componen y la construcción textual que el narrador hace para su presentación en público. Por lo tanto, el objeto de nuestro análisis es, como dijimos, la vida narrada —a diferencia de la vida experienciada, la cual se centra en los significados otorgados a los hechos de la vida de acuerdo a las imágenes de la cultura hegemónica que configuran al narrador—.

Lo que resalta en el relato de Teresa es la recurrencia de recuerdos traumáticos y experiencias negativas, mismas que marcan el ritmo de la narración. Teresa construye una narración en la que la superación de los traumas vividos constituye la base de una identidad resiliente;[8] un *yo* que a pesar de las dificultades constan-

8 Entendemos por identidad resiliente una actitud activa del sujeto, capaz de aceptar las adversidades y poder superarlas positivamente. Esta actitud es personal, es decir, que necesita de un esfuerzo intra-psíquico, pero también es familiar y comunitaria. En el relato que presentamos, podemos ver cómo Teresa marca sus capacidades de llevar adelante una vida de bienestar a pesar de sentirse a menudo sola, gracias al apoyo de la familia y la identificación con personas que se encontraban en su misma situación.

tes de la vida supo construir una existencia feliz. El modo en que cierra la primera parte de la entrevista demuestra esa intención narrativa: "Era la reina, me sentía una reina cuando yo pude vivir sola".

El proceso migratorio es, en sí, la "experiencia traumática" que hay que superar y que plantea conflictos en la construcción de un *yo* doblemente ausente.[9] La relación con el lugar de origen y de acogida, el duelo, el viaje, la idea de retorno son factores claves que sirven de detonadores del relato y que determinan la construcción de la identidad de Teresa como migrante-resiliente. Los temas abordados en la entrevista marcan y subrayan los factores mencionados.

Empezamos el diálogo con algunas preguntas generales que consideramos podrían servir de "disparadores" para desencadenar la narración. Sabemos que en el caso de entrevistas individuales resulta productivo generar un diálogo con el entrevistado dejando, sin embargo, que la narración personal fluya sin interrupciones.

La primera pregunta que hicimos a Teresa estuvo referida a su pueblo natal. Hablar de su infancia significó hablar de la guerra. Ella lo menciona así, "la guerra". Hace referencia a la Segunda Guerra Mundial; Teresa nació en 1937 y la guerra comenzó en 1939, por lo que todo el período de su niñez transcurrió en ese contexto. Los recuerdos de sus primeros años están atravesados por la experiencia de la guerra y la posguerra, y se asocian a tópicos que se reiteran en otros relatos de inmigración: la infancia, el hambre, la pobreza. Habla de sus padres —su padre, "lisiado de guerra", quien participó en la Primera Guerra Mundial—, de su familia numerosa y de las comidas que su madre preparaba con lo poco que tenían. Uno de los primeros recuerdos traumáticos que narra es el del nacimiento o aborto de uno de sus hermanos y la hemorragia posterior de su madre, cuando casi pierde la vida:

> Teresa: Y mi mamá quedó, se ve que embarazada otra ve y nel campo tuvo un, un embarazo, este, emm, que era como un fenómeno. Mi papá era un hombre que hacía esa vasija como hace los Incas, ¿cómo es?, que hacen todo de barro, [sí, sí] y había hecho como una palangana, así [simula con las manos la forma y tamaño del objeto]. Cuando mi mamá despidió eso como un embarazo, ese pedazo de carne que era que a mí me quedó grabado, no tenía ojo,

9 Abdemalek Sayad (2010), sociólogo argelino radicado en Francia, habla de una doble ausencia: un migrante es una persona que deja su país, pero que tampoco logra pertenecer completamente al país de acogida. Es un "extranjero", condición perenne que puede acompañarlo siempre. Uno de los relatos que "se debe" contar se relaciona con la culpabilidad: dejar el país de nacimiento para insertarse en una sociedad obligada a acogerle.

no tenía nada, era una cosa que se movía, pero sí tenía vida. [Pausa] [Risas] Y mi hermano, dic…, mi hermano tenía siete años, mi hermano el mayor, y yo tenía cinco…, pero cinco años yo me acuerdo perfetamente que lo pinchábamo con uno…, con una…, me acuerdo que era, era en la época de trigo, con la… [espiga], ¿cómo se llama? [espiga] Una espiga, pinchábamos así [simula el movimiento con la mano] y se movía, y nosotro nos divertíamo. [Risas] No teníamo noción de qué era. Pero después mi mamá enseguida empezó a tener hemorragia, hemorragia, y con la sangre que corría de abajo de la puerta, nosotro dibujábamo en la tierra.

Hay una cierta noción de destino que subyace al relato de Teresa y que constituye una clave interpretativa posible de los hechos de su vida. En el relato de la infancia, Teresa menciona algunas claves que otorgarán sentido a los hechos posteriores. Por ejemplo, el hecho de que ella se diferenciaba de sus hermanos desde que era niña porque quería estudiar y autosuperarse o porque no parecía adecuada al ambiente rural en el que vivía. Esto luego será determinante para la decisión de viajar a Argentina.

Teresa: Yo fui, era una nena que e…, era muy inteligente en aquel momento. Me gustaba mucho la escuela, eh, y siempre mi ilusión era ser maestra, entonce, pero no había posibilida porque había que i a estudia a la ciudad. Eso fue otra cosa que me marcó mucho también porque la maestra donde, eh, venía de afuera a darno, yo tengo quinto grado, la maestra venía de afuera darnos clase. Y, entonce, habló con mi papá y mi mamá que ella me veía tan entusiasmada, tan inteligente como para ser maestra, que me llevaba a Salerno ciudad a estudiar y le cuidaba los chicos en reemplazo del pago. [mjm] Pero mi hermana mayor, porque, eran época, no sé por qué el hijo mayor, lo padre como que al tener ello un hijo más grande de todo, ella mandaba. Entonce le dijo que no, porque, dice, si todo estábamo, todo lo otro hijo trabajaban en la tierra, yo no tenía por qué ir a estudiar. [mjm] Entonces no me dejó estudiar.

Y, más adelante en el tiempo pero más atrás en la narración, ella dijo:

Teresa: Me contaba mi mamá, después de 31 años que fui a ver a mi mamá, y me decía: —Yo sé que vo no era para mí —dice— porque vo ya desde chiquita nadie te quiso.

En el tiempo cronológico, la infancia da lugar a la juventud, y en el relato de Teresa esto se relaciona con la partida de su casa a Argentina. Ella era muy joven, y un hombre conocido de su padre, que se presenta como "tío", le ofrece la posibilidad de venir a Argentina, lo cual funcionará como justificación de un viaje no deseado.

Teresa: Vino este tío, supuesto tío que era un… Mi mamá lavaba la ropa en la casa de estas persona, y este señor vino de la Argentina y le pidió a mi papá si no quería traerme a la Argentina, que él me iba a hacer estudiar la Dante Alighieri. Este, no tenían hijo. Este… Bueno, un mondón de cosa le prometió a mi papá. Tonce mi papá le dijo:

—Bueno, a ella el campo no le gusta —porque yo odiaba ir al campo, este…—; estudiar es lo de ella y acá no la vamo hacer estudiar.

Así que le dio permiso que me trajera a la Argentina. Pero no me adoptó ni nada, antes era con palabras, no sé por qué. [Pausa] Bueno, y cuando yo vine a la Argentina resulta ser que eran todas mentira de este buen señor, taba sin trabajo, lo mantenía la mujer, este… Jamá, estudiar ni a lo lejo. Nosotros quedamos en Buenos Aires porque le daba de vivir y comer un cuñado. Así que eran toda mentira lo que le había contado a mi papá. Mi papá nunca, mi mamá, mi hermano nunca se enteraron de esto hasta que yo pude volver despué de 31 año que ya tenía los hijo grande. Fue donde los pude dejar y poder volver a verla a mi mamá después de 30 año.

Teresa llega a Argentina en 1955; hace referencia a los bombardeos de Plaza de Mayo:

Teresa: Y estábamo a cinco cuadras de la plaza de mayo que fue la primer caída cuando vino Perón que bombardearon toda la Plaza de Mayo, que se quemaron, [mjm] se quemó todo, papeles, se quemó todo y…, y yo quedé, yo quedé indocumentada. Según él, dice que los papel que había traído, pero ya no, como mindió tanto este hombre que ya, este…, que se habían quemado todo.

Otro de los tópicos de los relatos de migración es el viaje en barco. Por ser el único medio de transporte transoceánico al momento de la migración, el barco simboliza el viaje en sí mismo, la pérdida, la añoranza y el desarraigo: "… a mí me encantaba ir al puerto de Buenos Aire, porque tenía la ilusión del barco, de volver".

Una de las situaciones violentas que Teresa sufrió relacionada con su viaje a Argentina fue en el puerto:

> Teresa: En Italia sí yo he tenido problemas de acosación cuando fui a sacarme la visita para venirme en la Argentina. En Génova. Me pusieron en un cuarto donde te sacan foto para ver si sos tuburculosa, esa historia. Me desnudaron por completo y me pusieron una..., una batita, pero la batita no me cubría ni atrá ni adelante. Entonces yo me la tiraba para adelante. Y lo que estaban allá se mataban de risa. Venían y me la tiraban para atra. Fueron eso... En aquel momento, no sé, diecisiete años, pero no había esa... [conciencia], esa..., este..., despué también. A ella ya le conté [refiriéndose a Carla] que me pintaban las manos y no me soltaban las manos, y en vez de soltarme, me hacía pintar con la otra y me hacía cosquilla con el otro dedo. ¡Ah! Eso sí. En Italia tuve todo eso. Acá..., no. O sea que siempre..., siempre hubo, [mjm] pero no. Este...

La amenaza, el riesgo, están presentes desde el inicio del proyecto de viaje. Se prefigura, de alguna manera, ese camino de la fatalidad —el camino de pruebas— que supone la inmigración.

En un primer momento, Teresa solo dice que el viaje duró tres meses. El desplazamiento, la partida, el deseo del retorno, la añoranza, todos estos hechos y sentires están relacionados con la nostalgia. Teresa quería regresar a Italia desde que llegó a Argentina, cuando se dio cuenta de que las razones que la habían alejado de su familia no eran ciertas y que regresar a su país no era ni sería posible.

El relato de vida a partir del momento de su llegada a Argentina sigue en un tono doloroso. Se trata de vivencias difíciles y penosas, como si el esperado viaje hacia "la felicidad" no hubiera cambiado el rumbo de la fatalidad de su existencia. Teresa cuenta que el hombre que la llevó a Argentina con la promesa de que allí estudiaría la retuvo contra su voluntad en la casa de su familia, que no la quería ni aceptaba. Además, la encerraba en su cuarto cada noche y le abría la puerta por la mañana.

> Teresa: Pero él me decía:
>
> —No se t..., no se te ocurra a ir a trabajar a ningún lado, ni te asomé.
>
> Era medio..., ¿cómo te puedo decir? [pausa] No sé, a mí nunca me faltó el respeto, pero

tenía, eh, para mí, ahora después de mucho tiempo, fui grande, tuve noción, pero para mí era como que tenía una osesión que tenía hacia mí, porque me decía:

—No te asomé al balcón porque acá yo tengo toda la policía paga y te van a llevar y te van a secuestrar. No se te ocurra ir a trabajar a ningún lado poque te va a pasar lo mismo.

Y yo in..., arriba de esa casa había un altillo y ahí había una pieza, y yo dormía ahí. Y ello, ell..., él me cerraba la puerta cuando, cuando me iba a dormir venía y me cerraba la puerta.

Valeria: ¿Con llave?

Teresa: Con llave. Y a la mañana cerrab..., abría. Pero te digo, a mí nunca —sería un pecado decir—, nunca me faltó el respeto. Pero tenía una osesión [pausa] conmigo.

La violencia física y psicológica es matizada por la expresión "él nunca me faltó el respeto" como para justificar la imposibilidad de una joven Teresa para rebelarse a esa situación que, sin duda, ahora o más adelante en su vida no hubiera aceptado. La liberación del encierro viene de la mano de una conocida que la rescata y la lleva a Santa Fe, donde se quedará durante todo el resto de su vida. En una primera instancia se instala en la casa de otra familia, donde de nueva cuenta sufre envidia y desprecio por parte de la hija de los dueños, aunque también encuentra cierto afecto en la figura materna encarnada en quien ella llama tía Juana.

Teresa: Así que en esa casa, em..., estuve [Pausa] cuatro, cinco año, no, cuatro año estuve. Pero los papá, te digo, buena gente, buena persona, este..., no hacían diferencia con la hija, donde ella más bronca le daba, nos vestían a las do igual, para que yo no me sienta discriminada, y era lo peor. Porque hay que ponerse en el lugar de la otra, que era la hija verdadera. Pero en esa casa estuve con mi tía Juana, se llamaba la señora. Me quería un montón, quiso mucho a mis chicos; fueron las mano que agarraron a mis hijo cuando nacieron.

Siempre siguiendo un orden cronológico, Teresa relata un momento muy importante de su vida, luego de llegar a Santa Fe y sin ver salida posible a su situación —el destierro, dirá después, la no pertenencia, la imposibilidad de regresar a su país con su familia—, su intento de suicidio:

Teresa: Y después llegó un momento en que yo tuve mucha desesperación, entonce quise matarme, tuve la intención de homicidio, de tirarme al río. Y una mañana me levanté bien temprano, me fui caminando —porque ante había mucha quinta en donde está la iglesia del

Huerto, había mucha quinta—, este…, entonce yo me fui caminando, caminando; yo dije: "me tiro al agua"…

La intención de suicidio fue interrumpida por otro salvador, un primo lejano o, quizás, como interpretó Teresa, la Virgen:

Teresa: Yo dije: "bueno, ante de tirarme al río le voy a pedir perdón a la Virgen", que era la iglesia del Huerto. Entré ahí y cuando salía me encuentro con un sobrino de esta señora, de la tía Juana, que estaba en la puerta. Tenía taxi. Me dice:

—Teresita, ¿qué hace acá a esta hora?

Más adelante, ella retoma este hecho y dice más:

Teresa: Cuando vos ves que vos a tu familiar no lo va a ver más, porque no pensás "cuando sea grande…", como me sucedió. En ese momento vos no pensá esas cosas, pensá la solución del momento, de que…, eh…, como vos no ve ninguna cosa, pensá en quitarte la vida. Eso me pasó a mí [mjm]. Yo digo siempre que a mí la Virgen del Huerto me salvó la vida. Yo soy muy creyente, yo pienso que si no, no al azar yo entré en esa iglesia y me encontré con este, si no yo hoy no estaría acá.

Luego comienza el segundo segmento de su historia: la vida en matrimonio. Conoció a su marido, también italiano migrante, y se casó con él. El casamiento y el hecho de mudarse a una "casa propia" son relatados también en términos de rescate o liberación de una situación opresiva:

Teresa: Yo no me casé enamorada de él, lo quería porque era bueno, era un tierno, cariñoso, un divino total, pero no, yo no estaba enamorada. Pero yo sí, para salir de esa casa, a los cinco meses nos casamo [Pausa]. Y entonce él me trajo con y me dijo:

—Esto es lo que te puedo ofrecer.

[…] Era la reina, me sentía una reina cuando yo pude vivir sola.

La descripción de su matrimonio atraviesa todo el relato, en idas y venidas, pero la narración de su vida se interpreta en un antes y después a partir de este hecho. Luego, el tópico central pasa a ser el regreso a Italia, pues Teresa logra volver después de más de 30 años. Ya por mucho tiempo había enviado cartas a

su familia y más tarde, cuando las líneas telefónicas resultaron accesibles, logró hablar con su hermano y enterarse así de que su madre había fallecido. Regresar a Italia constituyó una decepción. Los lugares y la familia ya no eran los mismos.

Teresa: Pero después me, me desilusioné cuando fui a Italia. [...] Ya no era esa unión, muy cada uno en su casa. Yo llegué un... En Italia llegué un [pausa], eh, un día de ramo, llegué en Italia, pascua, y me acuerdo que yo para pascua creí que íbamo a estar todo junto, qué sé yo. Y le digo a mi cuñada, había puesto cuatro plato en la mesa, mi mamá, eh..., cuatro, nosotros, y le digo:

—¿Por qué tantos pocos plato?

Mi hermana yo creí que iba a invitar a toda...

—No —dice—, acá nosotro no comemo todo junto, cada uno come en su casa.

Este... No le vi a la familia nada de unión. Mi hermano, el lune del día desp..., del día pascua, lo primero que me dijo:

—Vamo a Vallo.

Porque yo le dejé, en mi poco entender, cuando yo vine dije:

—Si yo no vuelvo má a Italia, este..., mi parte de tierra —que era muy poco lo que teniamo, nosotro éramo muy pobre, pero teníamo un pedazo de tierra—, la parte de tierra que a mí me corresponde se la dan al que cuide a mi papá y a mi mamá [mjm].

Y yo tenía 17 años. Cuando el lune yo, fue el lune, mi hermano lo primero que hizo, me dijo:

—Teresita, vamo a Vallo —que era la ciudad má cerca—, delante de un escribano reafirmá tu firma [claro], que me dejaste a mí el pedazo de tierra que te correspondía. Porque en aquel momento yo era menor de edad y no tenía validez. [claro] Así que eso me... [pausa]

Significó, también, contrastar las imágenes que ella había conservado de su familia y los lugares con la realidad, con los cambios y permanencias del tiempo. El regreso no garantiza que el dolor del desarraigo se alivie o desaparezca, ya que una vez que se inició el viaje —los cambios, las confrontaciones con la lengua y la cultura diferente, los desapegos— no se vuelve a ser el mismo aunque se regrese al lugar de donde se partió (Meiss, 2010).

Luego de que Teresa narrara su historia de la manera en que ella la había preparado, el tono del relato deja de ser el de una narración de los hechos para construirse como una rememoración de diferentes actores y momentos de su vida que considera importantes: sus padres, hermanos, hijos, su marido, su propia infancia y su vida en Santa Fe.

Aparecen, dispersos, muchos de los tópicos del viaje migratorio. Además del barco como símbolo de la partida y del viaje, está el problema de la lengua, propio de la migración: hablar otra lengua, no comprender el español y la consecuente discriminación. En la literatura argentina de tema migratorio —desde el *Martín Fierro* de Hernández en adelante— la representación más usual del inmigrante italiano es la del ignorante, "el gringo bruto" que no sabe hablar la lengua.

Teresa: Eh, era un problema. Sí, un problema. Un problema quanto è brutto quando tu stai... parlano, parlano, non capisci niente [mm.. sí]. È bruttissimo, ma come se sufre. Se sufre. Este..., los primero años yo me sentí muy discriminada nella Argentina, porque ahora l'italiano se lo..., ahora l'italiano, ya hace uno cuanto año, se lo aprecia..., pero ante no. Ante era uno "Gringo de mierda", hablando, este, mal. Yo me sentí discriminada mucho, mucho. Cuanto en la edad joven, 17, 18 años, 20. Ya casada también, nos decían, mi marido también, este... Ahora no, ahora tienen un lugar, este, bien. Están muy integrados Italia con el Argentina, pero en el momento se discriminó mucho al italiano. [mjm] Este, pero sí. Yo he sufrido horrores, pero horrores. Al no sentirse querida, no, no, no saber hablar, al no..., no, es lo peor que puede haber.

Teresa reconstruye en el diálogo la historia de vida del marido, a quien no nombra en ningún momento —se llamaba Carmine en Italia, Carmelo en Argentina—. Los paralelismos entre los recorridos biográficos de ambos son evidentes.

Teresa: Ah, el abuelo también tuvo su historia. Porque lo mandaron a llamar unos tíos, un tío soltero que estaba acá lo mandó a llamar y cuando llegó..., este..., él también vino por la guerra siempre. Este..., porque un tío ya estaba en la Argentina y un tío lo mandó a llamar. Porque ello ven..., estos tíos que yo te hablo vinieron por la primera guerra mundial, o sea, ya tenían su familia hecha en la Argentina. Y..., y este tío soltero lo mandó a llamar, y cuando llegó acá se arrepentió y no lo fue a buscar. Y mi marido, pobrecito. Estuvo como tres meses en inmigración en Buenos Aires. Porque creo que al año que no lo iban a buscar, lo reimpatriaban. Y otro, este tío de Sur, que yo digo, otro tío que ya tenía su familia y todo, lo fue a buscar. Le dio lastima, lo fue a buscar él y lo llevó a la casa de él. Y a todo eso, lo hacía dormir en el sótano, porque tenía tre hija mujer y no quería que tenga contacto con la hija. Siempre por ese temor de abuso. Qué sé yo. En esa época la gente era más genuina que ahora [pausa], o había, o

ahora hay más información que ahora. Ahora se ha hecho ya como una moda, no sé. Pero en aquel momento, no sé, yo nunca, la verdad que… [pausa]

Muchos años después de casarse, ya jubilado, su marido decidió regresar a Italia y permanecer allí un tiempo para trabajar. Teresa fue a encontrarse con él y permaneció allí.

Teresa: Nosotro, em… Fuimo nosotro porque cumplía cien años [pausa] la mamá de mi marido [ajá]. Mi suegra cumplía cien año y…, y lo hermano le pagaron el pasaje a él porque hicieron una fiesta muy grande en Italia. Cuando en los pueblo cuando uno cumple cien año hacen una fiesta…, son pueblo [Pausa]. Y él se fue [pausa]. Él se fue primero. Despué el hermano le dio trabajo, entonce me dijo:

—Teresa, yo me quedo un poco en Italia, junto un poco de plata —dice—, porque viste que en la Argentina no estoy jubilado, no tengo —porque él era autónomo, este…, tenía un taller de mecánico, dice—, entonce me quedo acá, hago unos ahorro. Y qué sé yo… Pasaron mucho, dos o tre, tre año ma o menos, y no venía.

Su marido cumplió, de alguna manera, el deseo de regresar al país natal que es propio del migrante. Como mencionamos anteriormente, el regreso no supone la conclusión del dolor pero sí puede responder a un nuevo deseo. Carmelo, en este caso, emprende un nuevo viaje ya en la vejez, movilizado por razones similares a las que lo habían llevado a Argentina cuando era joven. Teresa lo acompañó, pero no logró encontrar el bienestar en Italia porque su familia —sus hijos y sus nietos— seguían en Argentina, y podemos inferir que esos son los lazos que la unían al país.

Teresa: Yo me fui, vivimos en Lioni con él, en el pueblo. El Gobierno nos dio todo. Estabamo bárbaro. Él era feliz en Italia, él amaba, amaba el Italia porque hacía el mismo trabajo que él hacía cuando era chico. Este…, era…, ayudaba a un veterinario con las ovejas [ah, mirá], y él cuando era chico era pastor. Y entonces él hacía el mismo trabajo y él decía:

—Yo soy tan feliz acá —me decía—. La que extrañás so vo —dice.

Yo no…, yo no aguantaba. Me quería venir y me quería venir…

Teresa describe con mucho detalle cómo fue el día en que su marido murió. Él falleció en Italia, y a este hecho puede atribuírsele un significado simbólico relacionado con la idea de destino. De alguna manera, el viaje de Carmelo terminó en el lugar de donde había partido.

> Teresa: Y bueno, él amaba tanto Italia que después..., tuvimos la idea de no cremarlo y traer la cenizas, porque..., él..., nunca se tocaba ese tema..., él amaba a Italia. La hermana le dió un pandeón y quedó allá en Italia, que ella [dirigiéndose a Carla] cuando viajó a Italia fue a verlo, en la tumba..., así que...

A modo de cierre

En este artículo trabajamos con una "entrevista modelo" realizada por el LMO, con dos objetivos: presentar la metodología de trabajo del equipo y mostrar una posible clave de análisis del relato. La metodología que utilizamos, si bien cuenta con protocolos establecidos y consultables en la página del Laboratorio, está en continua transformación porque consideramos que cada entrevista es un acto de habla único y necesita decisiones *ad hoc*.

En nuestro análisis destacamos que el relato de Teresa está atravesado por tópicos recurrentes que aparecen en diversas narraciones de migración (discursos literarios, relatos orales, discursos sociales que circulan en la zona y que fueron registrados en textos publicados —literarios, históricos o de divulgación—). Teresa incorporó esos tópicos a su narración porque circulan a nivel social y cultural, se encuentran en textos literarios de autores locales y se repiten generacionalmente. La construcción identitaria argentina, y particularmente de la zona de la Pampa Gringa, se configura a partir de historias de familias trabajadoras resilientes que "sacrificaron su patria y su vida anterior" en pos de un futuro mejor: ellos vinieron a "hacer la América", pero siempre con un ojo que miraba hacia Italia.

Si bien Teresa no menciona a ningún autor o referencia precisa, es llamativa la recurrencia de temas relacionados a los relatos de migración y cómo a veces su relato personal se contrapone a una estructura de "lo que hay que decir". La construcción identitaria pasa por la justificación de haber dejado la "patria", la familia, los lugares queridos, para luego trabajar y esforzarse por pertenecer a otro país del

que, generalmente, no se tiene la posibilidad de salir inicialmente. Pensar el relato de migración como una constante justificación, como una autodefensa, como una búsqueda, habilita una lectura en clave migratoria. En ambos polos —la doble ausencia, la doble culpabilidad— se construye un relato uniforme que se itera en diversas instancias narrativas —literarias, ficcionales, biográficas, autobiográficas, testimoniales—: irse de la pobreza para buscar una vida mejor, y la construcción posible de un futuro superador que en el lugar de origen se presenta como inaccesible. En el relato de Teresa se cuenta que dejó su país y su pueblo sin que ello constituya una decisión propia (la experiencia migratoria es forzosa y traumática), pero lo concretó por el deseo de superación personal: deseaba estudiar y ser maestra.

Podemos notar cómo la relación con Italia y Argentina va cambiando en su relato con el pasar del tiempo. Lo interesante, sin embargo, es que en la narración se define un momento puntual en el que la percepción del país de acogida cambia radicalmente: el casamiento y la construcción de una familia. A partir de esa experiencia, Italia se convierte en un recuerdo y, en el momento del regreso, un lugar que ya no le pertenece. Santa Fe es su nueva casa.

El tópico recurrente que se presenta como central en el relato de Teresa, que lo atraviesa, es el del sufrimiento. Son los momentos dolorosos los que marcan el ritmo de su narración: los padecimientos, los momentos en los que se encontró vulnerable y tuvo miedo. Ella los relata con una precisión casi fílmica. Las claves interpretativas de esos hechos la ubican nuevamente en un presente de narración que la muestra como una mujer que superó obstáculos y siguió adelante. El relato marcado por el trauma, la ausencia, la violencia y el dolor evidencia la construcción de un yo resiliente, un sujeto que sobrevivió al viaje, pasó todas las pruebas y atravesó la vida en la elección del amor por su familia, como lazo que une la tierra con el sentimiento.

> Teresa: Que yo digo, doy gracias a dios, a la edad que yo tengo, tener buena memoria y no sé… he tenido mis bajones, por supuesto, sé tener mis bajones. Pero soy una persona que salgo muy adelante.

La construcción de la identidad a través de la discursivización de la historia de vida ya no se lleva a cabo en términos del relato social migratorio, sino que es la

tensión entre el "relato social" y el relato personal lo que configura la imagen de Teresa como narradora.

> TERESA: Sufrí mucho por la falta... A nadie le deseo el destierro, pero después con el pasar de los años, ahora te digo, como tengo tanto amor, tanto cariño que a veces pienso...

Bibliografía

Ansó, Valeria (2016). *Recorridos migratorios: la Pampa Gringa, entre Italia y Santa Fe. La figura de Gastón Gori.* Tesis de Licenciatura en Letras y de Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali. Argentina: Universidad Nacional del Litoral. Italia: Università Ca'Foscari Venezia.

Arfuch, Leonor (2005). "Problemáticas de la identidad". *Identidad, sujetos y subjetividades.* Buenos Aires: Prometeo Libros.

_____ (2007). *El espacio autobiográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijaíl Mijálovich (2005). *Estética de la creación verbal.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Bertagna, Federica (2020). *Italiani in Argentina, ieri e oggi*. Italia: Pellegrini.

Blengino, Vanni (1990). *Más allá del océano. Un proyecto de identidad: los inmigrantes italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

_____ (2003). "Entre analogías y estereotipos: "releer" la emigración italiana a Argentina". *Mundoclásico.com*. Web. https://www.mundoclasico.com/articulo/5222/Entre-analog%C3%ADas-y-estereotipos-%E2%80%9Creleer%E2%80%9D-la-emigraci%C3%B3n-italiana-a-argentina [último acceso 22-09-20].

Bravo Herrera, Fernanda Elisa (2010). "Italia y Argentina en la literatura. Diálogos y *entrecruzamientos*". *Revista Claves* XIX, 192; 8-9.

_____ (2012). "Gastón Gori: distribución de la tierra e inmigración en la *'Pampa gringa'". Alba de América* XXXII, 60-61; 141-157.

_____ (2014a). "La inmigración italiana en Argentina entre la memoria y el olvido". *El olvido está lleno de memoria*. Rosa Maria Grillo y Carla Perugini, eds. Salerno: Oèdipus; 79-112.

_____ (2014b). "E(in)migración italiana en la Argentina y conflictos lingüísticos. Representaciones literarias y variaciones en las dos orillas". *Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericana* XIX, 1; 60-85.

_____ (2015). *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en Argentina*. Buenos Aires: Teseo.

_____ (2017). "Voces y representaciones de la inmigración italiana en la literatura argentina". *Cuadernos del Hipogrifo* VIII; 12; 38-56.

Crolla, Adriana (2012). "Literatura, territorialidad y matrices culturales. Una mirada desde la 'zona'". *El resto es silencio. Ensayos sobre literatura comparada*. Montezanti Miguel Ángel y Matelo Gabriel, eds. Buenos Aires: Biblos.

_____ dir. (2014a). *Altrocché! Italia y Santa Fe en diálogo. Historia, ciencia, cultura y voeces poéticas de la Pampa Gringa*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

_____, ed. (2014b). *Italia y Francia en Santa Fe. Diversidades, legados y reconfiguraciones*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Devoto, Fernando (2006). *Historia de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.

Gramuglio, María Teresa (1984). "Notas sobre la inmigración". *Punto de vista* 22; 13-15.

Gori, Gastón (1942). *Familias colonizadoras de San Carlos*. Santa Fe: Colmegna.

_____ (1947a). *Colonización suiza en Argentina*. Santa Fe: Colmegna.

_____ (1947b). *El indio, el criollo y el gringo*. Santa Fe: Departamento de Estudios Etnográficos.

_____ (1948a). *Colonización, estudio histórico y social*. Santa Fe: Colmegna.

_____ (1948b). *Colonización suiza en la Argentina*. Santa Fe: Colmegna.

_____ (1950). *Ha pasado la nostalgia.* Santa Fe: Colmegna.

_____ (1952). *La pampa sin gaucho*. Buenos Aires: Raigal

_____ (1954). *Familias colonizadoras de San Carlos*. Santa Fe: Colmegna.

_____ (1958a). *El pan nuestro*. Buenos Aires: Galatea Nueva Visión.

_____ (1958b). *Diario del colonizador Enrique Vollenweider*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

_____ (1964). *Inmigración y colonización en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.

_____ (1969). *Esperanza madre de colonias*. Santa Fe: Museo de la colonización.

_____ (1972a). *El indio y la colonia de Esperanza*. Santa Fe: Museo de la colonización.

_____ (1972b). *La tierra ajena, drama de la juventud agraria argentina*. Buenos Aires: La Bastilla.

_____ (1973). *Familias fundadoras de la colonia Esperanza. Esperanza*: El colono.

_____ (1979). *El arado y el desierto*. Esperanza: El colono.

_____(1990). "Inmigración en la República Argentina" en *Inmigración, identidad y cultura.* Rafaela: Gobierno de Santa Fe.

Gorlier, Juan Carlos (2008). *¿Confiar en el relato? Narrador, Comunidad, Disidencia*. Mar del Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Meccia, Ernesto, dir. (2019). *Biografías y sociedad: métodos y perspectivas.* Santa Fe: Eudeba, Universidad Nacional del Litoral.

"¿Qué es el LANMO?" (2020). LANMO. Web. https://lanmo.unam.mx/

Sayad, Abdelmalek (2010). *La doble ausencia. De las ilusiones del emigrado a los padecimientos del inmigrado*. Barcelona: Anthropos.

Schwarzstein, Dora (2001). *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona: Crítica.

Fuentes orales

Santoro, Teresa. 82 años. Ama de casa. Sitio de documentación: Santa Fe (Argentina). Fecha de realización de la entrevista: 26 de julio de 2019. Documentadores: Valeria Ansó, Carla Perna y Marco Franzoso. Transcriptores: Valeria Ansó, Carla Perna y Marco Franzoso.

¡Alto a la música!: la tradicionalización de una forma de cantar la décima popular en México

Stop the music! Traditionalization of a way of singing the décima in Mexico

Agustín Rodríguez Hernández
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
agustin.rodriguez@colmex.mx

Resumen: La décima es una estrofa con gran arraigo en México, tanto en la literatura culta como en la popular. En esta última, además, presenta distintas formas de canto, composición y acompañamiento musical, dependiendo de la región donde se presente. Es decir, las comunidades que la han tomado como estrofa principal para sus composiciones le han otorgado señas distintivas que subrayan el orgullo por la región y las preocupaciones de la zona. Las diferentes formas del canto propician que los cultores populares presenten en cada una de sus composiciones estas señas de identidad. Este trabajo presenta un estudio sobre cómo se comunican distintas tradiciones populares en torno a la décima, con la intención de encontrar constancias y variantes que permitan apreciar este fenómeno con una visión global sobre su desarrollo popular en México.

Palabras clave: décima, glosa en décimas, música popular, tradición oral, tradicionalización

Key words: *décima*, gloss in *décimas*, popular music, oral tradition, traditionalization

Abstract: The décima is a ten-line stanza with deep roots in Mexico, both in written and oral literature. The latter presents different forms of singing, composition, and musical accompaniment depending on the region where it is presented. In other words, the communities that have taken it as the main stanza for their composi-

tions have given it signs of identity that underline the pride for the region, and the concerns of the area. The different forms of singing encourage troubadours to present these signs of identity in their compositions. The present work analyzes how different popular traditions are communicated around the décima to find likeness and variants that allow us to appreciate this phenomenon with a global vision of its popular development in Mexico.

La décima: estrofa hispanocaribeña

Es probable que haya pocas estrofas que cuenten la comunicación del Caribe colonial como lo hace la décima. Esta estrofa nace en un ambiente culto en la España del Siglo de Oro y, tras su periplo al lado de los viajeros que iban y venían de la península ibérica hacia el continente americano, se convierte en estrofa popular. El arraigo de la décima en la poesía española del Siglo de Oro tiene dos explicaciones estrechamente relacionadas. La primera es la labor de Lope de Vega al loar la estrofa creada por su maestro Espinel. La segunda es la función que cumplieron las justas poéticas donde la décima tuvo un papel relevante. Consolidada como una estrofa de la poesía lírica y narrativa, viaja a América y recorre el Caribe en los barcos de los conquistadores, en los libros traídos en el trayecto y en el ejercicio de evangelización de los distintos grupos misioneros que la usaron junto al teatro para completar su labor.

La presencia de la décima popular en distintas tradiciones americanas es símbolo de la importancia que tiene para diversas comunidades, desde el sur de Estados Unidos hasta la tierra de fuego en Chile, aunado a la zona del Caribe donde su presencia es notoria.[11] Si se acepta al Caribe como una zona cultural compartida entre distintos países y, entre ellos, se toma en cuenta a las Islas Canarias, se podrá apreciar el camino de ida y vuelta de esta estrofa por los mares. Las relaciones que generó en la época de la colonia española en estos territorios y en los años subsecuentes siguen vigentes hasta nuestros días. Un ejemplo paradigmático es la forma del canto en Cuba y en las Canarias, que en ambas orillas del Atlántico recibe el nombre de *punto cubano*.

11 Tanto Yvette Jiménez de Baéz (1964: 35-64) como Alexis Díaz-Pimienta (2014: 109-138) presentan un viaje por las distintas tradiciones hispanoamericanas donde se canta, se recita y se improvisa la décima.

Se ha divulgado y aceptado tanto por estudiosos, académicos y cultores populares que la décima es creación del poeta rondeño Vicente Espinel, quien en 1591 publica ocho décimas en su libro *Diversas rimas* bajo el nombre de "redondillas".[12] Esta estrofa está conformada por diez versos octosílabos con rima consonante, de la siguiente manera:

Soy una estrofa de origen	a
español, soy andaluza,	b
pero aquí llevo otra blusa	b
y otros preceptos me rigen.	a
Amé la sangre aborigen,	a
me inyecté sangre africana.	c
Desde que llegué a La Habana	c
a Pinar y a Caibarién,	d
me han tratado aquí tan bien	d
que ya me siento cubana.	c

(Amador *et al.*, 2007).

Con base en este ejemplo destaco a continuación algunos aspectos importantes de la construcción de la décima y de las huellas que se aprecian de su viaje por el Caribe. En cuanto a su estructura, Alexis Díaz-Pimienta explica que "la décima se divide en primera redondilla, puente o bisagra y segunda redondilla, divididas las redondillas en dos versos de exposición y dos de conclusión" (2000: 206). Bajo este esquema, en la primera redondilla se propone el tema que se resolverá en la segunda. En el ejemplo, el tema propuesto está basado en el tópico de Espinel como creador de la décima y su origen andaluz.[13] Parte de ahí el viaje de la décima para resolverse en su nuevo lugar de acogida, su nueva patria: la América hispana.

12 Si bien este dato es muy importante —sobre todo para los cantores populares, quienes lo utilizan como un tópico para su canto—, el libro de Maximiano Trapero, ***Origen y triunfo de la décima: Revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas*** (2015), muestra, basado en un texto encontrado por Dorothy Clarke, cómo la décima había aparecido ya en una obra anterior.

13 Como señala Maximiano Trapero: "Entre los «decimistas» actuales que de continuo nombran y dicen cosas de Espinel que asombran o por su precisión o por su fantasía; y son gentes no eruditas, procedentes de los más diversos y lejanos lugares, pero saben que Espinel nació en Ronda, que Ronda pertenece a la provincia de Málaga y que esta es una provincia andaluza; todos saben que escribió un libro con el título de ***Diversas rimas,*** que se publicó en 1591 y que en él aparecen las primeras ***espinelas***" (Trapero, 2015: 60).

Además, agrega elementos importantes como la "sangre africana", pues sin duda alguna la influencia africana ha sido un factor importante para entender el aspecto ritual de la fiesta.[14]

A lo largo y ancho de la región del Caribe, la décima popular adquiere una musicalidad particular que se relaciona con la forma de canto de las distintas comunidades que la adoptan como propia. Es muy probable que haya pocas estrofas cuya relación entre los cultores y su creación sea tan estrecha. Como ejemplo de esta situación presento el *Canto a la décima criolla*, del célebre trovador cubano Jesús Orta Ruiz, el indio Naborí:

> Viajera peninsular:
> icómo te has aplatanado!
> ¿Qué sinsonte enamorado
> te dio cita en el palmar?
> Dejaste viña y pomar,
> soñando caña y café;
> y tu alma española fue
> canción de arado y guataca,
> cuando al vaivén
> de una hamaca
> te diste al Cucalambé.
> (Orta Ruiz en Trapero, 2014: 279-280).

La décima se "aplatana", se hace propia del canto cubano, y no es exagerado afirmar que el mismo proceso sucede en los distintos países donde los trovadores la adoptan. En este proceso de adaptación y transformación, la estructura sigue teniendo los elementos formales de donde se originó, pero ahora su canto, su forma de presentación y sus temas son los propios de otra tierra. En este ejemplo del indio Naborí destaca la cuestión del canto en dos elementos esenciales. El primero, el sinsonte. Esta ave propia del continente americano se vuelve el símbolo del canto que viaja por el aire.[15] El segundo, el canto de "arado y guataca" —el canto

14 Sobre este tema, sugiero el artículo de Rolando Pérez, "Huapango, performance ritual: una propuesta etimológica alternativa", en ***Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana*** (2018).
15 Sobre este tema sugiero la lectura de "***Épea pteróenta*** 'palabras aladas': El fenómeno de la oralidad

del campesino que une a la tierra con el cielo—: la melodía del sinsonte acompaña al ritmo de la siembra y se transforma al ser testigo de esta nueva cotidianidad.

Una particularidad de la décima, por encima de otras de canto popular, es la percepción que tienen de ella los cultores de las distintas tradiciones donde tiene presencia. Es un hecho relevante que, en cada una de ellas, los trovadores la muestran como un miembro más de la comunidad. Así se aprecia en la siguiente décima del canario Pedro Lezcano:

> Aunque el poeta inventor
> fuera Vicente Espinel,
> la décima ya no es de él,
> sino del pueblo cantor.
> Si la inventó un ruiseñor
> o si la plantó un isleño
> o si fue un margariteño
> quien le dio la picardía,
> como no es tuya ni mía
> nos tiene a todos por dueño (Trapero, 2000: 119).

Se observa en este ejemplo cómo la décima ocupa un lugar preponderante para la comunidad. No es propiedad privada que se pueda asignar a una persona en particular, sino el medio por el cual todos los cultores se pueden expresar. De este modo, más que una ciudadana del mundo, se convierte en una suerte de hogar en distintas regiones, un lugar conocido al cual acudir, ya sea que se esté en tierra propia o extraña. Me parece que, aunado a otros aspectos que se han estudiado sobre la popularización de la décima, se puede tomar en cuenta esta apropiación como uno de los más importantes.

La décima ofrece la oportunidad de tener una estrofa que encierre en ella misma un breve discurso, incluso más sucinto que el soneto. Su estructura de redondilla inicial, puente y redondilla final es propicia para construir un discurso mediante contraposiciones, una suerte de dialogismo interno. Aunado al pensamien-

desde Homero", de Germán Santana Henríquez en *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado* (2000).

to lógico que puede expresarse, las formas poéticas que componen a la décima permiten, incluso, la incorporación de aspectos líricos y narrativos. De este modo, se puede tener un canto a la belleza de una región y al orgullo de pertenecer a ella, asimismo, a la historia de la comunidad, para recordar y fortalecer la memoria y, por supuesto, sin dejar de lado las narraciones donde se expresan las penas de amor, el cortejo amoroso, la lucha social, o el testimonio de la cotidianidad.

Ahora bien, es importante subrayar que el canto de la décima se da en un contexto festivo en cada una de las tradiciones donde tiene presencia. Esto es relevante porque muestra que la décima ha logrado reunir a un grupo de gente con intereses similares alrededor de una festividad, es decir, genera comunidad. No necesariamente se trata de la coincidencia de personas de la misma región, sino que, con mucha frecuencia, las personas que se reúnen en torno a una fiesta donde se canta la décima son de diferentes orígenes y lo que tienen en común es el gusto por la palabra y el canto de los trovadores.

La décima y sus modos de presentación en Hispanoamérica

Sobre las modalidades temáticas, la décima, al igual que otras expresiones de la literatura de tradición oral, puede tocar temas "a lo humano" y "a lo divino". De manera general, el primer grupo abarca asuntos de temática profana, bodas, fiestas de aniversario, fiestas del calendario civil; en el segundo grupo se encuentran temas de alabanza religiosa, fiestas de los santos y de la virgen, así como del lamento por los difuntos. En el canto de la comunidad y la celebración por la vida, la décima puede aparecer como estrofa individual o como glosa en décimas. Sobre esta última forma de canto hay también dos modalidades: la glosa de línea y la glosa de cuarteta. En ambas hay una serie de versos que se van a explicar a lo largo de varias décimas. A la serie de décimas glosadas le antecede una estrofa que es el punto de partida, el pretexto, para iniciar el diálogo, y a esta estrofa se le conoce como planta. La diferencia entre la glosa de línea y la glosa de cuarteta es la manera como se relaciona la planta con las décimas glosadas. En la primera modalidad, el primer verso de la planta es el que finaliza, remata, cada una de las décimas y, por tanto, el número de estas puede extenderse a más de cuatro. En la segunda modalidad, el primer verso de la planta concluye la primera décima,

el segundo verso a la segunda décima, y así sucesivamente, lo cual restringe a cuatro el número de décimas que se glosan. Aunado a estos modos de cantar y las temáticas que se pueden desarrollar en esta estrofa, es importante mencionar que las décimas pueden estar escritas antes de la fiesta o pueden ser creadas en el momento, es decir, improvisadas. La glosa en décimas, además, reviste al cultor popular de una función importante: la de glosador. Hans Janner explica que a partir del siglo XVI:

> El glosador no es ya un trovador según la tradición provenzal: se reviste más bien de la dignidad del orador moral, filosófico y aun sagrado, que adoctrina, previene, amenaza, fulmina o alaba. Y no quiere ya el glosador ser un poeta de segunda categoría, que trabaja de cuando en cuando por encargo, sino que proclama por todos los ámbitos la importancia de su oficio, que se convierte para él en una misión (Janner, 1943: 196).

Las distintas modalidades del canto, la dificultad de su creación debido a las restricciones propias de la estructura, la diversidad de temáticas, así como la forma en la que puede presentarse, individual o como glosa, son una muestra de la complejidad de esta estructura. Al ponderar todos estos elementos es necesario reconocer y valorar el mérito de sus cultores al adoptarla como propia y preferirla sobre otras estrofas para ser el medio de expresión de sus preocupaciones, alegrías y amores.

La décima: estrofa de la fiesta comunitaria en México

En el caso de México, se aprecia una forma de canto y recitación distinta, dependiendo de la región en la que se cante.[16] Por ejemplo, tanto en Veracruz como en Tamaulipas la décima se canta, mayormente, como estrofa suelta, mientras que en Michoacán y en la Sierra Gorda la forma preponderante es la glosa en décimas. Sobre estas diferencias es que se puede seguir un cierto camino sobre la trayectoria que

16 Los estudios que anteceden al presente trabajo y que pudieran ser de interés para el lector con gusto de ampliar su conocimiento sobre este tema son variados. En principio, se pueden sugerir los siguientes trabajos: *Tierra adentro, Mar en fuera. El puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento (1519-1821)* (2011) *y El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto (2016),* ambos de Antonio García de León Griego; *La décima en México. Glosas y valonas* (1947) *y Glosas y décimas de México* (1957), de Vicente T. Mendoza.

recorre esta estrofa al interior de México. Una primera ruta que puede proponerse es que entra al territorio mexicano por el puerto de Veracruz y se hace presente en los fandangos; recorre el territorio y se extiende tanto al norte, hacia Tamaulipas, como al occidente, hacia Michoacán y Jalisco, por mencionar un par de estados.

Es importante considerar que la décima popular, ya sea como glosa o como estrofa individual, cuando se presenta en las fiestas comunitarias puede ser de dos tipos: memorial o improvisada. La décima memorial tiene varias características, entre otras, es una décima cantada, oralizada y preparada con antelación. El cultor popular tiene la posibilidad de elegir entre su repertorio personal alguna décima o, como sucede en muchas ocasiones, elaborar una serie de décimas exprofeso para la fiesta para la cual ha sido invitado. El soporte de estas composiciones suelen ser libretas o cuadernos que los trovadores tienen para apoyarse en su creación.[17] Este aspecto es relevante, ya que pone de manifiesto la forma de creación de la décima cuando se trata de una composición previamente elaborada; se puede pensar con tiempo en los temas, los recursos y el momento para ponerla en práctica.

Cuando se improvisa la décima es probable que haya un acompañamiento musical, si es así, la décima se salmodia;[18] en caso de que la improvisación no se acompañe con música, la décima se recita. Hay varios recursos que utiliza el cultor popular con la finalidad de llegar a construir su décima al momento, por ejemplo, incluir elementos contextuales tanto para asegurar que está improvisando como para nutrir su discurso con la temática de la fiesta en la que se presenta. Otro recurso que puede utilizar es la de construir la décima desde el décimo verso hacia el primero, para tener el discurso completo una vez que empiece a enunciarlo.

Ya sea que la décima se recite o se salmodie, en ambos casos, el auditorio estará muy atento a la palabra del cultor popular, ya que en estos momentos se detiene el baile para poner la máxima atención posible a lo que se está diciendo. De esta manera, el público que asiste a las distintas fiestas donde la décima po-

17 Sobre las libretas en la tradición del huapango arribeño sugiero la lectura del artículo "Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito", en *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, de Yvette Jiménez de Báez (1994), así como mi artículo "Entre la oralidad y la escritura: cuadernos y repentismo en el huapango arribeño", en la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (2014).

18 Fernando Nava explica que "la expresión oral de la décima popular en México se restringe a dos generalidades: o es salmodiada, es decir, canturreada de acuerdo con una base musical armónico-rítmica, aunque sin llegar a dibujarse una melodía definible; o es declamada, mas no de manera independiente, sino observando diferentes vínculos con la música" (Nava, 1997: 163).

pular está presente se muestra como sujeto activo de la tradición. En un primer momento, su baile es una suerte de contrapunto y ánimo para los músicos. El zapateo es indispensable para que la música de los violines se complemente con la percusión de quienes están bailando. Ahora bien, también es común que a las fiestas comunitarias acudan personas que no bailan pero que están muy atentas a la palabra de los cultores. El trovador se encuentra frente al auditorio con su palabra como única herramienta y como su mejor carta de presentación. De esta manera, se aprecia cómo, en las tradiciones donde la décima tiene presencia, la palabra es un elemento fundamental que la distingue de otras tradiciones de canto e improvisación.

Las formas de recitado y canto de las décimas sueltas: ¡Alto a la música!

Una de las definiciones más conocidas y utilizadas para caracterizar a la literatura de tradición oral es que vive en variantes. Bien vale la pena preguntarse qué es lo que varía y cómo varía. Asimismo, conocer las huellas que va dejando esa variación, bien porque ya hubo un cambio total en la tradición, bien porque se mantienen algunos resabios de ella en otra que la ha adoptado. Un recorrido por distintas tradiciones de México puede dar constancia de cómo la décima cantada e improvisada forjó su camino a lo largo del territorio nacional.

Parar la música para escuchar los versos del trovador es una forma de canto que se puede encontrar en distintas latitudes de Hispanoamérica. Alexis Díaz-Pimienta comenta que

> En Nicaragua de pronto, el poesiyero levanta el cetro y se detienen la música y el desfile. Entonces, el poesiyero lanza un gritillo rajao (equivalente al gritillo alpujarreño, al hey cubano y a la saloma panameña), e improvisa una copla. Terminada esta copla, baja el cetro y comienzan otra vez la danza y el desplazamiento, hasta que el poesiyero levante el cetro nuevamente e improvise otra copla (2003: 299).

Después agrega que "esta es la misma estructura del ritual de la bomba, propio de Veracruz (México), Costa Rica y Ecuador, por citar tres ejemplos. En estos

casos, el coplero grita bomba, se detiene la música y el baile, y enuncia la copla. Dicha la copla, continúa la danza" (Díaz Pimienta, 2003: 299). Como se aprecia en este testimonio, parar la música para escuchar al trovador es una forma que estuvo presente en Veracruz, asimismo, se puede encontrar en Yucatán y en Tamaulipas. Habría aquí una primera situación problemática, pues no en todos estos lugares se tiene a la décima como estructura preponderante para la poesía. Es decir, cuando se para la música en la bomba yucateca, se recita una estrofa diferente a la décima: una copla. Sobre el caso de Veracruz, Ricardo Pérez Montfort explica que

> En *El copiao*, son de boda, después de escuchar la constante repetición de una frase musical de requintos y jaranas, acompañadas por los aplausos rítmicos de los concurrentes, se oye el grito de: "¡Alto ahí! ¡Párese la tropa! Primera y segunda fila. Hoy que comienza la guerra veremos en qué termina". Se hace un breve silencio y entonces la madre aconseja:
>
> Cuando una joven se casa
> se le hace alguna advertencia
> y así lleva la experiencia
> de lo que sucede o pasa.
> Al marido se le abraza,
> se besa, sin dar mordidas,
> se lava, se da comidas,
> sin disgustar tan frecuente
> y verán que mutuamente
> se pasan feliz la vida (Pérez Montfort, 1990: 46).

Resulta muy significativo el caso de Veracruz, ya que este modo de canto, cuando se encuentra, se localiza en sones particulares, es decir, no es una forma de canto extendido. Rosa Virginia Sánchez comenta que "según testimonios de viejos huapangueros huastecos, en 'El fandanguito', mediante el grito de '¡Alto la música!', se hacía una pausa en la que todos los participantes guardaban silencio para dar lugar a que alguno de los poetas presentes declamara sus décimas" (Sánchez García, 2002: 145). Si esta forma de canto, recitación e improvisación ya no se ejecuta, es un síntoma de que no fue aceptada por la comunidad, bien por-

que sus dinámicas sociales cambiaron, bien porque se prefirieron otros modos de ejecución. Sin embargo, el resabio de la forma de cantar que ha quedado solo en sones particulares es muestra de que tuvo presencia y que sufrió un proceso de variación y cambio. Esto no quiere decir que la décima dejó de tener presencia en el fandango jarocho, por el contrario, sigue siendo una estrofa recurrente en el canto y la improvisación, pero este modo de parar la música con un grito que lo haga explícito es lo que se ha relegado. Sobre la forma del canto y la recitación en Tamaulipas, Arturo Castillo Tristán comenta:

> Dentro del quehacer poético campirano, las décimas eran declamadas por algún parroquiano que al grito de "¡Alto la música!" se hacía presente. Se interrumpía el baile, las parejas bailadoras formaban una valla, las mujeres enfrente de los varones, y en medio el decimista se paseaba declamando la décima, que en la mayoría de los casos era de su autoría, ya memorizada, ya improvisada. El tema era variado, terminando al grito de "¡Que siga la música!". De nuevo se escuchaba a los músicos y continuaba el baile (Castillo Tristán, 2010: 16).

Tanto en el caso de Veracruz como en el de Tamaulipas es más recurrente saber sobre estos modos del canto por los testimonios de los viejos huapangueros que así lo relatan. Sin embargo, no es frecuente encontrar estas modalidades en la actualidad. Una de las razones que puede explicar el fenómeno en Tamaulipas es la dificultad que trajo el cambio generacional, pues cuando los viejos maestros fallecieron, no había una nueva camada numerosa para continuar con la tradición. De este modo, si en el caso de Veracruz se puede encontrar la fórmula "¡Alto a la música!" solo en algunos sones, en el caso de Tamaulipas se puede hallar en un pequeño número de trovadores que la siguen manteniendo vigente, aunque cada vez menos. La décima en Tamaulipas sigue teniendo relevancia, prueba de ello es el libro *La Huasteca de Tamaulipas en la décima* (Castillo Tristán, 2010), donde se ofrece una colección de décimas escritas por cultores tanto oriundos del estado como aquellos que han llegado de fuera y la han adoptado como propia.

Las formas del canto de la glosa en décimas: la recitación y la salmodia

La valona michoacana

Cuando se habla de la expresión "¡Alto la música!", en Veracruz y en Tamaulipas, se hace referencia al canto de una estrofa individual. Sería pues necesario hacer una revisión sobre qué sucede en otras tradiciones donde se utiliza la glosa en décimas, en particular en Michoacán, donde se canta la valona, y en la Sierra Gorda, donde se canta el huapango arribeño.[19] El primer ejemplo que propongo para este fin es el de la valona michoacana *Otro ratito nomás*:[20]

Ay, otro ratito nomás,

otro ratito nomás.

Ay, otro ratito nomás,

otro ratito nomás.

Ay, la noche que nos juntamos

no me dejó dormir;

ay, qué de abrazos nos dimos,

besitos de mil a mil.

Cuando yo me quise ir,

—ay —me dice—, quédate en paz.

19 Vicente T. Mendoza explica que "cuatro términos aparecen entremezclados íntimamente y los cuatro han servido de guías para llegar a la finalidad que me propuse y son: ***Valona***, ***Décima***, ***Glosa*** y ***Trovo***; siguiendo las huellas de la primera palabra en mis búsquedas, fui a dar con las demás, pues existen valonas en forma de décima, décimas glosadas, o glosas como les llaman los clásicos españoles en todo semejantes a lo que nuestros cantadores populares llaman trovos y todos juntos tienen el equivalente de improvisación" (Mendoza, 1947: 6). Raúl Eduardo González comenta que "la valona no es, básicamente, una canción bailable; está destinada, sobre todo a la audición. Uno de sus escenarios tradicionales es el de los bailes y las fiestas regionales, sin embargo, a diferencia del jarabe o el son [...] representa un paréntesis en la fiesta, en el que los asistentes prestan atención al poema que es entonado por un solo cantor" (González, 2009: 99). Hay, por tanto, una suerte de sinonimia, en la tradición michoacana, de ***valona*** con glosa en décimas. En términos generales, el huapango arribeño es la expresión de la glosa en décimas de la Sierra Gorda, donde la pieza arribeña se compone de una glosa de línea, una glosa de cuarteta y un son o jarabe. La fiesta principal de esta expresión poético-musical es la topada, que es el enfrentamiento poético y musical de dos agrupaciones. Para una mayor explicación sobre esta tradición remito a mi libro ***La topada de poetas. Estructura, características y tradicionalidad en una fiesta ejidal***, publicado en los anejos del ***Boletín de Literatura Oral*** de la Universidad de Jaén (2020).

20 La mediateca del INAH tiene en sus archivos un ejemplo de esta valona grabado en Nueva Italia, Michoacán. Se puede tener acceso mediante la siguiente liga de internet: http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/musica%3A1321

Me dice: —¿Por qué te vas?,
ay, todavía es de madrugada,
quiero tenerte abrazado
otro ratito nomás.
Ay, estaba tan alto el sol
y yo arrullado en sus brazos.
—Ay —me decía con mucho amor—,
parece que siento pasos.
¡Qué tiroteo y qué balazos!
¡Ay, de a puros besos nomás!
—Mi alma, si a disgusto estás,
ay, voltéate p'al otro lado.
Quiero tenerte abrazado
otro ratito nomás.
Ay, era de mañanita.
Yo ya andaba levantado.
Ay, yo ya andaba levantado
y también la pobrecita.
Fue y me dio una mordidita.
—Ay —le dije—, muérdeme más,
quién sabe si tú querrás.
—Ay —me respondió con voces tiernas—,
quiero tenerte en mis piernas
otro ratito nomás.
Ay, despedida no les doy
porque a mí no me conviene.
Ay, porque en este conjunto de arpa
lo que uno granjea, eso tiene (Conjunto Los Tiradores, 1970).

Este sería un ejemplo de una glosa de línea; en él, la planta se compone del mismo verso repetido cuatro veces. Otra característica sobre el canto de la valona es que a ciertos versos los antecede un "ay" que distingue a esta forma de presen-

tar el canto en décimas de las de otras tradiciones.[21] En esta valona se aprecia que, cuando se salmodian los versos de la décima glosada, la música se detiene. Otro aspecto importante es que se presentan los versos de la décima entrecortados, es decir, se cantan en pequeños grupos de dos y tres versos. De este modo, se tiene una suerte de impresiones que se van hilando para que el auditor complete por sí mismo la décima. Así, se tendría otra manera en la que el espectador, el auditor, tiene un papel de sujeto activo una vez que la misma estructura de la valona no le presenta la décima completa. Hay pequeños puentes musicales, hasta encontrar una secuencia musical más larga entre el final y el inicio de la siguiente décima. Finalmente, el tono pícaro de la composición es otro elemento caracterizador importante de este tipo de composiciones de la Tierra Caliente.

Es necesario recordar que el obispado de Michoacán tuvo un rol preponderante en la comunicación entre el Pacífico y el Golfo de México.[22] Es decir, así como se puede trazar una línea de la décima desde el puerto de Veracruz hacia tierra adentro, como lo ha hecho ya Antonio García de León, también es posible esbozar que esa comunicación fue de ida y vuelta al interior del país.[23] Sobre esta misma idea, es importante ubicar la Zona Media de San Luis Potosí en su colindancia con la Sierra Gorda como un punto de entronque donde distintas tradiciones pudieron tener comunicación. De esta manera, se puede explicar lo complejo de la pieza arribeña donde convergen dos glosas en décimas, una de línea y otra de cuarteta, que remata un son o jarabe que los trovadores de la región identifican como arrebol.

El huapango arribeño

La fiesta máxima del huapango arribeño es la topada; ahí confluyen la controversia poética de los trovadores, el enfrentamiento musical de los violinistas que

21 Para Vicente T. Mendoza, la valona "generalmente principia con un «¡ay!» desgarrador, agudo y prolongado que se transforma inmediatamente en una melodía de carácter declamatorio, que desciende gradualmente y termina hacia el registro grave con otro «¡ay!» expresivo y hondo" (Mendoza 1947: 639). Además, explica que "el origen de todas estas manifestaciones que en el fondo son una sola, indudablemente se encuentra en España y por la manera de ser cantadas en México, precedidas de un «¡ay!» que en ocasiones antecede a los primeros versos, bien pudiera parecer de origen asturiano, lugar de origen de la forma musical española ay, ay, ay!" (1947: 641).

22 Sobre este tema y para dilucidar la influencia musical del obispado en la región recomiendo la lectura de la tesis de licenciatura en etnohistoria de Rafael Parra, *El devenir de las velaciones y el huapango de la Zona Media y la Sierra Gorda* (2007).

23 Cf. Antonio García de León, *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto* (2016).

los acompañan, el baile de los asistentes y el juicio sobre las composiciones y la ejecución musical por parte del auditorio, el cual dará su aprobación a quien considere vencedor de la contienda poético-musical.[24] A continuación presento una glosa de línea y una glosa de cuarteta de don Guillermo Velázquez, las cuales ejecutó en el marco del *XXX Festival del huapango arribeño y de la cultura de la Sierra Gorda*, el 31 de diciembre de 2012 en Xichú, Guanajuato.[25] La primera parte de la pieza arribeña se conoce como *poesía* y su característica principal es que es una glosa de línea. En el contexto de la fiesta, en esta sección se desarrollan los temas de fundamento, los cuales pueden ser distintos dependiendo de la parte de la topada en la que se cante.[26] En este caso se hace un discurso laudatorio a la fiesta, pues cumple 30 años, y se da la bienvenida a los trovadores del mundo: invitados especiales para tal ocasión.

Nuestro júbilo es total
porque otro año está naciendo
y porque estamos cumpliendo
treinta años de festival.
Ya con esta me persigno
y al recibir el tablado,
este primer saludado,
pienso si hilamos más fino,
que es cumplir con mi destino
de poeta y signo vital;
ya está vibrando el cordal,
busca el tiempo reacomodos:
felicidades a todos.

24 Un grupo de huapango arribeño está conformado por cuatro músicos: dos violinistas, el trovador que toca la guitarra huapanguera y un jaranero o vihuelero.
25 Un fragmento de la grabación se puede observar en la siguiente liga: https://www.youtube.com/watch?v=1hfQ6MMJ58s
26 Las partes de la topada son cuatro: saludo, fundamento, bravata y despedida. En términos generales, en la primera parte se saluda a los asistentes, los trovadores agradecen a quienes los invitaron a la fiesta, saludan al auditorio y se saludan entre ellos. En la segunda, lo común es que versen sobre el tema principal de la fiesta; en el caso de la fiesta de Xichú, se puede hablar del término del año y el principio del otro, de la importancia de la celebración comunitaria, entre otros temas. En la tercera, los trovadores se retan con preguntas de difícil contestación sobre los temas de la topada en la que están cantando. Finalmente, en la última parte, se despiden del auditorio, agradecen la oportunidad de haberse presentado en la fiesta y expresan su intención de volver en otra ocasión.

Nuestro júbilo es total
porque otro año está naciendo
y porque estamos cumpliendo
treinta años de festival.
Desde Rioverde llegado
en este preciso instante,
saludo a mi contrincante,
que está en el otro tablado.
La suerte nos ha enfrentado
y traemos cada cual
poesías en nuestro morral
y pájaros en la boca,
a ver de a cómo nos toca.
Nuestro júbilo es total
porque otro año está naciendo
y porque estamos cumpliendo
treinta años de festival.
Si de celebrar se trata,
celebro, primeramente,
a la Sierra y a mi gente
que es ixtle de buen *riata*[27]
y el corazón me arrebata.
El motivo principal
por el que están en el real
los trovadores del mundo:
venga un aplauso rotundo.
Nuestro júbilo es total
porque otro año está naciendo
y porque estamos cumpliendo
treinta años de festival.
Uruguay, Chile, Argentina,

27 En aquellos casos donde es necesario, coloco un asterisco (*) al lado de una palabra cuya morfología se trastoca, bien por cuestiones del habla local, bien porque se fuerza su estructura para lograr la rima consonante. Ambos fenómenos son muy comunes en esta tradición.

Puerto Rico y las Canarias,
hay herencias milenarias
y algo nuevo que germina,
y Cuba nos ilumina
como un faro cenital:
misma poesía decimal
con diferente matiz
y música de raíz.
Nuestro júbilo es total
porque otro año está naciendo
y porque estamos cumpliendo
treinta años de festival.
Hoy no hay nada que nos pese
ni nada que nos divida,
a treinta años de nacida
nuestra fiesta resplandece;
que el año nuevo nos bese
con un amor terrenal,
y que lo más ancestral
aflore a nuestro presente
como un sol incandescente
nuestro júbilo es total
porque otro año está naciendo
y porque estamos cumpliendo
treinta años de festival (Comité del Festival del Huapango Arribeño, 2014).

En la glosa de línea es necesario destacar que la planta de la glosa se canta y las décimas se recitan. Sin embargo, hay que precisar que, de las décimas glosadas, solo se recitan nueve versos, ya que el décimo se canta junto con toda la planta al finalizar cada una de las décimas. De este modo, hay un contrapunto constante entre música, baile y recitación. Al observar esta forma de cantar la glosa en décimas, se aprecia una manera distinta de la dinámica que se presenta cuando se dice "¡Alto a la música!". Si bien es cierto que ni el trovador ni alguno

de los asistentes enuncia esta frase, sí hay una pausa al acompañamiento musical para dejar que la recitación se dé y que el auditorio pueda poner la mayor atención posible al discurso del trovador.

En la tradición del huapango arribeño, la glosa de cuarteta se utiliza en el *decimal*. Según el reglamento de los trovadores, esta sección se improvisa,[28] por lo tanto, la planta y las décimas que la explican deben tener esta característica. Ello es un asunto complejo, sobre todo si se considera la capacidad de creación y memoria que debe tener el cultor popular para llevar a buen término su labor. A continuación presento la glosa de cuarteta que se corresponde con la glosa de línea de la sección anterior, es decir, ambas son parte de la misma pieza arribeña:

Me siento en comunidad
y en el primer parpadeo
(felicidad) año nuevo les deseo
y mucha felicidad.
Sean todos muy bienvenidos.
Les habla mi huapanguera,
nuestra fiesta recupera
muchos valores perdidos;
por algo estamos reunidos
en tanta cordialidad,
y yo la mera verdad
al recibir el tablado
no soy un átomo aislado,
me siento en comunidad.
Soy heraldo pregonando
el cómo, el cuándo, el porqué,
ya el 2012 se fue
y el 2013 está entrando.
La vida está germinando
y lo miro y no lo creo,

28 Para un análisis más extendido sobre el reglamento y su importancia para la región remito al artículo de Conrado Arranz: "Trascendencia de las normas de carácter oral y consuetudinario en los rituales festivos populares", en el ***Boletín de Literatura Oral*** (2020).

soy presagio en aleteo,
aquí me siento más vivo
y al año nuevo recibo
y a su primer parpadeo.
El año nuevo que viva,
y si voy a la raíz,
aunque tanto en el país
ande tan patas pa' arriba,
quiero que el pueblo reciba
la flor de mi valoneo;
ya se terminó el conteo
y yo les doy esta flor,
como poeta trovador:
felicidad les deseo.
Qué alucinante topada
la de Yeray y Pimienta;
quiero que tomen en cuenta
que esta fresca madrugada
yo vi a la gente extasiada
disfrutando en realidad,
qué raudos, qué agilidad,
qué poetas y qué tamaño,
y ora que entra el nuevo año
les deseo felicidad (Comité del Festival del Huapango Arribeño, 2014).

La improvisación en el huapango arribeño cumple distintas funciones. Se puede utilizar para saludar a los asistentes, retar al oponente, mostrar que se es superior al adversario, desarrollar alguno de los temas de fundamento o despedirse y mostrar la voluntad de volverse a reunir.

Algunas dificultades que se aprecian en esta glosa en décimas improvisadas es la dubitación en el tercer verso de la planta, cuando en un primer momento se enuncia "felicidad", pero luego se cambia. No sería descabellado sugerir que la primera opción fuera "felicidad les deseo", o quizá "feliz año". La primera opción

es la que finalmente se queda en la glosa. Si se toma como posibilidad que la segunda opción se pudo cruzar en la mente del trovador, al ser una frase muy recurrente, se explica entonces la causa de la dubitación sobre la métrica del verso, por lo cual el trovador optó por "año nuevo les deseo", lo que confirma los buenos deseos y funge como una segunda parte hipotética de la frase "feliz año nuevo les deseo" cuya métrica es decasílaba y no octosílaba. Otro aspecto que suele ser recurrente en la glosa en décimas en el huapango arribeño es que se modifique el verso glosado. Por supuesto, un cambio mayúsculo redundará en mala fama para el trovador. Sin embargo, es destacable que el verso final de la tercera y cuarta décima glosada, en este caso, forman un retruécano. Esto muestra la agilidad, talento y bagaje cultural de don Guillermo Velázquez.

Es necesario precisar que los versos de la glosa de cuarteta se salmodian, tanto los de la planta como los de las décimas glosadas, y entre cada estrofa improvisada hay un puente musical para que el auditorio pueda bailar. Hay que señalar también que algunos bailadores hacen ligeros movimientos con los pies mientras el trovador salmodia, empero, esta forma de baile está cayendo en desuso. Incluso quienes se mueven ligeramente siguen poniendo atención a las palabras del cultor: puede ser que sean los protagonistas de alguna décima, ya que en esta sección es frecuente que el trovador mande saludos personalizados a los asistentes y a los organizadores de la fiesta. Se justifica el ligero movimiento del cuerpo, pues la música no ha parado del todo y el rasgueo de la quinta huapanguera se hace más lento pero constante, con la intención de que su ejecutante tenga el tiempo suficiente para completar su improvisación.

Conclusión

La forma del canto de la décima ha tenido una evolución importante a lo largo del tiempo y de los distintos territorios donde se ha optado por ella como el medio principal de expresión. Cuando llega a México, los cultores populares la adoptan para cualquier tema, tanto en el canto "a lo humano" como "a lo divino", además, se afianza en el gusto del auditorio, ya sea aquella que se memoriza o la que se improvisa al momento de alguna fiesta popular. Los vestigios que se tienen de la

décima en la tradición jarocha y tamaulipeca son muestra fehaciente de cómo evolucionó la manera en la que se cantaba y de que hubo un modo antiguo de presentarla bajo la frase "¡Alto a la música!".

No puede dejarse de lado, como punto principal, que la tradición oral vive en variantes. Estas las marca no solo el tiempo, sino, sobre todo, la dinámica comunitaria. El auditorio que asiste a las distintas fiestas donde la décima tiene presencia pone de manifiesto distintas necesidades a las que los cultores deben estar muy atentos para mantener viva la tradición de las regiones donde se desempeña. Por supuesto, las dinámicas comunitarias son más complejas y los cambios más drásticos pueden darse por factores externos.

El camino que se ha marcado en este trabajo sobre las vías en las cuales la décima se desplazó primero del puerto de Veracruz hacia tierra adentro y cómo en ese viaje fueron importantes Tamaulipas y el obispado de Michoacán muestra que hay una región de influencia grande e importante que, sin duda, se encontró con otros elementos comunicativos. La complejidad que se puede encontrar en una zona como la Sierra Gorda y la Zona Media de San Luis Potosí deja ver que la décima puede ir acumulando elementos e intentando develar las intrincadas redes de la propia comunidad que se enriquece con fenómenos como la migración, las fuentes de trabajo que llegan a la región, así como con los viajeros que, aunque van de paso, dejan una huella importante en ella.

A lo largo del trabajo quise dejar constancia de que el "¡Alto a la música!" sigue presente en el canto de la décima. Ha cambiado la forma como se expresa, pues ya no hay una persona que enuncie esta frase, sin embargo, la importancia de parar los instrumentos para escuchar la voz del trovador sigue teniendo vigencia e importancia. Incluso en las tradiciones donde hay un ligero acompañamiento musical, como en la improvisación del huapango arribeño, la temática y dinámica de esa sección son propicias para que los bailadores no dejen de prestar atención a lo que se está enunciando. Baile, música, fiesta y poesía siguen siendo piezas importantes en aquellos lugares donde la comunidad se sigue reuniendo en torno a la décima y a la glosa popular en décimas.

Bibliografía

Arranz Mínguez, Conrado (2020). "Trascendencia de las normas de carácter oral y consuetudinario en los rituales festivos populares". *Boletín De Literatura Oral* 10; 219-248. Web. https://doi.org/10.17561/blo.v10.5496

Castillo Tristán, Arturo (2010). *La Huasteca de Tamaulipas en la décima*. Ciudad Victoria: Asociación Cultural del Tamoanchan, Gobierno del Estado de Tamaulipas.

Díaz-Pimienta, Alexis (2003). "La poesía oral improvisada: un ritual desconocido". *Ritualidades latinoamericanas. Un acercamiento interdisciplinario*. Martin Lienhard, coord. Madrid: Iberoamericana Vervuert; 281-304.

_____(2014). *Teoría de la improvisación poética.* México: Ediciones del Lirio, Scripta Manent.

García de León Griego, Antonio (2011). *Tierra adentro, Mar en fuera. El puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento (1519-1821)*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____ (2016). *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto.* México: Fondo de Cultura Económica.

González, Raúl Eduardo (2009). "La valona como género narrativo". *Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México: Romance, corrido, décima, leyenda y cuento*. Mercedes Zavala Gómez del Campo, ed. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis; 99-112.

Janner, Hans (1943). "La glosa española". *Revista de Filología Española* 27; 181-232.

Jiménez de Báez, Yvette (1994). "Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito". *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*. Maximiano Trapero, comp. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria; 87-110.

_____ (1964). *La décima popular en Puerto Rico*. México: Universidad Veracruzana.

Mendoza, Vicente T. (1947). *La décima en México. Glosas y valonas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de la Tradición.

_____ (1957). *Glosas y décimas de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

Nava, Fernando (1997). "Dos maneras de declamar la décima popular en México". *Varía lingüística y literaria. 50 años del CELL: III. Literatura: siglos XIX y XX*. Yvette Jiménez de Báez, ed. México: El Colegio de México; 163-184.

Parra, Rafael (2007). *Tradición y sociedad. El devenir de las velaciones y el huapango de la Zona Media y la Sierra Gorda*. Tesis de licenciatura en Etnohistoria. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Pérez Fernández, Rolando Antonio (2018). "Huapango, performance ritual: una propuesta etimológica alternativa". *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana*. Yvette Jiménez de Báez, ed. México: El Colegio de México; 231-265. Web. doi: https://doi.org/10.2307/j.ctvx5w8bm.15

Pérez Montfort, Ricardo (1990). "Fandango y rito". *Revista de la Universidad de México* 478; 45-49.

Rodríguez Hernández, Agustín (2014). "Entre la oralidad y la escritura: cuadernos y repentismo en el huapango arribeño". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 21; 87-95.

_____ (2020). "La topada de poetas". *Boletín de Literatura Oral*, anejo 4; 1-227.

Santana Henríquez, Germán (2000). "*Épea pteróenta* 'palabras aladas': El fenómeno de la oralidad desde Homero". *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*. Maximiano Trapero, Eladio Santana Martel y Carmen Márquez Montes, eds. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Academia Canaria de la Décima; 109-116.

Trapero, Maximiano (2000). "Vicente Espinel, la décima espinela y lo que de ellos dicen los decimistas". *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*. Maximiano Trapero, Eladio Santana Martel y Carmen Márquez Montes, eds. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Academia Canaria de la Décima; 117-140.

_____ (2014). "Antología: décimas a la décima". *Yo soy la tal espinela... La décima y la improvisación poética en el mundo hispano*. Madrid: Mercurio; 261-292.

_____ (2015). *Origen y triunfo de la décima: Revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas.* Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria / Universidad de Valencia.

Sánchez García, Rosa Virginia (2002). "Diferencias formales entre la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarochos". *Revista de Literaturas Populares* 1; 121-152.

Videografía

Amador, Efraín, Waldo Leyva, Liuba María Hevia *et al.* (2007). *Punto cubano*. Cuba: Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales, Mundo Latino.

Comité del Festival del Huapango Arribeño (2014). *El cielo de los Poetas*. México: Ediciones del Lirio, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Web. https://www.youtube.com/watch?v=1hfQ6MMJ58s

Conjunto Los Tiradores (1970). "Otro ratito nomás". *Fonoteca INAH* VII, 9. Web. http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/musica%3A1321

Experiencia y metodología de campo en la comunidad de raperos(as) en Morelia, Michoacán

Experience and field methodology in rappers community in Morelia, Michoacán

Alain Ángeles Villanueva
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
alainvillanueva@hotmail.com

Resumen: La comunidad de raperos(as) está compuesta por personas que al realizar rap comparten vivencias, objetos, espacios, ideas, valores, herramientas, técnicas y expresiones orales, simbólicas, corporales y musicales. En las presentes páginas, el autor expone su experiencia y metodología de campo en dicho grupo. Se basa en la *etnografía del discurso* de James P. Spradley y, en concreto, trata consideraciones respecto a elegir un evento social para su registro: prever condicionamientos de entrada, preparar las entrevistas, analizar la información recabada, recolectar archivos personales y, por último, salir del sitio.

Palabras clave: rap, Morelia, Michoacán, etnografía, música

Keywords: rap, Morelia, Michoacán, ethnography, music

Abstract: The rappers community is made up of people who share experiences, objects, spaces, ideas, values, tools, techniques and oral, symbolic, corporal and musical expressions when performing rap. In these pages the author presents his experience and field methodology in this group. He's based on the *ethnography of discourse* by James P. Spradley and, specifically, he addresses considerations regarding choosing a social event for its registration: anticipating conditions of arrival, preparing interviews, analyzing the collected information, collecting personal files and, finally, leaving the site.

El rap cuenta mi vida como tattoo de yakuza,
manipulo la rima y al mismo tiempo ella me usa,
mi corazón atraviesa y desestresa mi mente confusa.
Rudy García (Buenos Inquilinos): "Al momento"

La comunidad de raperos(as) está compuesta por personas que al realizar *rap* comparten vivencias, objetos, espacios, ideas, valores, herramientas, técnicas y expresiones orales, simbólicas, corporales y musicales. Lo hacen de eslabón a eslabón o abrevando de un acervo labrado en distintos tiempos y lugares.[29] En Morelia, Michoacán, surgieron los primeros miembros en la década de 1990 y, actualmente, la componen cerca de 800, cada uno(a) con diferentes colectivos y objetivos.[30]

Del 2016 al 2019 mantuve contacto con dicha comunidad observando batallas de *rap*,[31] asistiendo a diversos eventos y entrevistando a *freestylers*,[32] precursores y representantes de distintos colectivos. Todo en favor de conocer y entender su conformación y trayectoria, el funcionamiento de las contiendas y las construcciones de identidad en su discurso oral. En las siguientes páginas, doy cuenta de esa experiencia y la metodología de campo que empleé. En concreto, expongo consideraciones para elegir un evento social y su registro, para prever condicionamientos de entrada, preparar las entrevistas, analizar la información recabada, recolectar archivos personales y, por último, salir del sitio.

Para lo anterior, me basé principalmente en el modelo de registro y análisis de James P. Spradley, al cual denomina *etnografía del discurso*, esto es una investigación secuencial del habla —mediante observación participante y entrevistas—, del comportamiento y de los objetos usados por actores, con el fin de, entre otras cosas, identificar sus patrones de conducta y las categorías con las que organizan

29 ***Rap***: "canto rítmico a menudo monótono; versos rimados para un acompañamiento musical" (Merrian-Webster, 2004: 1030; la traducción es mía). La comunidad, asimismo, incluye a ***beatmakers*** y ***DJ***, quienes se encargan de crear y grabar la música, aunque el mismo rapero(a) llega a cubrir esos roles. Por lo regular, además, se presentan como parte de una cultura artística más amplia, el ***hip hop***, corriente que emergió en distritos de New York durante la década de 1970. La meta de sus precursores fue pacificar grupos en conflicto a través de la música, el dibujo, la pintura (***graffiti***) y el baile (***break***) (Chang, 2005: 105-107).
30 Para un panorama del arribo y desarrolló del ***rap*** en territorio mexicano véase a Bojórquez Chapela, Tiocha Felipe (2005). ***¡De Boogie Down A Neza York, hip hop no para!: Del rap como un género de la poesía oral***. Tesis de licenciatura en Lingüística. México: ENAH.
31 ***Batalla de rap***: competición donde dos o más raperos(as) improvisan (o escriben) invectivas verbales para superar al otro.
32 ***Freestyler***: así se le llama al rapero que improvisa y participa en batallas del rap.

y conciben su cultura (Spradley, 1979: 78-91). Empiezo, entonces, con algunos criterios y vivencias sobre el hecho de escoger un evento social de estudio.[33]

Observaciones: elegir un evento social

Antes de elegir eventos sociales para el registro, es preciso contemplar sectores y espacios.[34] Habitualmente, se comienza con un primer reconocimiento del terreno consultando las fuentes disponibles y, desde luego, cada caso demanda buscar estas en almacenes y plataformas diferentes. Aquí no hallé obras de investigadores previos, pero sí a raperos(as) con sus propios contenidos en *blogs*, programas *web*, canales musicales y redes sociales electrónicas, por lo tanto, mis oídos y ojos se dirigieron hacia estos puntos en pos de un panorama de sus actividades.

De acuerdo a los objetivos de estudio, sigue seleccionar uno o varios puestos de observación. Al hacerlo es recomendable escoger escenas recurrentes, pues de ser únicas u ocasionales difícilmente se obtendrá bastante material que lleve a detectar patrones de conducta, categorías locales o comprobar hipótesis surgidas sobre la marcha. También es deseable que las escenas se registren durante un periodo amplio de tiempo, así el interesado se aleja de las visitas turísticas disfrazadas de trabajo de campo y penetra en el problema aprendiendo texturas de los sujetos y el contorno. Además, de ese modo ambas partes se conocen, mimetizan y transforman mutuamente.

Bajo el precepto preliminar, primero identifiqué sitios que me permitieran localizar a miembros de la comunidad y aproximarme a sus faenas. A propósito de ello no tuve contratiempos para iniciar grabaciones, tomar notas y presentarme, ya que al menos dos días de la semana se congregaban en bares, plazas públicas y salones de baile. Incluso, pasados los meses descubrí más reuniones celebradas en paralelo, por lo que poco a poco reduje mi atención a las actividades de los raperos(as) principales. Mi observación, entonces, versó sobre una red de situacio-

33 La propuesta de Spradley, aclaro, estuvo siempre presente porque uno de mis asesores de tesis fue Jorge Arturo Chamorro, un portavoz de la ***etnografía del discurso*** en México. También en mí influyeron las conversaciones que sostuve con Víctor Hernández Vaca acerca de su labor de campo en pueblos lauderos del país, en especial, sus advertencias al permanecer y retirarse del entorno indagado. Sus reflexiones pueden leerse en Hernández Vaca, Víctor (2015). "Investigando la laudería tradicional Mexicana en tres tiempos y tres espacios". ***Diálogos De Campo*** I, 1. Disponible en https://www.lanmo.unam.mx/ojs/index.php/dialogos/article/view/6

34 ***Evento social***: se articula en varias situaciones sociales (lugares, actores y actividades), bajo una secuencia temporal (Spradley, 1979: 41).

nes sociales porque veía a los mismos agentes transitar en diferentes contextos (Spradley, 1979: 43).

En relación a las batallas de *rap*, elegí enfocarme en las llevadas a cabo en la Plaza de Armas del Centro Histórico de Morelia. Este cuadro era ideal para adentrarme en sus mecanismos en tanto que allí las realizaban de manera semanal desde el año 2007. Sus participantes provenían de diferentes colectivos de la ciudad y sus organizadores no manifestaban intenciones de suspenderlas. Con semejante hallazgo, terminé por establecer las escenas de observación.

La entrada: condicionamientos propios y de los anfitriones

Enseguida, es vital tantear una estrategia de entrada cuyos elementos incluyen: anticipar condicionamientos de filtro, presentarse y diseñar tácticas para establecer confianza con los anfitriones (Chamorro, 2003: 24-33). Aquí comparto algunos puntos conforme a la sociedad de estudio y mi experiencia.

Al principio consideraba que por haber vivido en Morelia ocho años continuos poseía una gran ventaja de filtro, pero después de valorarlo con tranquilidad intuí que de poco me serviría eso porque no conocía demasiados raperos(as) locales. Aun cuando no hubiese sucedido así, meditar el registro en casa, más que nunca, exige cuestionarse a sí mismo, reflexionar lo sabido y mantener una actitud abierta por aprender de aquellos paisajes que siempre estuvieron a la vista.

A su vez, es crucial evitar los prejuicios acerca del grupo de análisis, en virtud de que podrían turbar el arribo del investigador o sesgar su comprensión del campo. Pese a entenderlo, no quedé exento de cierta aprehensión, en específico, no acepté las batallas de *rap* al instante. Eso no fue gratuito, crecí en una generación en la que se tildaban de simples intercambios de insultos y no tenían, por tanto, un papel importante en México. No obstante, el sondeo inicial me convenció de que, entre los más jóvenes, las batallas ocupaban una posición relevante y mostraban una serie de artilugios dignos de ser examinados desde distintos enfoques teóricos y metodológicos. Por lo mismo, de no haber superado dicho menoscabo, jamás hubiera entendido que para los participantes estos encuentros implican varios sentidos, como revalorizarse con más fuerza de la que experimentan en su escuela, trabajo o casa.

Otro condicionante al entrar es pedir permiso para realizar registros audiovisuales y sopesar si los observados se sentirán cómodos con una cámara apuntando a su rostro. Por fortuna, abordé un grupo que a la menor provocación graba con su teléfono celular y, por si no fuera suficiente, los transeúntes que se detenían a disfrutar de las batallas hacían lo mismo, así que no era extraño mirarles a través de una lente. Sin embargo, luego de un tiempo se notaría mi insistencia en tomar notas y supondrían que no soy un asistente ordinario, sino un invasor. En consecuencia, es adecuado indicar la institución de procedencia, explicar los propósitos del trabajo y presentarse en calidad de estudiante, pero nunca como un agente de posgrado, pues quizá eso podría intimidarlos o causarles desinterés. En mis pasos vigilé lo anterior, actué con moderación y me acerqué a los líderes, es decir, los organizadores del evento. En lo sucesivo, traté de generar puntos en común subrayando mi afición al *rap* y mis intenciones de entrevistarlos a la brevedad.

Asimismo, en ciertos entornos, rasgos tan simples como la edad y la vestimenta avisan que el etnógrafo no pertenece al ambiente. En dicha circunstancia se tiene la tarea de combatir estas primeras impresiones para que, a la larga, no se sea catalogado de intruso. Precisamente, supuse que me distinguiría de los asistentes a las competiciones porque en general eran jóvenes de aproximadamente 20 años y utilizaban una indumentaria holgada. En efecto, no faltó quien sospechó de mí por desentonar con el resto; de hecho, un jovencito, en una de esas noches, se acercó y me dijo:

—¡A huevo, tú eres policía!

A lo cual le contesté que estaba produciendo un trabajo escolar y que actuaba con el permiso de los organizadores. Eso no bastó y usualmente me vigilaba a manera de advertencia. Su actitud solo se disipó cuando los *freestylers* se aproximaron y me saludaron por cuenta propia. Con lo sucedido se demuestra que es necesario ganar confianza durante gran parte de la convivencia, sobre todo si se interactúa con un público rotativo. A mí me funcionó platicar constantemente con los líderes y fundirme con la audiencia a través de aplausos, bulla y silbidos.

También es determinante atender a los valores preponderantes en la comunidad para evitar comportamientos impertinentes. Respecto a esto, más adelante entendí que la autenticidad barrial es un principio fundamental del grupo, me refiero a que es bien visto pertenecer a una zona periférica de la ciudad y a un estra-

to social bajo. Sin embargo, no caí en obviedades intentando vestir o hablar a su manera, ya que eventualmente se darían cuenta de la simulación. En su lugar, preferí resaltar nuestras coincidencias (gusto por el *rap*) y continuar cooperando con el público, además de conducirme con honestidad manteniendo mi apariencia y modo de expresión (un lenguaje llano sin tecnicismos ni palabras rimbombantes).

En un sentido equiparable, tanto en el ámbito de las batallas como en el resto de los sectores, prevalece la competición. Desde mi óptica, se trata de una herencia del *hip hop* estadounidense y de una visión etnocentrista del barrio, la cual consiste en diferenciarse de los demás con la ley del más fuerte y las capacidades técnicas e intelectuales alusivas al rapeo (Ángeles, 2020: 195). Semejante recelo me hizo pensar que no era prudente asociarme a uno de los muchos colectivos de la ciudad, ya que eso conllevaría separarme de los demás y ser "el otro". Mejor demostré que mi proceder incumbía a todos(as) consumiendo los contenidos de la mayoría (discos, playeras, *videoclips*), compartiéndolos en las redes digitales y escuchando sus diversas opiniones.

Por otro lado, no se puede descartar la existencia de actores peligrosos en el grupo que dificultan la entrada, el registro y que ponen en riesgo al investigador. Nada de eso alcancé a advertir con el sondeo previo a los raperos(as) morelianos (as), pero entre el público de las batallas existía una sección hostigadora que ni los organizadores del evento conseguían controlar. Se ocupaban de lanzar objetos al espacio de la contienda, provocaban a los competidores y en ocasiones intimidaban a la gente quitándoles dinero. Ello mermó el desarrollo de los duelos y ahuyentó a algunos participantes. Al identificarlos no entablé comunicación y me limité a entender su intervención, pues cuando dominaban, los contrincantes solían desconcentrarse, y el resto de personas se incomodaban. Ante escenarios como el descrito es indispensable tasar si con algunas medidas es posible seguir trabajando o, por integridad física, atender al viejo refrán de "no hay que meterse en la danza si no se tiene sonaja".

Sumemos a lo anterior el hecho de que aparecen personas con comportamientos y fallos impredecibles que alteran la planeación del trabajo de campo. Una de esas situaciones la experimenté al empezar el cuarto mes de registro en las batallas: transcurría el evento sin ninguna anomalía, cada quien en lo suyo, cuando de la multitud se desprendió un joven con una lata de aerosol y pintó parte

de la plaza. En cuanto los organizadores lo advirtieron, fue reprendido porque los guardias del Centro Histórico culparían a todos(as). Su temor no era infundado, ya en otra ocasión se les había perseguido acusándolos de revoltosos, groseros y de ingerir bebidas alcohólicas en la vía pública. Al final, decidieron suspender los enfrentamientos y retirarse a la brevedad. Regresé la semana posterior esperando que no hubiera mayores repercusiones, pero por desgracia no fue así. La interrupción se extendió durante tres meses.

El acontecimiento anterior significó pausar mis anotaciones —lo cual hace notorio que el trabajo de campo no lo determina la planeación escolar, sino los anfitriones—, pero aun así estuve obligado a entregar avances de la investigación. Por tal motivo, el etnógrafo Alban Bensa ha recomendado a las instituciones académicas no exigir resultados a corto plazo (Bensa, 2016: 214), ya que, como en lo aquí narrado, el tiempo no sería suficiente para contrarrestar imprevistos y comprender a detalle al grupo de estudio.

Registro y análisis de las observaciones

Como indiqué, tomé notas de voz y grabaciones audiovisuales con mi teléfono celular, una herramienta de uso habitual en esta población. Siguiendo a Spradley, comencé con las observaciones *Gran Tour* o, mejor dicho, con componentes primarios del espacio, los sujetos y sus actividades, así como con apuntes acerca de mis impresiones (Spradley, 1980: 77-79). Es necesario subrayar que no debe confundirse con la observación ordinaria, pues en campo, acorde con Chamorro, el interesado se somete a las condiciones del grupo, es introspectivo y busca "objetivar experiencias, ubicar la otra cultura, explicar la conducta social" (Chamorro, 2003: 41). De esa forma, logré ubicar a cientos de raperos(as), indagar en sus espacios y entender que cada colectivo representaba actividades y espectadores específicos. Algunos de aquellos primeros resultados me indicaron que la mayoría planteaba fiestas para convivir, charlar, bailar, beber y fumar. El resto, emprendía tertulias poéticas, mesas de diálogos y talleres donde se buscaba la restauración emocional del individuo y la pacificación en ciertos sectores de la ciudad.

Después revisé y trasladé la información al papel para aprovechar las sensaciones recientes e interiorizar lo recabado. Esto lo hacía, comúnmente, la misma

noche del registro o al día siguiente y, en concreto, consistía en desmenuzar charlas que tuve con asistentes en lo tocante a integrantes de colectivos y sus trayectorias. También seleccionaba y transcribía situaciones peculiares de las batallas, me refiero a las reacciones de la audiencia frente a los pareados de los contendientes.[35] Muchas de ellas, al final, sirvieron para ejemplificar sus modos de argumentar durante la competición.[36]

En lo referente a la transcripción de los pareados, opté por escribirlos *verbatim*,[37] o en otros términos, dejé la oralidad intacta (redundancias, sintaxis y semántica fallida) y solo sumé palabras entre corchetes que aclararan dudas de lectura.[38] Aquí una muestra:

> Tú nunca has estado en [el] EZLN,[29] [y] en la lucha
> tu jefe [papá] se hubiera puesto capucha (Stiko y Osick, 2016).[30]

Así, destaco que los versos fueron emitidos en vivo, y por ello no deben juzgarse con las reglas de la escritura, tal como ya se ha insistido en otros estudios acerca de la improvisación verbal (Díaz Pimienta, 1998: 180-181).

A continuación, emprendí un primer análisis de los datos recopilados con el objeto de profundizar en patrones de conducta. Las maneras de ejecutarlo abundan en el mundo de la etnografía, pero me decanté por uno de los pasos en el modelo de Spradley: el examen de dominios culturales. Consiste en elegir una categoría de los involucrados que abarque a otras mediante relaciones semánticas como estas: "es un paso para", "es una característica de" y "es un atributo de". El asunto es identificar el significado de sus expresiones y comportamientos verificando conexiones con otras de sus palabras y actividades (Spradley, 1980: 85-99).

35 *Pareado*: "estrofas formadas por dos versos rimados, casi siempre de rima asonante. Discursivamente tienen una forma sentenciosa quasi gnómica, o la de un estribillo" (Pérez, 2015: 181).
36 Véase mi texto para algunas de esas situaciones: Alain Ángeles Villanueva (2019). "Rap beligerante. Tipos de ataques y punchline en contiendas de raperos morelianos". ***Revista de Literaturas Populares*** XIX-2: 379-422. Disponible en http://rlp.culturaspopulares.org/textcit.php?textdisplay=929.
37 *Verbatim*: "escribir todo lo que se dijo, por lo menos en cuanto lenguaje: los titubeos, las falsas entradas, las muletillas, los suspiros" (Altamirano, 1999: 78).
38 Los raperos(as) no usan este término para referirse a sus estrofas, prefieren nombrarlas como *rimas*, *barras* o, simplemente, *líneas*.
39 EZLN es la abreviación del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.
40 Batalla de Stiko vs. Osick, sucedida en Morelia, Michoacán, el 8 de junio de 2015. Documentador y transcriptor: Alain Ángeles Villanueva.

Pongo por caso la audiencia de las contiendas cuyas características delataban un dominio cultural porque abarcaban más intervenciones verbales y corporales. A colación de esto, una de las primeras relaciones semánticas que apliqué remite a su tipología; enseguida muestro aquel ejercicio:

Términos incluidos	**Relación semántica**	**Término de cobertura**
Evalúa el ingenio del freestyler	es un tipo de	audiencia
Favorece a sus amigos	es un tipo de	audiencia
Hostiga a los asistentes	es un tipo de	audiencia
Desatiende la pelea	es un tipo de	audiencia
Desconoce las reglas del duelo	es un tipo de	audiencia

Lo ideal es repetir esta operación atendiendo a cada renglón de la transcripción y el inventario visual, así como probar con otras relaciones semánticas y dominios, por ejemplo, profundicé en la precedente clasificación explorando rasgos más focalizados del auditorio: ser amigo del competidor en turno (adjunto) "es un atributo" (enlace) de la audiencia que califica por simpatía (cobertura). Con ello identifiqué la estructura de la batalla, taxonomías y categorías de evaluación sobre los contenidos, la estética y la improvisación de versos.[41]

Más adelante, regresé a las observaciones con el ánimo de comprobar hipótesis generadas en los primeros registros, o bien, mirar situaciones específicas (*Mini Tour*). Para ofrecer una idea de este paso, una vez que vislumbré distintos tipos de audiencia, me centré en qué ocurría con la batalla cuando alguna de ellas dominaba. Eso me permitió corroborar las valoraciones del combate de acuerdo a los criterios precisos de los participantes, desde los intereses de cada sector hasta sus apreciaciones técnicas y creativas.[42] Semejante proceso lo elaboré cuantas veces fue necesario y cubriendo los ángulos que el estudio pidió.

Por último, si el modelo de análisis etnográfico y los fines del investigador lo requieren, sugiero utilizar cualquier herramienta de complemento. Por esta razón, pese a que Spradley propone incorporar una revisión temática, componencial y taxonómica (Spradley, 1979: 132-186); preferí emplear teoría del discurso con la

41 Para una descripción de las audiencias en las batallas ver mi artículo mencionado en notas anteriores (Ángeles, 2019: 379)
42 En mi artículo desarrollo pormenores de los criterios y estética de los actores (Ángeles, 2019: 379).

misión de obtener una interpretación integral de las competiciones, lo cual ayudó, en particular, a desmenuzar y penetrar en artificios retóricos a nivel de la estrofa, el verso y la frase. No es nada nuevo, los investigadores del folclor literario se han esmerado en eso desde hace mucho tiempo,[43] pero no está de más mencionarlo si se quiere ahondar en dimensiones análogas; no en vano, actualmente, crecen los enfoques interdisciplinarios para encarar los problemas de cada materia de estudio.[44]

Entrevistas a raperos(as)

Respecto a las entrevistas, por un lado, me aproximé a cinco *freestylers* con la intención de entender el funcionamiento de las batallas, y por el otro, a 11 precursores y representantes de distintos colectivos, para escribir la trayectoria de la comunidad y la construcción de identidad en sus discursos orales. Estos últimos se distinguían porque desde el punto de vista psicobiológico, cultural y jurídico ya no entraban en la categoría de "jóvenes"; la mayoría rebasaba los treinta años y cumplían con roles de adulto.[45]

No es aconsejable seleccionar apresuradamente a los informantes, en especial, si el programa escolar te permite un registro preliminar que ayude a ubicar los agentes relevantes del grupo y determinar los criterios de elección. El investigador elige a los más convenientes en función de su marco de estudio, aquí —basándome en las recomendaciones de Arturo Chamorro (2003: 39)— participaron por su disponibilidad, estilo al rapear, amplia trayectoria o su buen desempeño en

43 Compruébese en el libro de Herón Pérez (2015). *Por las sendas del folklore literario mexicano*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

44 En lo dicho coinciden los teóricos del discurso, dado que han advertido la necesidad de superar los análisis inmanentes del texto revisando trayectorias, contextos y sujetos de enunciación. Pedro Reygadas propone un modelo dinámico de estudio y algunos de sus puntos de vista son: "El estudio dinámico-semiótico no trata sólo de objetos (objetos discursivos, esquemas argumentativos, huellas), sino de redes y emergencias de sentidos. [...] El lenguaje no es un mero hecho genético, neural, mental e ideal. El lenguaje es, sobre todo, una actividad social, cultural e ideológica, que cobra realidad en la comunidad y en la comunicación. En el caso oral, esa comunicación es multimodal, conlleva la integración de cuerpo y habla, lo que nos lleva al estudio contextual" (Reygadas, 2009: 215- 216).

45 Ciertamente, hablo en términos generales, en tanto que el concepto de *juventud* se construye y reconstruye incesantemente en sociedad y, acorde a Rosario Esteinou, varias formas de serlo conviven a la vez: "Como se trata de un concepto social e históricamente construido, lo juvenil es cambiante; se produce en lo cotidiano, se construye en la interacción, en las relaciones de poder y es transitorio. Por ello ya no se puede sostener la existencia de una cultura juvenil sino que debemos hablar de "culturas juveniles". Lo que las define es no sólo cómo los distintos agentes e instituciones las definen, sino las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante estilos de vida distintivos y heterogéneos" (Esteinou, 2005: 31).

las batallas. De igual forma, conseguí una buena cooperación de los informantes al solicitar las entrevistas luego de ser visible y haber convivido un poco en sus espacios. Salvo un sujeto que no tuvo tiempo de atenderme, todos(as) contribuyeron con gran entusiasmo. Al parecer, lo creyeron oportuno porque nunca antes se había intentado documentar sus actividades; no olvido las palabras de Sien [*sic*], el pionero de las batallas en la ciudad:

—Ya era hora. Siempre pensé: ¿por qué nadie nos pregunta sobre lo que hacemos? (Hernández Melgar, 2016).

Sus actitudes resultaron tan abiertas que varios me presentaron con sus colegas y buscaron, acorde a sus posibilidades, ampliar mi radio de monitoreo. Viene a cuento una de esas conductas: en cierta ocasión, un rapero interrumpió abruptamente la entrevista. No fue por descortesía o falta de interés, sin duda disfrutaba de la conversación, más bien, fue a causa de que aquella noche tenía un evento a su cargo y se sentía obligado a cumplir con determinados compromisos. Yo entendí y procedí a recoger mis hojas de apuntes, pues el respeto al tiempo del informante es vital a la hora de forjar un vínculo de confianza. Empero, la suerte me sonrió, ya que de pronto quiso que lo acompañara a sus múltiples quehaceres. Naturalmente acepté, así pude observar cómo se prepara una exhibición de *rap* en vivo, desde el recibimiento de los artistas estelares hasta las pruebas de sonido. Es obvio que cualquier investigador, sin abusar de la disposición de los colaboradores, debe aprovechar estas circunstancias en pos de conocer a más miembros y establecer relaciones con el grupo.

Añadiendo más elementos a la presentación con el entrevistado, si ya se contactó con sus colegas, invito a que declaren sus nombres, así, por lo menos, habrá una referencia que les genere familiaridad. Por supuesto, es preciso averiguar el marco de los involucrados para no producir un efecto contraproducente, pues, recordemos, existen casos donde la discordia vive en el entorno y se rechaza al investigador por identificarlo con una de sus fracciones. Aquí, me sirvió comparecer como un "conocido" de raperos(as) fundadores del movimiento, pues estos gozaban de respeto, el común los reconocía y eran amigos(as) de algunos. Aunado a esto último, reitero que, en lugar de declararse un agente de posgrado y para evadir suspicacias, es deseable calificarse como estudiante. A pesar de anticiparlo, si dos de los *freestylers* se volvieron más recatados ante mi presencia después de

las entrevistas, fue porque me percibieron como una especie de "profesor de edad mayor". En respuesta, tuve que acercarme nuevamente hasta desvanecer esa imagen solemne; lo logré saludando con moderación, charlando en cada oportunidad de cualquier tema, aclarando sus dudas en relación con la investigación y participando con la audiencia. Por el contrario, entre los precursores y representantes de diferentes colectivos, ser un académico arrojó connotaciones positivas: les sugirió seriedad, rigurosidad y respaldo de una institución reconocida en el estado, lo cual ocasionó una rápida aceptación del proyecto y los ejercicios a realizar. Esto reafirma lo dicho antes: una misma asociación tiene sectores con opiniones diferentes que deben calibrarse al diseñar un plan de contacto y convivencia continua.

Asimismo, desde el inicio del contacto, Spradley recomienda explicar el número de sesiones, su duración y que se llevarán a cabo en un periodo amplio (Spradley, 1979: 60). Enfatizar lo anterior no sobra, es probable que a algunos colaboradores les resulte extraño o exagerado emplear tanto tiempo para conversar, sobre todo si ya han sido atendidos por otro tipo de entrevistadores. Justamente, mis informantes ya contaban con pláticas en revistas locales y, por lo mismo, esperaban dialogar unos cuantos minutos y de inmediato ver su testimonio publicado. Entonces, insistí en aclarar que no anhelaba información breve y de manera apresurada, al contrario, mi misión era recopilar con meticulosidad una gran gama de sus acciones y expresiones.

En cuanto al sitio de la entrevista, es prudente adecuarse a sus condiciones. Los precursores y representantes de colectivos me propusieron realizarlas en lugares como restaurantes y hogares. Pero en sentido opuesto, la mayoría de los *freestylers* prefirieron que yo eligiera el espacio porque les parecía más accesible. En esa situación es idóneo procurar su comodidad a fin de escucharlos manifestarse con desenvoltura. Por ello, seleccioné el gran jardín de la Casa Natal de Morelos, cuyo perímetro yace cerrado a la calle, aunque al aire libre, casi siempre sin el ruido de la gente y los coches, amén de ser agradable a la vista. En las primeras reuniones valoré si el ambiente les generaba malestares, pero nada lo indicó, por lo que seguí citándolos en dicho cuadro.

En busca de historias de vida y categorías locales

Las entrevistas conllevaron el mismo proceso de transcripción y análisis de las observaciones explicado más arriba, ahora, por tanto, solo formularé el diseño de preguntas y sus metas. Primero, las elaboré con el objetivo de recabar historias de vida de tipo focal, es decir, pormenores de su experiencia como rapero(a)s, para reconstruir la trayectoria de la comunidad (Hinojosa Luján, 2013: 63).

En esta línea, busqué exposiciones muy amplias de sus experiencias por medio de lo que Spradley llama preguntas descriptivas (Spradley, 1979: 83), hablo de cuestiones como "¿podrías hablarme acerca de cómo conociste el *rap*?", "platícame de los grupos y colectivos a los cuales has pertenecido", "¿qué podrías contarme de tu participación en tal evento?", "¿qué siguió en tu vida de rapero?". Para realizarlas se debe poner al colaborador(a) en un ambiente donde fácilmente expanda cada episodio de su vida e, inclusive, se detenga y regrese a cierta etapa en las sesiones posteriores.

En un segundo momento, perseguí términos locales con los cuales los anfitriones organizan y conciben su cultura. Prioricé sus categorías de evaluación sobre distintos componentes de su trayectoria, modelos de comportamiento en las contiendas y construcciones de sí mismos en el discurso oral de sus canciones. Esta vez usé preguntas para pedir ejemplos, situaciones hipotéticas, contrastes y estructuras de su conocimiento (Spradley, 1979: 160). Sirvan de ilustración las siguientes interrogantes: "¿distingues generaciones?", "¿cuántos tipos de contendientes hay?" (estructuradas), "¿podrías darme un ejemplo de un contendiente técnico?" (preguntas ejemplo), "¿influye el público o no le prestas atención?" (preguntas de contraste).

Igualmente, lo anterior fue útil al identificar nuevas perspectivas y corroborar hipótesis germinadas en los primeros encuentros. Sin embargo, en el proceso, Spradley puntualiza que nunca se debe preguntar por el significado de las cosas, sino por su uso (Spradley, 1979: 83). Con esto se refiere a no sobreentender que el informante ha sistematizado todo su conocimiento ni que lo sabe explicar. Es mejor oírlo describir cómo aplica las palabras en escenarios de su entorno, así el entrevistador mirará con sus ojos y se situará en su cultura. Al respecto, los *freestylers* utilizan en la pelea el término *métrica* para delinear los recursos que sirven

de gancho de atención antes de lanzar una frase sentenciosa al rival, o sea, con ella no solo externan la medida silábica o acentual de los versos según lo dicta la norma literaria,[46] sino que también aluden a la formación de patrones acústicos y estrofas a partir de la proximidad de la rima y figuras como la aliteración.[47] Sacar a la luz semejantes tonalidades es una de las principales tareas del estudioso.

La entrevista web

La entrevista web es aquella que, apoyándome en la de carácter etnográfico, realicé a la distancia con dispositivos electrónicos e internet, ya de forma escrita o audiovisual. En mi opinión, es aceptable si los anfitriones muestran disposición, saben manejar tales herramientas y las partes se hallan en circunstancias que impiden el contacto físico, quizá porque se han mudado del lugar o ante la actual pandemia (COVID-19). Aquí la emprendí mediante Facebook-Messenger y WhatsApp por dos razones: la primera nació de la necesidad de rescatar datos obtenidos en conversaciones informales durante diferentes eventos, ya que las notas de voz resultaban insuficientes; la segunda, con la intención de conseguir información de sectores que los colaboradores(as) y las fuentes a la mano no cubrían, pues conforme avanzaba en mi pesquisa, comprendía que eran más raperos(as) de los esperados.

No obstante, debo remarcar que nunca pensé en la entrevista virtual como la primera y única opción. A decir verdad, la comencé a usar dos años después de iniciar mi investigación, cuando ya tenía un amplio conocimiento del terreno y sus grupos, inclusive, algunos acercamientos fueron con la meta de comprobar hipótesis previas. Por lo tanto, la considero una herramienta de complemento en respuesta a contextos digitales como el presente, donde la mayoría de los jóvenes se han amalgamado con el teléfono celular y las redes sociales.

46 De acuerdo a la preceptiva literaria, hay dos clases de métrica: la silábica combina versos conformados por cierta cantidad de sílabas, en cambio, la acentual, patrones de ritmo generados por los acentos de intensidad (Magis, 1969: 447-448).
47 *Aliteración*: "repetición de uno o más sonidos en palabras próximas [...] Se usa en eslóganes y en efectos humorísticos: «era un pomposo proponente de preciosa pedantería»" (Reygadas, 2015: 715).

La recolección de archivos personales

Una de mis motivaciones fue construir en el papel la conformación y trayectoria de esta comunidad. Para tal faena, el trabajo de campo y, en concreto, lograr confianza en la zona se volvieron determinantes al solicitar archivos personales compuestos por fotografías, discos, escritos y volantes de eventos. De requerirse lo anterior, sugiero, en casos similares, pedirlos respetuosamente después de las entrevistas porque en ese punto los ayudantes ya conocen al investigador y su propuesta. También es preciso explicar su empleo, ya al argumentar o ilustrar una idea y, desde luego, manifestar que, al citarse, siempre se acompañarán de los nombres de sus dueños.

Acerca de los retratos, es preciso señalar que uno de mis asesores de tesis acostumbraba recomendarme no ponerlos en el texto para proteger la identidad de los informantes. Es verdad, colocarlos pudiera acarrear malos entendidos en lo tocante a la gestión legal de una imagen y la privacidad de un individuo, pues en muchos contextos se puede tomar como una ofensa. No obstante, los raperos(as) revelaron lo opuesto y me dieron casi total libertad de utilizar sus archivos; por lo mismo, luego de enviarles el borrador de mi trabajo, recibí algunos cuestionamientos porque, dado el espacio, no incorporé todas sus fotografías. Para ellos(as), pues, es plausible citarlas en tanto que es una forma de difundir su labor. El trabajo de campo, en consecuencia, no solo facilita obtener fotografías, sino que también indica si es prudente publicarlas.

La salida del campo

Retirarse del campo implica estimar cuándo y de qué formas se debe concluir con el registro frente a los anfitriones. Sin embargo, es bien sabido que las partes crean lazos afectivos y aun después de terminar la investigación continúan compartiendo experiencias e influyéndose. A propósito, Alban Bensa declara: "La experiencia de campo es al etnólogo lo que la prueba de fuego es al soldado, salvo por una diferencia capital: la guerra nunca termina para el primero" (Bensa, 2016: 185). En efecto, siendo estrictos, nunca se sale del sitio de estudio, lo que acaba es la etapa

de documentación dentro de un periodo formalizado, y sobre dicho lapso es que quiero dar dos indicadores de partida y algunas pautas de agradecimiento.

El primer señalamiento de salida supera las decisiones del académico, me refiero a las reglas del programa escolar en el cual cursa y al apoyo económico que le brinde una institución. Ambos postulan fechas exactas de resultados que obligan a segmentar y planificar una despedida casi desde el principio. Ante eso, es necesario pedir a las instituciones que valoren los requerimientos para un chequeo riguroso de territorio; la intención no es vivir eternamente en él, pero sí contar con plazos de búsqueda extensos a fin de ahondar en el análisis.

El siguiente indicador, en cambio, lo maquila el observador y alude a dejar el área si la información recabada es conveniente en función de las prioridades del proyecto. En mi experiencia, lo decidí luego de estar tres años con cámara en mano y cuando a cuenta llevaba 23 testimonios, 20 conversaciones web, decenas de registros de voz, fotografías y más de 100 batallas grabadas. Pero las cantidades no fueron lo importante, sino las cualidades de los datos, pues con ellos ya podía materializar mis principales hipótesis y objetivos. Además, si hubiera seguido, corría el peligro de culminar con un informe de cabos sueltos, sin cohesión y de pretensiones impertinentes para el tiempo y dinero a mi alcance. Lo dicho, deseo precisar, no debe confundirse con una partida por *saturación teórica*, es decir, el momento en el que la recolección comienza a ser repetitiva y poco determinante (Balcázar, Patricia, Ivonne González, Arratia López *et al*., 2006: 53-117). Más bien, entiendo que la sociedad a explorar nunca se agota, siempre hay nuevos elementos y ángulos de examen y, en ese supuesto, lo que se consigue es provisional.

Enseguida, es positivo señalar la retirada a los colaboradores, ello incluye indicar el plazo para terminar la redacción del borrador final, así como la presentación del trabajo, que generalmente atañe a una dictaminación de grado. Por supuesto, no debe faltar aclarar los posibles usos de la obra. Mi idea inmediata, por ejemplo, fue externar las intenciones de publicarla, considerando los pocos diagnósticos en circulación respecto al tema.

También, tanto al egresar como durante la estancia en campo, el investigador suele conducirse bajo un principio de reciprocidad, es decir, cooperar con los anfitriones a guisa de reconocimiento por su buena disposición (Chamorro, 2003: 35). Por lo habitual, planteé cuatro gestos de gratitud. El primero fue compartir los

combates grabados con los asistentes, quienes los solicitaron después de que advirtieron mis frecuentes registros. Sus metas fueron crear archivos personales o subirlos a sus canales de YouTube. Nunca me negué a hacerlo, aunque expliqué que, con el objeto de eludir disgustos, no las divulgaba en la red electrónica ni proporcionaba contiendas de otros colegas sin sus permisos. En segundo lugar, consumí sus productos: entradas para eventos, discos en formato físico o digital, canciones en plataformas web y hasta playeras con estampados individualizados. Resultó relevante apoyarlos(as) no solo porque su mercancía realmente me agradó, sino porque, en varios de los casos, representaba una de sus principales fuentes de ingreso económico. El tercer gesto de reciprocidad fue difundir sus materiales y eventos en las redes sociales (Facebook, WhatsApp y YouTube). Eso podría parecer simple, pero lo cierto es que perciben importante ser visibles en la pantalla electrónica, pues desde ahí obtienen información de la comunidad rapera, comercializan sus contenidos e interactúan con los usuarios. Y, por último, a una sección de los entrevistados les agradecí sus atenciones obsequiándoles libros (novela u obra académica). Lo estimé prudente después de que varias veces externaron su interés por la lectura y ciertos temas de sociología, historia, música y literatura. Desde luego, es admisible si el bolsillo del estudiante puede solventar regalos de este tipo. Para no entorpecer la investigación convido a no ofrecer obras con asuntos que tal vez cambien sus opiniones o les sugieran cómo responder a futuras interrogantes. A todas luces, el momento adecuado para dar presentes es al término de las sesiones.

Como acabo de enunciar, la salida "formal" del campo corresponde a cuándo concluir el registro y mostrar gratitud con los anfitriones, sin olvidar manifestarles que se les seguirá informando sobre las siguientes etapas del trabajo. Solo resta recalcar que mi estancia apenas sumó unos cuantos años, pero fueron suficientes para forjar lazos de amistad y para que esté siempre en deuda con cada una de las personas que me permitieron conocer su cultura.

Palabras finales

Así termina la descripción de mi experiencia y metodología de campo en la comunidad de raperos(as) en Morelia. Recapitulando algo de lo recorrido, declaré cómo pro-

cedí, con aciertos y traspiés, en la elección de eventos sociales de observación y sus condicionamientos de ingreso. También, al inspeccionar acciones y expresiones de los actores, así como al implementar recursos de complemento. Este proceso quedó plasmado en el papel y en una serie de conexiones fraternas con los ayudantes.

Me basé principalmente en la *etnografía del discurso* de Spradley, con lo cual, aporto otro caso de su aplicación en las músicas y culturas de Michoacán.[48] Empero, es pertinente remarcar que cada grupo de estudio demanda una estrategia singular, y bajo dicha consigna, comparto mis vivencias en aras de que logren servirle a alguien para anticipar y diseñar su propia planeación de campo. Finalmente, esta exposición contribuye al campo de la etnografía urbana, y a su vez, a comprender el desempeño de los raperos(as) morelianos (as) en el tiempo y el espacio, a definir su identidad expresada en sus discursos, así como a entender sus formas de improvisación verbal, argumentación y las reglas de sus *performances*.[49] En Michoacán muy pocas veces reciben esa atención pese a que llevan tres décadas tomando los micrófonos, de allí que haya tantos anfitriones deseosos de cooperar y darse a conocer. Espero, entonces, que apenas sean los comienzos de una serie de indagaciones acerca de sus múltiples facetas.

Bibliografía

Altamirano, Graziella (1999). "Metodología y práctica de la entrevista". *La historia con micrófono*. México: Instituto Mora; 72-78.

Ángeles, Alain (2019). "Rap beligerante. Tipos de ataques y punchline en contiendas de raperos morelianos". *Revista de Literaturas Populares* XIX, 2; 379-422.

_____ (2020). *La comunidad de raperos(as) en Morelia, Michoacán. Un estudio sobre su trayectoria, batallas y el discurso oral de sus canciones*. Tesis de doctorado en Ciencias Humanas. Zamora: El Colegio de Michoacán.

_____ (2021). "La construcción identitaria de los raperos(as) en los temas de la protesta y la calle: El caso de Morelia, Michoacán". *Análisis* LIII, 99; s. pág.

48 Consúltese esta metodología, en un caso distinto, con Arturo Chamorro en su libro ***Sones de la guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música p´urhépecha*** (1994).

49 Además de mis trabajos citados, también puede consultarse el siguiente artículo para ver una parte de los resultados que obtuve en esta ***etnografía del discurso***: "La construcción identitaria de los raperos(as) en los temas de la protesta y la calle: El caso de Morelia, Michoacán". ***Análisis*** LIII, 99. Disponible en https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/analisis/article/view/6408/6345

Balcázar, Patricia, Ivonne González, Arratia López *et al*. (2006). *Investigación cualitativa*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.

Bensa, Alban (2016). *El fin del exotismo*. Daniel Rudy Hiller, trad. Zamora: El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura.

Bojórquez Chapela, Tiocha Felipe (2005). *¡De Boogie Down A Neza York, hip hop no para!: Del rap como un género de la poesía oral*. Tesis de licenciatura en Lingüística. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Chang, Jeff (2005). *Can´t Stop Won´t Stop. A History of Hip-Hop Generation*. New York: Picador.

Chamorro, Arturo (1994). *Sones de la guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música p´urhépecha*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

_____ (2003). *Guía etnográfica para la investigación de la música y la danza tradicionales*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño.

Cornejo, Marcelo, Francisca Mendoza y Rodrigo C. Rojas (2008). "La investigación con Relatos de Vida: Pistas y Opciones del Diseño Metodológico". *Psykhe (Santiago)* XVII, 1; 29-39.

Díaz Pimienta, Alexis (1998). *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Oiartzun (Gipuzkoa): Sendoa.

Esteinou, Rosario (2005). "La juventud y los jóvenes como construcción social". *Jóvenes y niños: un enfoque sociodemográfico*. Marta Mier y Terán y Cecilia Rabell, coords. México: Porrúa.

Hernández Vaca, Víctor (2015). "Investigando la laudería tradicional mexicana en tres tiempos y tres espacios: Paracho, Michoacán, Texquitote, San Luis Potosí y San Juan Chamula, Chiapas". *Diálogos de Campo* I, 1; 42-62.

Hinojosa Luján, Romelia (2012). "La historia oral y sus aportaciones a la investigación educativa". *IE Revista De Investigación Educativa De La REDIECH* III, 5; 57-65.

Magis, Carlos H. (1969). *La lírica popular contemporánea*. México: El Colegio de México.

Merrian-Webster, ed. (2004). *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary: Eleventh Edition*. Estados Unidos: Merrian-Webster.

Pérez, Herón (2015). *Por las sendas del folklore literario mexicano*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

Reygadas, Pedro (2009). *Argumentación y Discurso*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

_____ (2015). *El arte de argumentar: sentido, forma, diálogo y persuasión*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Spradley, James P. (1979). *The ethnographic interview*. Fort Worth: Holt, Rinehart and Winston.

_____ (1980). *Participant observation*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Fuentes orales

Hernández Melgar, César (Sien). 28 años. Rapero. Sitio de documentación: Col. Centro, Morelia, Michoacán. 11 de mayo de 2016. Entrevistador y transcriptor: Alain Ángeles Villanueva.

Stiko y Osick. Raperos. Sitio de documentación: Plaza de Armas, Col. Centro, Morelia, Michoacán. 8 de junio de 2016. Documentador y transcriptor: Alain Ángeles Villanueva.

[MUESTRARIO]

De nahuales y otros relatos en la tradición oral de la comunidad de Jicaltepec, Mixteca de la Costa oaxaqueña

Dagoberto López Castro

El Colegio de San Luis

castrodagobert@gmail.com

Nota introductoria

Los relatos que a continuación se presentan conforman una pequeña muestra de la narrativa oral que se conserva en la comunidad de Santa María Jicaltepec, municipio de Pinotepa Nacional, en la región de la Mixteca de la Costa oaxaqueña. La compilación forma parte de la investigación que desarrollé desde el 2019 para mi tesis de maestría. Cabe señalar que cada comunidad de la región resguarda un gran acervo de tradición oral: mitos, leyendas, cuentos, entre otras narraciones que dan cuenta de la cosmovisión de los pueblos mixtecos. Para esta colaboración elegí los relatos que obtuve a partir de la entrevista hecha al profesor Tomás García Mendoza. El encuentro se llevó a cabo el día 27 de noviembre de 2018, en la comunidad de Santiago Jicayán, una de las agencias del municipio de San Pedro Jicayán, en la escuela primaria donde el profesor trabaja.

La Mixteca de la Costa, también conocida como Costa Chica de Oaxaca, es una de las ocho regiones en las que se divide el estado; ahí conviven mixtecos, mestizos y afromestizos, entre otros grupos étnicos que integran una gran diversidad cultural. La región se extiende por el litoral del océano Pacífico colindando con el istmo de Tehuantepec, hasta los límites con el estado de Guerrero, y se integra por tres distritos: Pochutla, Juquila y Jamiltepec. El municipio de Pinotepa Nacional pertenece a este último y cuenta con agencias municipales como Jicaltepec, situada en una colina en la parte norte de la cabecera municipal. La mayoría de sus habitantes se consideran descendientes directos de los *Ñuu Savi*, "Pueblo de la Lluvia", comúnmente conocidos como mixtecos. Aparte, la cabecera municipal cuenta con agencias de policía y pequeñas localidades que se asientan en el litoral del Pacífico, con poblaciones en su mayoría afromestizas.

De hecho, en Jicaltepec se habla tanto la lengua mixteca como el español, y esto sucede en varias comunidades costeñas, aunque algunas personas dominan solo la primera lengua. Como he mencionado, la Costa Chica es culturalmente diversa y no solo se hablan estos dos idiomas, sino que en otros distritos se practican otras lenguas ancestrales, no obstante, la lengua mixteca es la que predomina en los municipios que pertenecen al distrito de Jamiltepec. En cuanto a la actividad económica, los pobladores viven principalmente de la agricultura, la ganadería, la pesca y el comercio informal. Además, la región cuenta con un ecosistema diverso

y clima cálido; por un lado está al resguardo de elevadas montañas y, por el otro, del mar. También cuenta con grandes ríos, lagunas, pantanos, entre otros espacios naturales —además de estar en un lugar altamente sísmico—, lo cual ha propiciado el hábitat idóneo para una variedad de seres sobrenaturales que coexisten en el imaginario colectivo de la comunidad de Jicaltepec.

En esta región es habitual escuchar historias sobre los nahuales —hombres que se transforman en animales— o sobre los *Tay*: hombres con poderes sobrenaturales que se manifiestan en fenómenos climáticos como la lluvia, el rayo, el viento o el remolino. También se cuentan historias sobre los *ndoso* —seres que se convierten en bolas de fuego y que viajan desde diferentes latitudes—, sobre los dueños del monte o sobre lugares donde ciertos entes sobrenaturales moran y resguardan las entradas de las cuevas, los ojos de agua, las pozas u otros espacios que sirven de umbrales para conectar con otras dimensiones. A decir verdad, en la creencia de los pobladores de la Costa Chica existe una cantidad de seres sobrenaturales que transitan en universos paralelos. Es más, algunos mantienen una estrecha relación con el hombre, pues los mixtecos de la Costa creen que cada persona nace con un animal anímico (*tono*) que lo acompañará hasta la muerte. Asimismo, algunas personas tienen la capacidad de transmutar en su animal (nahual), en fenómenos climáticos o en bolas de fuego, que son seres sagrados descendientes de los dioses de la lluvia y que transitan en espacios a los que un hombre común no tiene acceso. Cabe señalar que en el imaginario popular las bolas de fuego se relacionan con las brujas.

En este sentido, el profesor Tomás narró en la entrevista historias que se cuentan en la comunidad de Jicaltepec, como *La poza encantada*, que versa sobre una novia recién casada que fue atraída por una jícara roja que flotaba en la poza: al tratar de alcanzarla, la jícara le atrajo hacia el fondo del agua, y la novia desapareció. Esta leyenda es la más conocida en la comunidad y se cuentan muchas versiones sobre este extraordinario acontecimiento. No obstante, en esta versión, la mujer, al caer en la poza, se transmuta en nahual y se transporta a otro lugar para encontrarse con un antiguo novio perteneciente a un pueblo distinto, ya que sus padres la obligaron a contraer matrimonio con un hombre a quien no amaba. En cambio, el personaje de *La piedra mujer* (como se conoce esta historia en la comunidad) no tuvo la misma suerte de vivir un romance fuera del matrimonio,

pues junto con su amante fueron descubiertos por Dios cuando tenían relaciones sexuales. Ante esta falta y por no respetar a sus parejas, Dios los castigó convirtiéndolos en piedras. Hoy en día, curiosamente, solo se conserva la piedra mujer, mientras que la piedra hombre fue removida al abrir una brecha para la carretera.

Otros relatos que narró el profesor Tomás se refieren a los espacios del encanto, como en *La piedra del ndoso*, en el cual se habla de un lugar donde los nahuales de la comunidad de Jicaltepec retaron a los de Tututepec —comunidad donde se asentó la antigua capital prehispánica del reino homónimo— para comprobar quiénes tenían más poderes sobrenaturales. Hoy en día, en el sitio está una piedra partida hasta el suelo como recuerdo de que ahí los nahuales de Jicaltepec demostraron sus poderes a sus rivales. Asimismo, en *La cueva encantada* se cuenta que en ese lugar habitaba un ser sobrenatural o un gran nahual y que ahí acudían los hombres para obtener el poder de transformarse en nahuales o curanderos.

En efecto, muchos de los relatos que se cuentan en Jicaltepec, como en muchas otras comunidades de la región, forman parte de una antigua tradición, donde la narrativa oral ejerce un valor cultural en la formación de sus habitantes. Es decir, los relatos cumplen una función social, como fortalecer las normas establecidas dentro de la comunidad y regular el comportamiento de las personas; explicar el origen de su asentamiento, así como de los elementos que conforman el paisaje que los rodea; enaltecer o recordar a ciertos personajes y señalar sus buenas o malas acciones, por ejemplo, el caso de los compadres que se convirtieron en piedra.

En suma, las narraciones que se presentan aquí conforman solo una pequeña muestra de un gran acervo tradicional que se conserva en toda la región de la Mixteca de la Costa oaxaqueña. En realidad, cada comunidad, cada familia, incluso cada transmisor, posee un raudal de relatos orales que se comparten en un contexto determinado: fiestas, reuniones familiares, en el descanso de una larga jornada de trabajo, o al calor de una fogata. Pues bien, cada cultura transmite de diversas maneras su conocimiento acerca del tiempo, el espacio, el mundo en el que habita y, sobre todo, de su vinculación con otros universos.

Datos de la entrevista

Fecha: 27 de noviembre de 2018
Duración: clip 1, 00:04:20; clip 2, 00:12:25
Personas presentes: Tomás García Mendoza
Lugar (espacio concreto) en el que se llevó a cabo: Santiago Jicayán, en la dirección de la escuela primaria "Benito Juárez"
Medio de grabación: grabadora digital Olympus Voice Recorder WS-100
Resumen: el profesor Tomás García Mendoza narra algunos de los relatos presentes en la tradición oral de la comunidad de Santa María Jicaltepec, municipio de Pinotepa Nacional, región de la Costa Chica de Oaxaca. Las historias versan sobre los nahuales, los compadres que se convirtieron en piedras y algunos espacios del encanto que los pobladores conservan en su narrativa oral.

Datos del narrador

Nombre: Tomás
Apellidos: García Mendoza
Sexo: masculino
Año de nacimiento: 1963
Lugar de nacimiento: Santa María Jicaltepec, Oaxaca
Lengua materna: mixteco
Otras lenguas: español
¿Sabe leer y escribir?: sí
Estado civil: no documentado
Material transcrito por: Dagoberto López Castro

La poza encantada

Arte verbal

[clip 1, 00:00:00]

Tomás: Mire, en mi pueblo que es Jicaltepec, que es *Ñuu Kaan*,[50] hay varias leyendas o mitos, podemos decir, podemos hablar de la Poza Encantada o la Poza de la Novia [ujúm]. Ahí intervinieron, este, dos familias, porque pues ya ves que lo natural es de que el hombre no puede vivir solo, tiene que tener una pareja. Así que el hombre se enamoró de la doncella [ujúm], pero la doncella no le vio atractivo al hombre, no, así que a fuerza la tuvieron que entregar, como en aquellos años que, sin querer las mujeres, los padres son las que las entregaban, y aunque no se conocen, pero pues así se tiene que hacer el trato, ¿no? [ajám], se cumple lo que dicen los padres. Así que la mujer a fuerza se casó, y, eh… se hizo la boda normal: mucha comida, mucha bebida, y se fue en la tarde, así que, como estaban, pues, sucios, digamos que ya estaban, este…

Dagoberto: Por casarse.

Tomás: No, ya estaban, este…

Dagoberto: Juntados ya…

Tomás: Ya se casaron [ajám] en el día, pero en la tarde pues querían, pues tomar un baño. Así que el hombre, pues convenció a la mujer para que fueran al pozo, ¿no? [ajám], que hoy en día se llama el Pozo de la Novia [ajám].[51] Y, este, pues llegaron, empezaron a bañarse, y el hombre cuidando a la mujer, ¿no?, para que no se escapara, porque el hombre de hecho sabía de que la mujer…

Dagoberto: No la quería.

Tomás: No la quería, no, ¿no? Así que entonces se puso a bañarse, pero, de repente, que aparece una jícara, de esas jícaras que hoy existen todavía, pero son esas jícaras labradas y pintadas; creo que eso se consigue por allá, por, este… En una fiesta de…[52], delante de Ometepec,[53] que se llama Igualapa,[54] creo [ajám]; allá com-

50 *Ñuu Kaan* es el nombre del pueblo en lengua mixteca.
51 Poza que se encuentra en la comunidad de Jicaltepec, Pinotepa Nacional.
52 El informante se refiere a la fiesta del tercer viernes de Cuaresma en Igualapa, Guerrero, donde se celebra al Señor del Perdón, imagen de Jesucristo crucificado. Cada año acude una multitud de peregrinos al santuario para venerar al cristo milagroso; los mixtecos de la costa oaxaqueña, por la cercanía con el estado de Guerrero, acuden a la feria anual.
53 Ometepec, Guerrero.
54 Igualapa, Guerrero.

pran esas jícaras rojas [ajám]. Así que apareció esa jícara roja en este [en la poza], encima del agua, sobre el agua, y pues la mujer, pues cuando vio ese atractivo, este jícara, luego que la agarra, ¿no? Pero cuando la agarró, se inclinó para agarrarla. Entonces, que esa jícara, pues la jala dentro del pozo, y ahí se desapareció la mujer [ajám]. Así que el hombre se quedó triste, porque no pudo hacer ya nada por su, por su esposa [desaparecida], y desapareció, y por eso se dice que esa poza era, porque hoy día ya es una poza común y corriente [ajám].

Pero se cuenta que después esa mujer, eh…, tenía su novio, de hecho, tenía su novio, pero aún todavía no decidía de casarse, pero ese hombre no era de ahí, de Jicaltepec,[55] sino, porque, eh…, como los naguales, ¿no?, que los naguales, este, tienen conexión [con otras personas] con otros pueblos, depende de su raza [ah]. Así que según de que esa mujer no se murió, sino que ahí fue donde se metió y salió hasta el otro lugar donde ya lo estaba esperando el hombre, ¿no? Y pues hasta ahí termina, pues la versión, ¿no? No importa la versión, pero, después hizo su vida, ese, ese hombre, porque ese hombre, después, y la mujer igual porque, pues tuvieron que rehacer su vida.

Dagoberto: Okay, esa es la historia del pozo…

Tomás: Esa es la historia de la poza encantada.

Dagoberto: Bueno, le voy a poner pausa para que…

Tomás: Sí, sí, sí…

La piedra mujer

Arte verbal

[clip 2, 00:00:00]

Dagoberto: ¿Qué sabe usted de la mujer de piedra o piedra mujer? No sé cómo…

Tomás: ¡Ah! Esa es otra historia.

Dagoberto: No sé si podría contar esa historia…

Tomás: Pues, este, resulta de que, pues eran compadres [ajám]. Pero la mujer, como lo suelen hacer en mi pueblo —porque las mujeres viajan: van a vender sus cositas en Pinotepa—, vendían las mujeres [bajan, ¿no?], viudas o solteronas o solteras

55 Jicaltepec, Pinotepa Nacional, es una comunidad que se encuentra en las faldas del cerro más alto del municipio.

ya, ieh! Pues siembran su hortaliza, van a vender en Pino, y pues es el caso de la mujer, dice que, eh…, se fue a Pino, pero ahí…, antes de ir tuvo que bañarse [ajám]; en ese momento, pues, este, llegó en un manantial a la orilla del pueblo de Jicaltepec, por ahí donde orita está la piedra, ¿no? Pero, este, resulta de que esa mujer en pleno aseo que se estaba haciendo, bañándose, y llegó el compadre, dice [ajám], y… pues a lo mejor, este, por su belleza natural [ajám], de que la mujer, él pues se enamoró de ella en el instante, y pues tuvo que, pues, este, a lo mejor platicar con ella y…, pues lo que quería era hacer sexo con ella, ¿no? [ajám]. Así que creo que la mujer isí lo admitió! [ajám]. Porque ya ve que las tentaciones a veces…

Dagoberto: ¿Los dos están ahí?

Tomás: Los dos están ahí, los dos están ahí, pero convertidos ya en piedra…

Dagoberto: Por ese… Ahora sí que, por ese pecado, ¿no? Que…

Tomás: Pues sí, por ese pecado, ¿no?

Dagoberto: ¡Ah! ¿Y todavía ahorita, ahorita se puede, se puede ver la piedra ahí?

Tomás: Sí, la piedra aún está, la piedra que es la mujer [ajám], pero el hombre ya no, porque, pues ahora que tuvieron que abrir la carretera de Jicaltepec, pues realmente no, nadie defendió a esa piedra que es el hombre, ¿no? Así que pues…

Dagoberto: Solo quedó la mujer…

Tomás: Solo quedó la mujer. Tuvieron que romper esa piedra para pasar el camino ahí.

Dagoberto: ¡Mmm! Muy interesante esa historia. Algún otro…, otra historia de algún personaje fabuloso o…

La piedra del *ndoso*

Arte verbal

[00:02:50]

Tomás: Ahí está la historia [de los nahuales] de la piedra del *ndoso*, que le dicen [ajám, Cometa], esa piedra se ubica por el lado norte, por ahí por donde se dice *Yuku Chaa* [ajám][56], hay un pueblo que se dice, ahí le haré un comentario… Hay, este, un cerro alto que le dicen Yuku Chaa, pero Yuku Chaa también tiene otra historia, porque según, en el tiempo del diluvio [ajám], ieh! Este…, ese cerro alto,

56 *yuku*: 'cerro'; *chaa*: 'egoísta', según el informante.

que es el más alto de Jicaltepec [ajám], este, pues, namás salvó a una pareja que era el hombre y la mujer, así que le dicen *chaa* porque es egoísta, egoísta [ajám].

Dagoberto: Eso, *chaa*, ¿qué es en mixteco?

Tomás: *Chaa* es, este…, en la lengua mixteca *chaa* quiere decir que es egoísta pues [ajám], *chaa xaan iniru* [iah!], *chaa xaan iniru,*[57] *chaa yuku chaa ini.*[58] Por eso, pero nada más se quedó el nombre como Yuku Chaa, pero nosotros, lo que conocemos la historia, ya nos damos cuenta pues, por qué se le dice así, pues, Yuku Chaa, pero, bueno, hablaba yo de que está la piedra del *ndoso* [ajám]. Dicen que cuentan los abuelos que el pueblo de Jicaltepec, con los eso, Yuku Saa.[59]

Dagoberto: Tututepec.

Tomás: Tututepec, tuvieron grandes, este, roces, problemas, piques, problemas, eh, entre esas dos comunidades, ¿no? A pesar de que están tan distanciados, pero como aquí se habla de los nahuales, de los *ndosos*, ¿no? [ujúm]. Según la creencia, que los *ndosos* son los que andan de noche, y se ven las luces cuando de repente aparecen, ¿no?

Dagoberto: Bola de fuego…

Tomás: Ajám, bola de fuego allá en el, este, espacio. Y, pues ellos, siendo nahuales, tuvieron que pelear, hicieron reto, dice que quién era el que tenía más poder sobrenatural [ujúm]. Así que cuentan de que ahí, este, tuvieron que, este, poner, bueno, este, una competencia: quién iba a orinar desde esa piedra hasta allá, al mar, ¿no? Pero resulta que tuvieron que cortar un carrizo, y pues tuvieron que orinar dentro del carrizo y que la orina llegara…

Dagoberto: Hasta el mar…

Tomás: Hasta el mar, así que, según [ajám], ya ves que cada pueblo se defiende, ¿no? Según, que el pueblo de Jicaltepec fue el que ganó, este, la competencia…

Dagoberto: ¿Y qué animal era? Usted siga…

Tomás: Eh, y también, este, tuvieron que hacer otro reto para poder cortar esa piedra, cortarla. Así que dicen que, pues ya ve, que ellos no, no, realmente no usan lo que es machete, porque hoy en día se usa el machete; anteriormente no se usaba el machete, así que ellos tuvieron que caer sobre la piedra para partirla, según,

57 'Él es muy egoísta o que desprecia'.
58 'El cerro que desprecia o que es egoísta'.
59 'Cerro del pájaro'; la que una vez fue la capital del antiguo reino mixteco gobernado por el legendario guerrero Ocho Venado Garra de Jaguar, de la Mixteca Alta.

¿no? Entonces, este, pues según que de Jicaltepec [ganó] ganó, porque sí. Hasta hoy en día es increíble, ¿no? Pero según la historia, sí coincide, porque sí se ve…

Dagoberto: Partida…

Tomás: Partida la piedra, hasta el suelo se ve partida la piedra, ¿no? [iórale!] Y según, que el de Jicaltepec, este, ganó [ajám] esta apuesta. ¡Eh! De hecho, no se menciona qué animal sea el nahual o el *ndoso*, ¿no?, pero dicen que, este, hay nahuales de iguana, de, este, sapo, de cuije, de zorro, dice [ujúm], pero, y de víbora, de culebra, ¡ajá! Y que, este, los nahuales, ¡eh!, hay personas que tienen siete nahuales: hasta que se muere el último, es cuando también se muere la persona, así, en vida.

Dagoberto: ¡Ah! O sea, que tienen más poderes, porque tienen…

Tomás: Más poderes…

Dagoberto: Porque tienen siete protectores, ¿no?

Tomás: Siete protectores, sí… Pues así está la historia [de la piedra] de la piedra del *ndoso*, la piedra del *ndoso*.

Cueva Encantada

Arte verbal

[00:07:29]

Tomás: Hay otro lugar que se llama Cueva Encantada…

Dagoberto: Ajám, ¿ahí mismo en Jicaltepec?

Tomás: En Jicaltepec, pero creo que el terreno…, como Jicaltepec abarcaba, dicen, anteriormente, hasta la playa, o sea, era su territorio de Jicaltepec anteriormente que…

Dagoberto: Antes de fundar Pinotepa.

Tomás: Antes de fundar Pinotepa, porque Pinotepa…

Dagoberto: Que de ahí salieron, ¿no?

Tomás: Parte de Jicaltepec [ajám], los que fueron a fundar a Pinotepa [ujúm], así que, el pueblo de Jicaltepec es el más viejo, nada más que, ya ve que como está en un cerro, no, no, este, no ha podido progresar, ¿no? [ujúm] Ahí la gente son cien por ciento indígena, hablan el mixteco [ujúm], ¿sí? Entonces, casi coincide nuestra lengua con los de Tlacamama, de…

Dagoberto: Aquí, incluso, ¿no?

Tomás: Ajám, aquí incluso, porque sí, sí parece que, el, este, señor Juan me ha

contado que también así estuvieron peleándose, habla él del *ndoso* también, que así lo cuenta sus antepasados. ¡Eh! Bueno, voy a retomar nuevamente lo que es la Cueva Encantada [ajám]. Ahí en la Cueva Encantada es un lugar feísimo. Hoy pertenece a Pinotepa, ¿no?, pero anteriormente ahí iban los que querían convertirse a nahual [ujúm], ahí las personas que no conocían el nahual o querían ser curanderos, ahí tenía que ir a esa cueva encantada a que le dé el poder el…

Dagoberto: ¿El ser que habita ahí?

Tomás: El ser grande, ¿no? El ser o el tata de, de ahí, de los nahuales [ajám]. Él hacía que tuvieran poder y se convirtieran en, este, en grandes hombres, ¿no?, de la ciencia, en cuanto al empirismo, ¿no? [ajám], porque, ya ve que, también, realmente sí sobresalieron mucho aquellos tiempos, en aquellos años, pero, bueno, sí es triste lo que cuentan, ¿no? De que, pues si alguien quería sobresalirse, tenía que morir, tenía que morir porque nadie… El ese señor que es el mandón no quiere que alguien lo rebase después [ajám], por eso: quien sabía él que iba sobresalirse, pues mejor…

Dagoberto: Lo mataba.

Tomás: Se moría antes, pero no a machete ni a cuchillo ni a balazos, sino que ahí con el nahual [mm], cuando, en su nahual después. Sí, así que, pues ahí es donde se iban a convertir, pues los que querían.

Dagoberto: Antes, digo, todavía existe esa piedra, ¿todavía existe esa piedra?

Tomás: Dicen que está la cueva [ajám], pero no he tenido la oportunidad de irme, porque dicen que está muy feo, pero son rocas, pues, que tienen cuevas adentro, ajám, sí…

Dagoberto: Por eso se llaman las piedras…

Tomás: Y hasta ahorita les da miedo a las personas de irse ahí, porque quien va ahí, pues seguramente no regresa vivo, ¿no? [Pues, sí], según la creencia. Yo no sé realmente hasta dónde está… [iórale!] La verdad, pero así cuentan.

Dagoberto: Muy interesante esos personajes y lugares, ¿no? Pues es la temática que estoy trabajando, sobre esos personajes que, ahora sí, que habitan en la memoria colectiva, ¿no?, de lo que nos han contado los abuelos, ¿no?, las personas mayores, y también de los espacios encantados, que también va de la mano, ¿no? Porque un nahual necesita un lugar, ¿no?, por ejemplo. en la Cueva Encantada, pues necesita un espacio, ¿no?, para convertirse…

Tomás: Ahí hacen la reunión, dicen [ajám], ahí hacían la reunión antes, ¡eh! Todos los jefes, ¿no? [ajám, se reunían], de los nahuales, para ponerse de acuerdo quién

iba, dice, porque ya ve que ahora que se acerca diciembre teme, temía mucho la gente. Antes, porque se iban, dos, tres, cinco gente seguido, seguido, para que… A lo mejor hacen pacto, ¿no? [ajám], con el mal, y dicen, ¿no?: "No, te voy a entregar tanto para que yo pueda sobrevivir", ¿no?

Dagoberto: Como sacrificio…

Tomás: Como sacrificio [iah!], ajám.

Dagoberto: ¿Pero iban a esa cueva, no? A sacrificar.

Tomás: Iban a sacrificar, pues, a lo mejor el nahualito ahí en la cueva [iórale!]. Sí.

Dagoberto: Ahora sí, abusando del tiempo, algún otro personaje, no sé, encantado, que sepa…

Tomás: Yo creo que ya no, eh, son los…

Dagoberto: Los más, lo más que se cuenta en Jicaltepec.

Tomás: Son los más sobresalientes de ahí, del cerro.

Dagoberto: Bueno, pues muchas gracias por compartirnos esas historias que, pues que no queden ahí en el olvido, ¿no?, porque si no se rescata, pues se pierde, se pierde esa tradición tan bonita que fue como parte de nuestra formación, bueno, de la formación de otras generaciones, ¿no?, como la de usted, de sus abuelos…

Tomás: De los bisabuelos…

Dagoberto: De los bisabuelos, ¿no? [sí], que fueron parte de esa rica tradición, y es la temática que estoy trabajando ahora con mi nuevo proyecto…

Tomás: ¡Felicidades, échale ganas!

Dagoberto: Así que muchas gracias.

[Crónicas visuales]

La pastorela de Ocumicho: dos realizaciones de un fenómeno cultural

Berenice Granados
Laboratorio Nacional de Materiales Orales ENES Morelia, UNAM

La ranchera le decía el ranchero, la ranchera le dijo, ya al último al terminar le decía:

—Aquí les voy a cantar una canción, a ver si mi compañero me quere apoyar y ayudarme a cantar, deja decirle que si le amarro el cinto pa que no se le caigan los pantalones.

Y luego le dice el ranchero:

—¡Ah, mujer!, ¿cómo crees?, si yo aquí no vengo a ver si puedo, si no porque puedo vengo.

Pedro Serrano, maestro de pastorela

Ocumicho es un pequeño pueblo que se localiza al noroeste de la Meseta Purépecha, a unos 2000 metros sobre el nivel del mar, en el municipio de Charapan, en el estado de Michoacán de Ocampo, México. Su población, según el censo INEGI de 2010, es de 3438 habitantes, de los cuales 1553 son hombres y 1885 son mujeres. El 98.84% de sus habitantes son indígenas y hablan la lengua purépecha. El grado de marginación de la comunidad es alto, por ejemplo, el 36.16% de la población es analfabeta y el 12.98% no cuenta con agua entubada (INEGI, 2010).

El pueblo se encuentra enclavado en una zona boscosa en la que abundan pinos y encinos, aunque a partir del año 2000 se ha dado un fuerte crecimiento de la agricultura aguacatera. Los suelos de la zona derivan de la actividad volcánica; se conforman a partir de cenizas y se caracterizan por ser suelos rojos, "arcillosos, de permeabilidad baja y drenaje lento; ricos en materia orgánica y ligeramente ácidos" (INEGI, 1997: 3). Ambas situaciones posibilitan el trabajo de la alfarería en la comunidad: el suelo traído de San José de Gracia se presta como materia prima de las piezas de barro y la madera facilita su cocción o quema. Aunque el oficio de la alfarería en el pueblo no vaya más allá de los años sesenta, resulta la actividad productiva que lo ha catapultado a la fama. Ocumicho es reconocido internacionalmente por su producción de piezas de barro policromado: cuadros plásticos de fiestas tradicionales, escenas de la Biblia satirizadas, piezas eróticas, escenas realizadas por encargo, etcétera, en las que la figura del Diablo desempeña un papel protagónico (cf. Gouy Gilbert, 1995).

En abril de 2013, durante una visita (que no era de trabajo) al pueblo de Ocumicho, la artesana Rutilia Martínez Álvarez nos donó a Santiago Cortés y a mí una serie de 70 piezas de barro policromado fabricadas en los años 70 por su madre, María Guadalupe Álvarez Sánchez, y por ella. Las piezas conforman una pastorela, que incluye además una banda completa de músicos. Rutilia quería evitar que

terminaran en la basura. En aquel momento no llevábamos suficiente dinero para costear tal ofrecimiento, pero la artesana insistió. Mi respuesta fue automática: "Yo te prometo que vamos a generar algo con esto".

La donación sirvió como detonante de un proceso intelectual que sigue en desarrollo y que ha integrado a un equipo diverso a lo largo de distintas etapas; el trabajo colectivo y el apoyo de los estudiantes han sido fundamentales en este proceso. Todo ello derivó en un proyecto académico financiado por PAPIIT-UNAM durante tres años, "La Pastorela de Ocumicho: discursos, cerámica y ritualidad", que ha sido coordinado por mí. La colección de las piezas, "La pastorela de Ocumicho", actualmente se encuentra resguardada por el Laboratorio Nacional de Materiales Orales (www.lanmo.unam.mx).

El objetivo principal de este proyecto de investigación es proponer un modelo interpretativo interdisciplinario para estudiar distintas realizaciones de un mismo evento cultural. Es decir, estudiar la pastorela de Ocumicho como un evento que tiene múltiples realizaciones: una performance ritual, un texto dramático y un cuadro plástico, para verificar la poética que les subyace, desentrañar su significado e indagar sobre la importancia ritual y ordenadora de la pastorela en la comunidad.

La pastorela en México tiene origen en el teatro evangelizador del s. xvi, los autos sacramentales y el teatro religioso de la Colonia y su posterior popularización en el México independiente. Trata de un drama que contiene diálogos y cantos intercalados en el que el bien y el mal se disputan a los hombres hasta que el nacimiento del Niño Dios termina por inclinar la balanza y restablecer la paz. Posee tres ejes temáticos: la lucha entre ángeles y demonios, el nacimiento de Cristo y la adoración de los Reyes Magos.

En las comunidades purépecha la pastorela tiene un papel primordial en su ciclo ritual. Se trata de representaciones multimodales que recurren al drama, la danza y la música. Son artefactos rituales que involucran a la comunidad entera y que se consideran uno de los primeros eventos sociales en los que puede participar un joven para iniciarse en la larga vida de los cargos religiosos que rige el actuar de las personas en los pueblos.

En Ocumicho, la pastorela es organizada por los cargueros del Niño Dios o *chichiwas*, quienes reciben tal encomienda un año antes, durante una misa celebrada

a la media noche del Año Nuevo, en la que el carguero se lleva consigo, simbólicamente, el ombligo del Niño Dios, para recibir al día siguiente la imagen en su casa (Garrido, 2016: 351). En Ocumicho existen tres Niños Dios: Marcos, Jesús y Salvador. Este es el intrincado mundo ritual en el que se movió este proyecto de investigación.

Cada año debe haber por lo menos una representación de la pastorela financiada por uno de los cargueros del Santo Niño, sin embargo, si los tres cargueros deciden "sacar la danza", puede haber hasta tres representaciones de la pastorela que ocurren una enseguida de la otra, cada una cuidada por un maestro de pastorela.

El texto de la pastorela está escrito en español y posee una estructura fija que se repite: "un parlamento recitado por un luzbel seguido por el fragmento de una canción interpretada por una o varias parejas de pastores, rancheritos o negritos" (Padilla, 2000: 139). En la representación pueden participar hasta más de cien personajes: rancheros, rancheras, pastoras, negritos, ángeles, reyes, diablos, luzbeles y la sagrada familia. Depende de la cantidad de personas que acepten la invitación que año con año les hace el carguero del Niño Dios. Las personas que representan los personajes de la pastorela son reconocidas por la comunidad y por ello los nuevos cargueros vuelven a invitarlos. En función del número de participantes el maestro de pastorela hace la adaptación del libreto. En Ocumicho actualmente hay tres maestros de pastorela reconocidos por la comunidad: Pedro Serrano, Gustavo González y Francisco Ortíz, quien en 2018 además fue carguero del Niño Jesús.

Desde el principio, el proyecto se ha caracterizado por tener dos vertientes: el trabajo en gabinete con las piezas, para su estabilización y resguardo, que fue desarrollado en el Laboratorio por Noyule Jonard, Alfredo Banda, Rosalba López y Diego Vargas, alumnos de Historia del Arte, y el trabajo en campo para documentar la performance de la pastorela, obtener información sobre los maestros de pastorela y su producción escrita, verificar los procesos de producción de las piezas y sondear los distintos relatos que atraviesan estas producciones. Para ello se realizaron siete estancias en Ocumicho, entre abril de 2018 y junio de 2019, en las que participaron Adela Rascón, Georgina Alanís, Tzitziki Jaimes, Diego Vargas, Rosalba López, Roberto Campos, Tania Gayosso, Zurizadai Santos, Derek Hinojosa, Daniel Estrada, Zuleyma Martínez, Jatziri Santos, Elizabeth Araiza, Berenice Granados y Santiago Cortés.

Siguiendo la misma lógica del trabajo desarrollado, la crónica visual que aquí se presenta contiene algunas fotografías que dan cuenta tanto del proceso de trabajo con las piezas de barro (molido, amasado, modelado, quema y pintura) como de la vida ritual en el pueblo, poniendo énfasis en las performances de la pastorela celebradas los días 24 y 31 de diciembre de 2018 y 1 de enero de 2019. La crónica se inaugura con una fotografía de las piezas que donó Rutilia. Se intenta mostrar al lector la doble naturaleza de un mismo objeto ritual: la pastorela como performance y como una representación plástica. Como parte de la crónica figuran también piezas de dos famosas artesanas ocumichenses, María Guadalupe Basilio Campos y nana Paulina Nicolás Vargas, quienes participaron también en diversas entrevistas a lo largo del trabajo de campo. Todos los materiales fotográficos pertenecen al Archivo Ocumicho que se encuentra parcialmente disponible en línea en la página web del proyecto de investigación: https://lanmo.unam.mx/ocumicho/. Derivado de este trabajo se publicará un catálogo de las piezas de Rutilia, un libro sobre la pastorela y su representación, y un video documental.

Las fotografías que figuran en esta crónica fueron tomadas por Georgina Alanís, Berenice Granados, Tzitziki Jaimes, Rosalba López, Adela Rascón y Diego Vargas. La selección de las fotografías y su ordenamiento es mío. La edición fotográfica es de Andrés Arroyo.

Fuentes de consulta

Garrido Izaguirre, Eva María (2016). *Donde el diablo mete la cola: estética indígena en un pueblo purépecha* (México). Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Gouy Gilbert, Cécile (1985). "El nacimiento de un arte tradicional". *Relaciones*. Zamora: El Colegio de Michoacán; 93-104.

Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (1997). *La producción forestal en la Meseta Purépecha en el Estado de Michoacán*. México: INEGI.

_____ (2010). Censo de Población y Vivienda 2010. México: INEGI.

Padilla Pineda, Mario (2000). *Ciclo festivo y orden ceremonial. El sistema de cargos religiosos en San Pedro Ocumicho*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

Colección de piezas de barro policromado "La Pastorela de Ocumicho" de Rutilia Martínez Alvarez." La pastorela estaba guardada en una caja de madera en el LANMO antes de su proceso de estabilización y catalogación / Berenice Granados / 17 de junio de 2016.

Las calles de Ocumicho / Diego Vargas / 9 de diciembre de 2018.

Rutilia Martínez Álvarez modelando unas piezas de barro en su casa / Rosalba López / 4 de agosto de 2018.

Devota en los rosarios a la virgen de la Concepción /
Diego Vargas / 1 de mayo de 2018.

Las uananches *llevan en procesión a la Virgen de la Concepción en el atrio de la capilla /* Adela Rascón / 1 de mayo de 2018.

Quema de las piezas de barro en casa de Amalia Nolasco / Georgina Alanís / 4 de enero de 2019.

Piezas de barro de Nana Paulina Nicolás Vargas en cocción / Tzitziki Jaimes / 6 de agosto de 2018.

Preparación de alimentos en el iurixu /
Diego Vargas / 10 de diciembre de 2018.

Pedro Serrano en su fiesta de cumpleaños /
Diego Vargas / 16 de diciembre de 2018.

Cintia repara una pieza rota / Adela Rascón /
30 de diciembre de 2018.

Músico durante la ceremonia del cambio de mayordomía /
Diego Vargas / 9 de diciembre de 2018.

Nana Paulina Nicolás Vargas pinta sus piezas / Diego Vargas / 15 de diciembre de 2018.

Nana Paulina Nicolás Vargas pinta sus piezas / Diego Vargas / 15 de diciembre de 2018.

María Guadalupe Basilio Campos acomoda las piezas de su pastorela / Adela Rascón / 9 de junio de 2018.

Luzbel / Diego Vargas / 24 de diciembre de 2018.

Diablos y ermitaños / Georgina Alanis /
1 de enero de 2019.

Rancheras y rancheros / Georgina Alanís /
31 de diciembre de 2018.

La Pastorela de Ocumicho / Diego Vargas /
1 de enero de 2019.

La Pastorela de María Guadalupe Basilio Campos / Adela Rascón / 9 de junio de 2018.

La virgen María y san José cargan al Niño Dios / 31 de diciembre de 2018.

El nacimiento / Georgina Alanís /
31 de diciembre de 2018.

[Reseñas]

Mauren Pavão Przybylski. *Cybernarrativa pós-contemporânea: Pensando o narrador oral urbano-digital.*

Curitiba: Appris, 2018; 197 pp.

Por: Katria Galassi

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Mauren Pavão Przybylski é Doutora em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestre em Letras-Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Licenciada em Letras-Português, Francês e Respectivas Literaturas (FURG). Suas pesquisas atuais estão voltadas para tradição oral, cultura popular, representação, literaturas de língua portuguesa, estudos pós-coloniais, decoloniais e no estudo de narrativas orais urbano-digitais no que se relaciona aos novos media e às materialidades da literatura. Seu livro *Cybernarrativa pós-contemporânea: Pensando o narrador oral urbano-digital* é resultado da sua tese de doutoramento pela UFRGS sob orientação da Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy. A pesquisadora propõe uma investigação que pretende descanonizar lugares de fala e olhares de dentro da academia para a comunidade, especificamente a Restinga, bairro periférico de Porto Alegre, objeto da pesquisa.

Przybylski mostra que é nos *media* —termo que a autora decide usar para tratar das diversas formas de estudos hipertextuais, narrativas em vídeo, áudio, linguagem hipertextual, dispositivos hipermídia, capazes de facilitar a produção e a circulação de conhecimento— que Maragato (Marco Almeida) e Beleza (José Carlos dos Santos, *in memoriam*) fazem suas distribuições de conteúdo. Essas duas personalidades foram escolhidas dentre várias outras personagens de destaque na comunidade da Restinga devido aos seus notórios engajamentos para realocar sua comunidade num momento em que as "suas bases foram desestruturadas e eles se viram obrigados a se adaptar a um novo espaço" (Pavão Przybylski, 2018: 38), porém o maior foco recairá sobre Maragato para se tratar do tema do livro: o narrador oral urbano-digital.

A autora ressalta a rebeldia nata dos sujeitos contribuintes de sua pesquisa, os quais não se permitem ser calados por quem quer que seja e sabem ocupar o

seu lugar, que está em constante movimento: à época da investigação, Maragato possuía um programa de rádio e o levava onde quer que abrissem as portas para ele e Beleza era aposentado, agitador cultural e engajado no desenvolvimento do bairro, das escolas e de tudo que pudesse trazer benefícios a Restinga. Przybylski relata em detalhes todo o processo da sua perquisição, e acompanha o desenvolvimento das ações dos sujeitos, bem como as contribuições que ela ajudou intermediar a partir do seu espaço de pesquisadora da academia e de receptora do conteúdo produzido por esses artistas-ativistas.

É importante dizer que a pesquisa se propôs na sua metodologia devolver tudo que havia recebido de conteúdo em forma de materiais físicos e exposições em espaços públicos do que foi produzido por aquela comunidade naquele período, "numa lógica horizontalizada e coletiva" (Pavão Przybylski, 2018: 41). Essa via de mão dupla entre pesquisadora e sujeitos da comunidade da Restinga criou não apenas uma investigação riquíssima em conteúdo produzido a partir da periferia, mas também laços de amizade para uma vida. A beleza na pesquisa de Przybylski está em ver como a autora nivela os artistas da Restinga com todo e qualquer cânone bem consolidado na academia e nas letras. Com um belo aporte teórico de Certeau, Gamalho, Maraschin, Sarlo, Canclini, Bhabha, Barthes, Propp, para citar alguns dos estudiosos a quem ela recorre, Mauren insere um novo nome no cânone literário brasileiro: Maragato.

Ana Tettamanzy decorre sobre o envolvimento que a investigação proporcionou entre os seus participantes e afirma que "seguiu apostando na arte de narrar e no exercício da memória como formas estéticas de relação e criação com as pessoas do grupo social da Restinga (Tettamanzy in Pavão Przybylski, 2018: 14). A parte concreta dessa parceria academia-comunidade surgiu com a exposição itinerante "As doze estações da *Via Crucis* da Restinga", cujo título foi pensado por Maragato e que consistiu numa mostra individual e coletiva de memórias, fatos históricos da comunidade, com exposição de banners e objetos produzidos pelo grupo numa "atuação junto à rede escolar pública [que][60] ocorreu com alguma regularidade até meados de 2011" (Tettamanzy in Pavão Przybylski, 2018: 14). A partir dessa experiência coletiva e da maneira como Maragato se coloca à frente das

60 Inserção minha para melhor contextualização da frase.

ações representativas do seu grupo nas redes virtuais, Mauren pensará e desenvolverá o conceito de narrador oral urbano-digital.

Essa exposição foi algo marcante para a comunidade e para Maragato, que juntamente com Beleza, organizou algo grandioso para os moldes locais. Eles conseguiram expressar seu grito em forma de escrita, pôsteres e banners e em todos os *media* disponíveis à época e Maragato ainda contribui imensamente para a constituição de um acervo de narrativas digitais que faz parte do projeto *A Vida Reinventada.* Como afirma Mauren Przybylski, o conceito surge a partir do olhar atento dela sobre essa coletânea de materiais disponibilizados pelo artista:

> Portanto, se a maioria dos materiais publicados no site citado como exemplo eram de autoria dele, isso se justifica por serem suas tirinhas, seus e-mails, seus programas de rádios, blogs e demais páginas na internet o ponto de partida para o estabelecimento do conceito-chave que aqui estabeleço: o de narrador oral urbano-digital (Pavão Przybylski, 2018: 33).

O livro, dividido em seis capítulos, destrincha a trajetória intelectual e de pesquisa da estudiosa e dos seus sujeitos —e não objetos— que amadurecem em conjunto ideias de projetos e práticas para a melhoria da visibilidade dos restingueiros. Para antes disso, na *Introdução*, Przybylski proporciona um amplo panorama do que está por vir no livro, posicionando a Restinga como seu local de estudo, dizendo sobre o motivo da escolha daquele local e reproduzindo poemas de alguns autores desse bairro para demonstrar a riqueza escondida ali. Maragato irá imprimir em suas produções sua personalidade e percepção sobre as coisas que se passam ao seu redor, com seu olhar atento de um *flâneur*, pensando na concepção benjaminiana, já que ele "transita tanto no bairro quanto na universidade [...] e em outras esferas sociais já mencionadas [...] além, é claro, de sua inserção digital" (Pavão Przybylski, 2018: 169).

No capítulo um, "Dos primeiros passos no campo: o encontro com a Restinga", a autora irá falar de como foi sua inserção naquela comunidade, os cuidados que precisou ter como uma *outsider* com intenções de pertença, em um "chegar-se quase que em passos silenciosos ao espaço que é dos moradores" (Pavão Przybylski, 2018: 35). Também falará da história de constituição do bairro, do seu desfazimento

forçado, em como a comunidade pretendeu inserir-se definitivamente na história, e de como Maragato se desponta, desde a princípio, como um sujeito atuante e indobrável. Há a percepção de a autora estar lidando com um tipo de pesquisa onde seria necessário muito tato para driblar as adversidades que pudessem surgir, tanto por parte dos sujeitos da comunidade quanto por parte da academia.

Já no capítulo dois, "Narrar-se nos e pelos fios do urbano: das trajetórias da narrativa oral urbana", ela irá abordar as maneiras de narrar a si próprio e narrar o outro dentro da Restinga. A partir de demandas constantes dos mais velhos para valorização da comunidade, para que os jovens compreendam o valor daquele lugar e conheçam sua história, a Restinga procura se reinventar e buscar meios de sobreviver em meio ao caos. Essa demanda constante será a engrenagem propulsora dos movimentos na comunidade para que algo seja feito em direção a uma mudança positiva dos atos.

No capítulo três, "Das materialidades da literatura: a hiperficção literária nas narrativas orais urbano-digitais", a autora falará do projeto *A Vida Reinventada* que será pensado como modelo para outros sites semelhantes; a reflexão sobre o que seriam os media —já citado anteriormente como termo da preferência da autora para designar a maneira pela qual as produções literárias e artísticas chegarão ao receptor final: o leitor, consumidor de arte—, em como o hipertexto aparece nessas manifestações artísticas. E é a partir desse site que a comunidade se reconhece como produtora de conteúdo que possa interessar à outras pessoas. Esse espelho de si nas redes pode causar boas expectativas e trazer uma satisfação à comunidade que está representada ali, a Restinga, no caso. Os restingueiros, por meio das ações cibernéticas de Maragato, poderiam ser vistos pelo mundo de fora, teriam a oportunidade de transmitir uma mensagem sobre seu lugar, diferente da que comumente é transmitida.

Em "Os novo media e a literatura: planejando o site", capítulo quatro, traz a perspectiva gráfica e instrumental da montagem de um site ancorada nas teorias de Lev Manovich. A partir das especificações levantadas pelo autor, o site começou sua construção após inúmeras tentativas e esboços. Para tanto, Przybylski anexa ao texto as imagens do passa-a-passo, bem como os rascunhos escritos a mão, e relata o que forma as seções constitutivas do site.

Com os menores detalhes de construção de um site, sua veiculação ao site da UFRGS e a iniciativa de criar um novo site, menos vinculado à universidade, a autora mostra as diversas particularidades para que isso possa realmente se concretizar e circular na internet. O capítulo cinco, "Do narrador e das narrativas urbano-digitais em foco: hiperficção e literatura", a autora retoma o termo hiperficção, já citado anteriormente, e fala do conceito de remediar a partir da perspectiva de Grusin e Bolter, que é diferente da concepção que surge imediatamente na cabeça do leitor. Esse conceito não é estático e pode ser pensado de três maneiras: remediação como a mediação da mediação; remediação como inseparabilidade da mediação e da realidade, e remediação como reforma; a partir dele será pensado o papel do remediador nessa construção de saberes e trocas entre a Restinga, academia e público externo. Também nesse capítulo Przybylski falará de como Maragato se enquadra na categoria de autor de hiperficção partindo da conceituação de Ana Rita Duarte, Manoel Portela e Lúcia Leão. Maragato constrói-se como multifacetado num ambiente que, se poderia dizer, ser capaz de coibir as ideias e os fazeres.

O último capítulo, "O site como documentário interativo: o exemplo do Memoriamedia e o projeto A Vida Reinventada", procurará fazer uma aproximação entre o projeto português —*Memoriamedia*— que tem a portuguesa Filomena Sousa como uma das responsáveis e o site *A Vida Reinventada*, produzido em consonância entre a pesquisa de doutorado de Przybylski e a comunidade da Restinga. A autora transcreve trechos da entrevista que fez com Filomena em Sobral do Monte Agraço, em 2012, como modo de justificar as ações no site "de Maragato", já que as semelhanças e as propostas entre ambos os sites são várias. Percebe-se aí a conquista da pesquisadora: por meios práticos ela confirma o lugar de Maragato dentro das produções culturais e ações na comunidade, mas sempre lembrando que esse não era um lugar que ele buscava.

A pesquisa desenvolvida por Przybylski proporciona uma ampla reflexão sobre os saberes literários e poéticos que são comumente enquadrados como "significativos" e aqueles que não chamam o foco para si, mas possuem tanto ou mais conteúdo para serem vistos, estudados e mostrados aos quatro cantos. Além disso, a autora instiga seus leitores e aqueles que estudam essa sua tese a buscar os outros tantos Maragatos que existem por aí, nas comunidades menos percebidas e valorizadas. O que ela faz é um belo convite à busca de saberes fora do cânone, que precisam, para benefício da própria academia, ser encontrados e estudados.

Paul M. Worley y Rita M. Palacios. *Unwriting Maya Literature: Ts'íib as Recorded Knowledge.*

Tucson: University of Arizona Press, 2019; 238 pp.

Por: Sue Meneses Eternod

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM

Este libro ("*Des-escribir la literatura maya: ts'íib como conocimiento grabado*")[61] no es (solo) sobre literatura escrita maya en caracteres latinos, tampoco es (solo) sobre literatura o artes verbales de tradición oral. Este libro es sobre el *ts'íib*, una práctica cultural maya de registro del conocimiento en la que cabe la escritura alfabética, pero que no se limita a ella y en la que es posible incluir la escritura jeroglífica, los bordados, la arquitectura, los tatuajes, los patrones de diseño de la milpa, etc. Así, este trabajo es un cuestionamiento sobre la idea de la escritura alfabética como única forma de registro de conocimiento y se inscribe dentro de los estudios que buscan proponer lecturas otras, decoloniales, de las producciones culturales y artísticas de los pueblos de América y, en particular, de lo que bajo otro parámetro cultural se conoce (mal) como literatura maya. En este sentido, dicen los autores, no se trata solo de exponer las propuestas decoloniales de los propios creadores, sino de plantear otras formas de lectura que rebasen las fronteras impuestas por la terminología y los cánones académicos occidentales y que permitan leer (en sentido amplio) a los autores en el marco de sus propias tradiciones y prácticas culturales. Así, si bien, en su sentido más general, *ts'íib* podría referirse a cualquier tipo de registro grabado o inscrito producido por el hombre o incluso por la naturaleza en cualquier lugar del mundo, es, ante todo, una práctica cultural e histórica situada en el contexto maya que para ser ejecutada y leída requiere de múltiples claves de producción y comprensión culturalmente enmarcadas, pero que además de estar al alcance de los que participan de esa tradición, algo dice a quienes, sin participar de ella, están dispuestos a ver, escuchar y sentir (pues justamente su lectura no se limita a la decodificación de un sistema de escritura alfabético). Es importante notar que aquí *maya* se refiere a un conglomerado de comunidades localizadas en el sur-sureste de México y en Guatemala que tienen una matriz histórica,

61 Esta es la traducción al español propuesta por los autores (Palacios y Worley, 2019).

cultural y lingüística común que se remonta a muchos años antes de la Conquista y que desemboca en el movimiento étnico-político pan-maya actual al cual se adscriben de diversas maneras los creadores de los pueblos kaqchikel, tsotsil, tseltal, k'iche', jakalteco, maya yucateco y tz'utujil cuyas obras se abordan en este ensayo. Y es este trazo de continuidad uno de los hilos de la urdimbre sobre la que se teje este texto, es decir, de los códices a los libros del Chilam Balam, del Popol Vuh a la producción arte(sanal), de la concepción maya del universo a los textiles, y de ahí a las propuestas estéticas de los escritores mayas contemporáneos es posible elaborar, como muestran los autores, una historia de continuidad del *ts'íib*. Otro de los hilos de esta urdimbre es, como hemos mencionado, aquel que tiene que ver con proponer formas de "lectura" culturalmente apropiadas a la tradición del *ts'íib*, para lo cual los autores incorporan tres conceptos mayas que en estrecha relación articulan toda la propuesta: *cha'anil* (palabra de origen maya discutida por el académico Genner Llanes-Ortiz), *k'anel* (concepto de origen tsotsil propuesto por Manuel Bolom) y *cholel* (concepto de origen ch'ol analizado por María Mayo Mendoza). Aunque la discusión sobre los términos es más amplia y rica, brevemente, el primero se referiría a la naturaleza performática del *ts'íib*; el segundo, a las diferentes interacciones y relaciones que se crean entre el ejecutante, los receptores y el texto en el proceso de creación y ejecución de la tradición del *ts'íib*, y finalmente, *cholel*, que haría referencia al contexto, al espacio real y mental en el que se da la interacción. En términos de los autores "Tying these concepts together, we argue that the heavy performatic (cha'anil) caracter of Maya writing (ts'iib) helps (re)create and sustain the social networks and interactions (k'anel) of its public in spaces real and imagined (cholel)" [Uniendo estos conceptos, argumentamos que el carácter fuertemente performático (*cha'anil*) de la escritura maya (*ts'íib*) ayuda a (re)crear y sostener las redes e interacciones sociales (*k'anel*) de su público en espacios reales e imaginados (*cholel*)] (27). En esta misma línea, dicen los autores, uno de los rasgos que distinguen con mayor claridad al *ts'íib* de la escritura y lectura alfabética es su naturaleza performática. Así, a diferencia de aquella, en el *ts'íib* "the production and reception of texts are inherently performatic acts that implicate the bodies of readers and writers in culturally specific ways" [la producción y la recepción de textos son actos intrínsecamente performáticos que implican los cuerpos de los lectores y escritores de formas culturalmente específicas] (4), como tendremos oportunidad de ver.

Inaugura el libro una portada que puede leerse como *ts'íib*: se trata de la impresión de un huipil grabado en madera elaborado por el colectivo de artistas mayas contemporáneos Taller Leñateros, ubicado en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, en papel reciclado y a dos tintas: rojo y negro, que en los códices aztecas simbolizaban la escritura y la sabiduría respectivamente (Mignolo, 2003: 302). En la parte baja del huipil aparece grabado el título del libro en alfabeto latino y, más abajo, el subtítulo impreso con fuentes de computadora. Esta combinación de técnicas, colores, textualidades (el huipil mismo en el cual se inspira, el grabado del huipil, la escritura alfabética grabada e impresa, etcétera) e incluso de lenguas pueden ser entendidas como *ts'íib*.

El libro consta de siete capítulos, el primero está dedicado a la discusión conceptual y teórica que fue comentada brevemente líneas arriba. Los siguientes tres capítulos en conjunto abordan las relaciones entre tejido, escritura y lectura tanto en la producción de textiles como en la obra de algunos escritores mayas contemporáneos. El capítulo 2 ofrece un análisis de algunos diseños textiles bajo la perspectiva del *ts'íib*. Se trata de una propuesta de lectura a diferentes niveles de un par de huipiles en los que se considera desde el simbolismo de su diseño, su historia y sus innovaciones, hasta su naturaleza performática que toma en cuenta, además de su textualidad intrínseca, el cuerpo de quien lo elabora, de quien lo porta y el conjunto de mujeres que lo llevan puesto. La última sección de este capítulo propone una lectura de un diseño elaborado por Pancha Pérez Pérez de la asociación civil "Las abejas", en la que se discute la manera en la que la tradición del bordado se actualiza. El capítulo 3 se ocupa de los vínculos entre tejido y escritura en dos poemarios de dos escritoras mayas contemporáneas. Los trabajos que se abordan son: el poemario *Tejiendo los sucesos del tiempo* de la tejedora/poeta/*ajq'ij*[62] kaqchikel Calixta Gabriel Xiquín, cuyos poemas, políticos y críticos, relatan la experiencia del exilio y el retorno, y el poemario *Telar luminario* de la tejedora/poeta tsotsil Ruperta Bautista Vázquez, cuyos poemas indagan sobre la relación entre el hombre y la naturaleza desde el punto de vista maya. Más allá de la conexión que las mismas poetas establecen entre el tejido y la escritura como parte de una misma tradición de la cual se consideran continuadoras, una de las

62 Cuidadora del tiempo, tejedora de eventos, guía espiritual que utiliza el calendario para encontrar armonía en la comunidad (69).

grandes aportaciones de este capítulo es su perspectiva de género. En un contexto en el que el tejido está marcado por lo femenino y por lo mismo subordinado en muchos sentidos, estas creadoras contribuyen a subrayar el papel de la mujer en la continuidad y producción de conocimiento a través de una práctica como la escritura, la cual está conectada de manera orgánica con otras formas de registro de la memoria realizadas ancestralmente por mujeres en el contexto del *ts'iib* maya. En esta misma línea, el capítulo 4 se centra en reflexionar sobre el tejer y el uso del *traje* como acto político y subversivo de las ideologías dominantes en torno a la etnicidad y el género en la Guatemala actual, en dos creadores. El primero, Humberto Ak'abal, quien proviene de una tradición de tejedores varones, reta, a través de su poesía/tejido y del uso del traje tradicional, a la ideología ladina sobre el género que asocia el performance de tejer y de usar traje al ámbito femenino y doméstico indígena. El otro ejemplo discutido aquí es uno de los performances poéticos de la realizadora Rosa Chávez quien se caracteriza por transgredir los estereotipos sobre la mujer indígena: se trata de una mujer maya performancera-poeta-urbana que hace un uso poco convencional tanto de su propio cuerpo como del huipil. El capítulo 5 está dedicado a exponer la impronta de los libros coloniales del Chilam Balam en tres creadores mayas —el poeta Víctor Montejo, el dramaturgo Armando Dzul Ek y el cuentista Josías López Gómez—, lo que permite a los autores (re)construir una historia de la literatura maya. La primera parte de este capítulo aborda la naturaleza performática de los libros del Chilam Balam: se trata de adaptaciones en caracteres latinos de formas de registro, custodia y lectura de una tradición (la lectura de códices, por ejemplo) muy distinta a la tradición textual estática occidental. En este sentido, se expone cómo los escritores mayas contemporáneos encuentran en los libros del Chilam Balam un modelo tanto de contenidos, fórmulas y frases como de dispositivos textuales performáticos, de tal suerte que sus obras podrían considerarse los Chilam Balam contemporáneos (140). En el capítulo 6 los autores nos ofrecen un iluminador análisis sobre el bilingüismo y la traducción de los textos producidos en lenguas indígenas en México a partir del poemario *Noj bálam* 'El grande jaguar' (1998) de Waldemar Noh Tzec. En un contexto en que el estado mexicano demanda la traducción bilingüe principalmente en una sola dirección es interesante observar las estrategias de algunos autores (la selección de palabras, por ejemplo) para reconfigurar el espacio poéti-

co en cada versión. En este sentido, la apuesta de lectura de Worley y Palacios es por una que no considere cada parte como escrita en una lengua, sino que tome en cuenta ambas versiones a la vez, es decir, una lectura que atraviese de una lengua a otra. Tal es la lectura bilenguajeante —término tomado de Walter D. Mignolo (2003)— a la que apelan estos textos que han sido escritos desde esas fronteras lingüísticas (entre una lengua minorizada y una lengua hegemónica) desde las cuales experimentan el mundo y crean conocimiento los escritores indígenas del Abya Yala. Finalmente, el último capítulo aborda la cuestión arte/artesanía y literatura desde la mirada del *ts'íib*, es decir, como parte de una misma tradición que, en el caso de la creación manual y poética que se discute aquí, tiene antecedentes en las narraciones sobre la creación del hombre del Popul Vuh. Como en la mayor parte del libro, Worley y Palacios resaltan aquí los aspectos performáticos tanto de la producción como de la lectura propuesta por dos artistas/artesanos/poetas (o *ts'íiberos*, si se me permite el término): el k'iche' Manuel Tzoc Bucup, quien, a través de su trabajo de producción (libros arte-artesanía-objeto y performance) e incluso por la forma de comercializar su obra, cuestiona los valores hegemónicos alrededor del arte, la etnicidad y el género, y el artista-chunchero[63] tz'untujil Benvenuto Chavajay, quien, con sus instalaciones museográficas —donde emplea lo mismo barro que caucho, imágenes y objetos recogidos de la basura, fotografías e incluso el cuerpo mismo— hace una revisión crítica tanto de la historia maya reciente guatemalteca como de los valores estéticos occidentales y sus espacios de exhibición (los museos).

Miguel Rocha Vivas (2018), retomando una idea del oralitor camëntsá Hugo Jamioy, ha acuñado el término "analfabetismo al revés" para referirse al hecho de que, así como se ha tildado a la población indígena de analfabeta y alfabetizable, a la sociedad mayoritaria puede atribuírsele un analfabetismo al revés cuando no reconoce e ignora las diversas formas de escritura de los pueblos indígenas. En este contexto, este libro es una invitación a "alfabetizarnos" en esas otras tradiciones, a leer y vivir la experiencia de la lectura desde otros marcos culturales. De manera particular, es una invitación a leer la literatura maya como parte de una tradición (el *ts'íib*) que es mucho más que sólo escritura alfabética. Así, para quien conoce la literatura indígena contemporánea maya, este libro le aportará nuevas

63 Colector de chunches, "objetos cotidianos inservibles" (187).

formas de abordar y entender las propuestas estéticas de autores bastante conocidos. Para quienes estamos interesados en la literatura indígena producida en otras latitudes, nos invita a trasgredir las fronteras impuestas por la disciplina para ver y entender, con herramientas más adecuadas, las producciones artísticas de sus autores. Solo me resta decir que este libro es un ejercicio inteligente, honesto y sensible que, sobre la base de estos valores, busca tender nuevos puentes: entre lecturas, entre escrituras, entre tiempos, entre disciplinas, entre mundos, entre orillas; puentes sin duda urgentes y necesarios en el contexto actual de las humanidades en América Latina.

Fuentes consultadas

Mignolo, Walter (2003). *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.

Rocha Vivas, Miguel (2018). *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Ediciones Uniandes, Universidad de los Andes.

Palacios, Rita M. y Paul M. Worley (2019). "Des-escribir la literatura maya: Una propuesta desde el ts'iib". *Humanities Commons*. Web. https://hcommons.org/deposits/item/hc:25525/

Alec Dempster. *Ni con pluma ni con letra. Testimonios del canto jarocho*. Raúl Eduardo González, ed. y pról.

Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, 2020; 220 pp.

Por: Conrado J. Arranz Mínguez

Instituto Tecnológico Autónomo de México

Con tan solo un tiraje de 300 ejemplares, aunque con el claro augurio —dada su relevancia— de que vendrán muchos más, el Gobierno del Estado de Veracruz publica este trabajo esencial para comprender más de cerca esta vertiente regional del son jarocho[64] en Los Tuxtlas, Veracruz. Su autor es el artista plástico, músico, etnógrafo, curador, yo diría que humanista en toda la amplitud del término, Alec Dempster, mexicano universal. Además, el libro está prologado, anotado y cuidado editorialmente por Raúl Eduardo González, académico y músico, especialista en estudios de tradición oral y lírica hispánica. La otra colaboración es la de Andrés Bernardo Moreno Nájera, el que fuera autor del libro *Presas del encanto*, quien hace una semblanza del músico Juan Herrera Comi.

Ni con pluma ni con letra —verso octosilábico—, como especifica su subtítulo, es una recopilación de testimonios de músicos experimentados del son jarocho y originarios de Santiago Tuxtla y San Andrés Tuxtla, región representada en un mapa desplegable al final del libro. En la "Presentación", Dempster no solo especifica los objetivos iniciales, sino que también narra cómo se fue configurando la publicación. Así, este libro recoge el testimonio de 13 músicos nacidos entre 1914 y 1947, en principio sin más interés que el de trasladar anécdotas, hacer memoria de su trayectoria y recordar algunos de los versos que cantaron en fandangos. Dempster llevó a cabo las entrevistas entre 1998 y 2006, y fueron tantas las grabaciones que tuvo que pensar en la mejor manera de publicarlas. Así, este supone el primer volumen, el dedicado "al canto y al verso", por lo que los entrevistados compartieron este papel dentro de la celebración de los fandangos. Accedemos así al territorio íntimo y empírico de 13 antiguos verseros de la región, a saber: Salvador Tome Chacha, Juan Llanos, Martín Coyol, Antonio Tapia, Feliciano Escribano,

64 José Andrés García Méndez lo considera una variante regional del son jarocho, por su cadencia pausada y por la conservación del fandango tradicional.

Dionisio Vichi Mozo, Raymundo Domínguez Gallardo, Juan Chagala Coto, Leoncio Tegoma, Félix Machucho Salazar, Gabriel Hernández Pérez, Armando Sosa Martínez y Juan Herrera Comi. El testimonio de don Juan Llanos, fallecido en 1955, lo transmitió de forma indirecta su hija, Bertha Llanos, quien transcribió desde pequeña muchas de las poesías que aquel, al quedar ciego, le dictaba.

Alec Dempster nos da cuenta en su presentación de las características que tenían los fandangos en los que participaban estos verseros, los sones jarochos que habitualmente se cantaban, las coplas que formaban parte del acervo personal de cada uno de ellos, ya fueran aquellas que iban relacionadas con el tema del propio son o ya aquellas otras que permitían entrar en contrapunteo con otros verseros. Así, Dempster reconstruye, a partir de los testimonios, cómo era ese camino en el que cada uno de ellos configuraba una identidad propia sobre lo que era tradicional versar y cantar. Demuestra, por ejemplo, en el caso del son de "El toro zacamandú", cómo cada versero establecía sus propias variantes al tema obligado; también hace referencia a los diferentes procesos de transmisión.

Por su parte, Raúl Eduardo González contextualiza la relevancia de estos testimonios para el saber del son jarocho en la región de Los Tuxtlas y, probablemente, en otras regiones aledañas. Se refiere al destino que emprenden estos verseros, como un don adquirido con el nacimiento; también alude a la memoria que permite transmitir después los versos y a los cuadernos en los que a veces se apoyan. González se fija en el carácter dialógico de algunos de los versos que permiten la confrontación con otros verseros, especialmente los "picados" y los "de argumento". Por último, se fija en testimonios tan relevantes, como los de Dionisio Vichi y Feliciano Escribano, que tienen que ver con la burla y el escándalo que en ocasiones supone el fandango, la memoria y tradición oral que recrean los propios músicos, y el hecho de que su transmisión dependa tanto de lo escrito como de lo sabido y lo improvisado.

El contexto que transmite el prólogo y la presentación enmarca el torrente oral de las vivencias de cada uno de los trece protagonistas del libro. Cada testimonio está precedido por un retrato del músico protagonista, bajo la técnica del grabado, elaborado por el propio Alec Dempster. Algunos de los temas que se tratan en las entrevistas son los siguientes: el proceso de aprendizaje de la profesión; las características de los fandangos antiguos frente a los actuales; algunos versos

y sones que se recitan y cantan; la transmisión de los versos, ya sea por compra, memorización o enseñanza; historias orales que se cuentan en la región en torno al fandango y algunos verseros. Además, estos testimonios trasladan al lector un gran número de versos que los protagonistas conservan en su memoria y que Dempster reproduce de forma íntegra.

Un papel muy especial en el libro está reservado a la memoria de don Juan Llanos, porque, de alguna forma, muchos de los testimonios de otros verseros lo tienen como una referencia ineludible, como maestro, poeta y transmisor de la tradición. Tal era su sabiduría, destreza e ingenio, que algunos cuentan sobre un posible pacto. En el espacio dedicado a su memoria, Alec Dempster transcribe algunas estrofas de la versada de Juan Llanos.

Por último, el libro incluye un apéndice fonográfico tanto de la relación de discos compactos producidos por el sello Anona Music —cuyo responsable es el propio Alec Dempster— como de una serie de recursos digitales en YouTube relacionados con los verseros protagonistas del libro. La sorpresa final, que no está en el libro, pero que nos la brinda el propio Dempster gracias a su cuenta de Bandcamp, es la reproducción sonora gratuita de algunos fragmentos de las entrevistas,[65] lo cual nos permite escuchar la voz de los verseros, sus tiempos de reacción al recordar algunas poesías para contestar ciertos versos, o la melancolía con la que hacen alusión a los fandangos del pasado. Ni qué decir tiene que el rescate y sistematización del conocimiento que transmiten estos verseros y que recoge Alec Dempster en *Ni con pluma ni con letra* es una verdadera joya del patrimonio cultural inmaterial de nuestro país, y este libro es un aliado esencial para su goce y conservación.

65 El enlace concreto es https://anonamusic.bandcamp.com/album/ni-con-pluma-ni-con-letra. Además, en la cuenta de Alec Dempster pueden encontrar grabaciones de sones en Los Tuxtlas y otras muestras de su trabajo etnográfico y musical.

Fuentes consultadas

García Méndez, José Andrés (2014). "El fandango jarocho campesino. El son nuestro de cada día". *Cuando vayas al fandango… Fiesta y comunidad de México* I. Benjamín Muratalla, coord. México: INAH; 193-220.

Moreno Nájera, Andrés B., recop. (2005). *Presas del encanto. Crónicas de Son y Fandango*. Eduardo García Acosta, ed. y trad. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Mercedes Martínez González. *Tejiendo destinos: la antropología y el diseño en el estudio de los objetos de palma.*

México: Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, 2017; 370 pp.

Por: Eva María Garrido Izaguirre

Universidad Intercultural Indígena de Michoacán

Tejiendo destinos: la antropología y el diseño en el estudio de los objetos de palma es un libro que promete al lector un encuentro con rutas de vida articuladas por un oficio, a través de una metodología híbrida que ayuda a comprenderlas. La autora, Mercedes Martínez González, ha tejido su propio destino a partir de esta investigación con la cual dio un giro audaz a su trayectoria académica, pues transita de la disciplina del diseño a la antropología, en coherencia con una de las premisas del libro: la necesidad de una mirada transdisciplinar para la comprensión de fenómenos complejos.

Especialmente, la investigación se centra en un pueblo de la Mixteca Baja: Santiago Cacaloxtepec. Sin embargo, el análisis que realiza Mercedes Martínez le lleva a andar los caminos que recorren los objetos estudiados, es decir, los lugares donde estos se venden, se maquilan y se usan, de tal forma que el contexto de su investigación se extiende a Huajuapan de León, Yosondúa y Tehuacán. Temporalmente, estamos hablando de una investigación de corte etnográfico, resultado del trabajo de campo de dos años y medio, entre el 2010 y el 2012. No obstante, fueron cuatro años los que la autora permaneció en la región; un tiempo que le permitió conocer a profundidad el sistema en el que se imbrican los objetos y procesos analizados. Además, la historia oral ofrece al lector la voz de los ancianos y no tan ancianos del lugar, una historia narrada que amplía el marco temporal del trabajo.

El libro es en sí mismo una propuesta de abordaje teórico y metodológico: las técnicas antropológicas se combinan con otras propias de la teoría Gestalt del diseño y de las representaciones sociales. La aplicación de técnicas híbridas se observa en el texto pero también en las ilustraciones y tablas que lo integran. En la obra encontramos esquemas que sintetizan de forma extraordinaria una multiplicidad de procesos vinculados al fenómeno analizado; ilustraciones que muestran la postura y el gesto de los tejedores; dibujos realizados por niñas y niños

para analizar su percepción del oficio; fotografías de la autora y de los jóvenes que participaron en la investigación, técnicas cinematográficas y un texto que articula todas estas rutas de aproximación. Dicha suma de técnicas y enfoques constituye una propuesta de abordaje metodológico que sin duda es la principal aportación del libro. Particularmente relevante es el hecho de que Mercedes Martínez González aprendiera la técnica para tejer un sombrero y, aunque en el libro no se nombra como tal, esta práctica en la investigación acerca parte de su trabajo a la autoetnografía, en este caso, del hacer y aprender.

La estructura del texto se compone de cuatro capítulos, cada uno de ellos estructurado a su vez en secciones y subsecciones. A saber: "Del nacimiento a la muerte del objeto de palma", "De la mano al tejido", "El tejedor de palma dentro de la comunidad" y "El tejido de palma más allá de la comunidad". Así, a lo largo de las páginas, la autora analiza los objetos como entes sociales que permiten reconocer las relaciones humanas que se tejen a su alrededor. Nos acerca a los tejedores, sus manos, el manejo de la materia prima, las cadenas operativas y los procesos técnicos; nos lleva a comprender las relaciones de trabajo que a manera de nudos van ligando a los creadores con el mercado, en relaciones atravesadas por el poder y un sistema económico distinto al de antaño; realidades cambiantes ante las que los tejedores han activado su adaptabilidad y resiliencia.

Resulta especialmente interesante el análisis desarrollado sobre la concepción de este oficio dentro de la comunidad, el cual expone los conceptos de salud y enfermedad asociados a la sombrerería; las etnocategorías identificadas como *el surco* y *la flor*, aplicadas a partes del proceso técnico, o las tipologías de sombreros según sus cualidades: *cácalo*, *anicero*, *masayo* y *shatú*, todas ellas asociadas a usos, virtudes del diseño y clases sociales determinadas, lo cual hace visible un entramado de sentidos culturales de los que el sombrero es un indicador y un signo de comunicación. El estudio de la corporalidad es uno de los enfoques propuestos por la autora, quien analiza los gestos, la postura, la manera en que se agarra la pieza, en la que se muerden las fibras, y el baile ágil y grácil de los dedos al tejer. Otro dato importante es el que describe la medición del tiempo en estas comunidades artesanas, en las que un viaje en autobús o una caminata se mide en número de sombreros y vueltas de tejido, es decir, el tiempo que una persona tarda en tejer un sombrero es una unidad de medida temporal culturalmente compartida.

Este tipo de cuestiones, comprendidas y explicadas en esta obra, afirman por sí solas la manera en que un oficio, en este caso artesanal, se imbrica con la persona y el colectivo, su territorio, el tiempo, los cuerpos, las identidades individuales y colectivas. El libro de Mercedes Martínez González le da una vuelta más al surco, al reto que supone visibilizar los valores y sentidos culturales detrás de los objetos llamados artesanales, los cuales son el resultado del trabajo de hombres y mujeres que en cada vuelta de tejido diseñan sus propios destinos.

Carlos Velázquez. *Mitologias para o século XXI. Facultas characteristica.*

Jundiaí (Brasil): Paco Editorial, 2017; 219 pp.

Por: Raúl Eduardo González

Facultad de Letras, UMSNH

Carlos Velázquez, guitarrista y compositor, quien posee una sólida formación en música antigua, se ha abocado en las dos décadas recientes a la reflexión y el ejercicio de la pedagogía, en la Universidade de Fortaleza (Brasil), donde imparte diferentes cátedras, como Estética, Historia del Arte y Mitología. Parte de su labor como docente e investigador ha cristalizado en el desarrollo del Movimiento Investigativo Transdisciplinar do Homem (Mitho), que a través de estudios interdisciplinares de arte, psicología, filosofía y educación busca adentrarse en el conocimiento de los fundamentos de la condición humana. A pesar de contar con una gran trayectoria y un sólido trabajo de investigación, la obra de este autor se ha divulgado sobre todo en el mundo de habla portuguesa; espero que contemos en corto tiempo con traducciones de sus publicaciones al español. Por lo pronto, esta breve reseña se propone abonar al conocimiento de un libro fundamental salido de su pluma.

Si bien tuvo una instrucción como músico e instrumentista, la vida profesional ha encaminado a Carlos Velázquez, sobre todo, a la docencia, por lo que

> En lugar de producir sonidos musicales, la vida universitaria me obligó y todavía me obliga a hablar de ellos [...] la propia experiencia musical había ido cediendo sus espacios a los signos: meros espectadores, señales que, de lejos, explican, preten-

> den saber lo que apuntan mientras que aseguran la esterilidad aséptica del puesto de observador (19-20).[66]

Su devenir académico lo ha conducido, pues, a la reflexión, más que a la acción. Sin embargo, ha sido la suya una cavilación ligada a la experiencia estética, un medio para explicarse y explicar a su alumnado la importancia de unir, en la ejecución musical y en la experiencia estética, el intelecto con la sensibilidad. Una tarea que encuentra urgente en la época actual, cuando en las disciplinas académicas y artísticas parecen prevalecer los valores cuantitativos sobre los cualitativos, algo que, según el autor, ha sucedido a partir del advenimiento de la modernidad en la historia occidental, que a la vez que "desplazó comunidades agrícolas hacia concentraciones urbanas, también negó la organicidad del pensamiento mítico en favor de la racionalidad de los negocios" (90).

Así podemos entender el impulso que lo ha llevado a publicar su libro *Mitologias para o século XXI. Facultas characteristica*, en el cual aborda la reflexión en torno a los mitos, con un enfoque creativo y sensible. Sin dejar de lado el conocimiento de obras analíticas sobre mitología en particular, así como sobre estética, antropología, psicología, didáctica, sociología de la ciencia y filosofía, entre otras disciplinas que cita y comenta a lo largo del libro, Velázquez no centra su recorrido en la mera erudición, pues ante todo busca "la articulación del intelecto con la sensibilidad" (21), en pos de comprender la vigencia que los mitos tienen en la vida contemporánea, así como la manipulación de su sentido profundo con intereses comerciales y propagandísticos. Siguiendo a Carl G. Jung, el autor establece que "el alma humana [...] contendría la memoria cósmica en su porción inconsciente [...] A la vez que, de los sueños, de la fantasía y la imaginación surgirían imágenes y relatos simbólicos, que genéricamente reconocemos como mitos" (22).

En su dimensión fática, el símbolo, nos dice Carlos Velázquez, "es un objeto cotidiano que apunta hacia algo enigmático que no puede ser totalmente aprehendido" (23), de manera que su naturaleza se conecta de algún modo con la constitución de la música, según lo establecido por Claude Lévi-Strauss, al decir que esta, en su aleación de naturaleza y cultura, intelecto y sensibilidad, "es idéntica a la mitología" (24). Y así lo explica el autor:

66 Traduzco del portugués las citas del libro.

> Ninguna música es hecha con la intención de explicar algún fenómeno; mientras que su transcurso, que nada explica, asimismo esclarece, pues ofrece sentido. De la misma forma, la mitología surge de la sensibilidad individual y colectiva con la intención de esclarecer la existencia, mas no de explicar cualquier fenómeno; por lo menos no con el tipo de explicaciones que elogiamos por ser científicas (25).

El propósito manifiesto del autor en su abordaje es "traspasar la rigidez de los conceptos y esquemas científicos para acercarse a la vida" (26). De esta manera, en virtud de un enfoque transdisciplinar...

> Acorde con la idea de que los mitos surgen para llamar la atención sobre cosas importantes que sería importante rememorar, [...] procuro reunir mitologemas universales que permitan reconectar a nuestra época con su ancestralidad; brindo perspectivas para que podamos, hoy, preguntar a nuestros mitos acerca de nosotros mismos (27).

Así, aborda en su análisis diversas manifestaciones dadas en relatos, juegos y filmes, más que en obras artísticas convencionales, y centra la reflexión en historias como el cuento de los tres cerditos, en películas como *El libro de la vida* y *Valiente*, y en personajes como Batman y Harry Potter. El autor encuentra en estas expresiones espacios en los que se identifican esfuerzos compensatorios del inconsciente (102) que, si bien en el arte clásico occidental solían tener cabida en las obras artísticas, han ido cediendo su lugar a las mercancías, a la publicidad y a los productos de la cultura de masas, la cual suele responder, principalmente, a intereses comerciales.

En su recorrido, Velázquez repasa diversos relatos y personajes míticos en cuyas acciones identifica el hecho de que caracterizan un comportamiento humano que emerge en la forma de un *daimon*, el cual se manifiesta ante una dificultad en la vida, a la manera de "núcleos afectivos y referenciales de materiales psíquicos constelados" (81) representados con frecuencia en los relatos míticos como *complejos*, en el sentido jungiano. Según nos lo hace ver el autor, de forma general, en estos relatos se suele traslucir un conflicto de la consciencia humana ante el cual la imaginación representará figurativamente una narración que de manera velada

exponga y resuelva el conflicto a través de una figura heróica cuyo proceder tiende a conciliar de algún modo el trance, por medio de la introspección de quien se pone en contacto con el relato.

Con una argumentación clara y ordenada, con ejemplos y reflexiones de interés y vigencia, a la luz de la propia exposición, el autor logra adentrarnos en el devenir de los mitos en relación con nuestra esencia humana. Así, a partir de los relatos que comenta, podemos descubrir cómo el mito nos plantea preguntas acerca de la existencia, dotadas con un fondo de sensaciones que ponen en evidencia nuestro estado esencialmente incompleto. Acaso no de manera denotativa ni simplista, sino engarzadas en el simbolismo y la alegoría, estas interrogantes revelan, en el análisis de Carlos Velázquez, nuestra propensión hacia los mitos que permiten el devenir de la vida y de la especie, por medio del autoconocimiento individual y comunitario, en virtud de la revelación que conllevan. Asimismo, el autor procura con frecuencia recuperar el sentido etimológico de multitud de términos empleados corrientemente en el habla de nuestros días, a fin de reflexionar en torno a su sentido esencial y revelar, dada la automatización del uso ordinario, el empobrecimiento del vocabulario y el abandono de conceptos fundamentales.

Con base en una labor de reflexión, lectura profunda y restitución de nociones, Carlos Velázquez nos ofrece en *Mitologias para o século XXI* un libro singular en el que "por la presentación y análisis de imágenes, espera contribuir a la comprensión intelectual de la necesidad del embate experiencial con el gran otro" (96). Se trata de un texto de interés para artistas, creadores diversos y estudiosos de las humanidades y la psicología, en el cual las personas de nuestros días pueden recuperar reflexiones pertinentes, sustentadas y creativas que nos reconectan con nuestra esencia humana, pues muestran la interrelación constante entre el yo y el otro, las tensiones entre cultura y naturaleza, entre el consciente y el inconsciente. Relaciones que, como lo muestra ampliamente el autor, revisten en la mitología multitud de formas, en relatos que han representado nuestra realidad íntima como individuos y como parte de la comunidad, y han puesto de manifiesto en la diversidad de las culturas la singular constitución fabuladora de nuestra especie.

Sin concesiones, Carlos Velázquez nos conduce a cuestionar la preeminencia de la cultura sobre la naturaleza que en la vida contemporánea ha llegado a extremos aberrantes, como el hecho de que "en la proporción en que la economía

avanza, lejos de volvernos más ricos, tenemos que buscar más fuentes de ingresos", o el de que apenas "uno por ciento de la población mundial posee más de la mitad de los recursos que posee el 99 por ciento restante" (196). Con base en situaciones como estas, a lo largo del libro se propone analizar el estado que los héroes presentan en los mitos contemporáneos, con la convicción de que "la toma de conciencia sobre nuestra etapa actual puede ser motivadora de nuevos esfuerzos de transformación" (198). Así, el abordaje pone de relieve la manera como los mitos han hecho posible la representación de conflictos humanos en el pasado remoto, en los que la acción del héroe mítico encarnado en cada cual tenía la facultad de transformar la realidad. Al margen de consejos y recetas de uso general, Carlos Velázquez procura, como buen docente, una dimensión ética en su libro al hacernos ver que, tal como lo han hecho en el pasado, los mitos pueden seguir transformando nuestra realidad, en el apenas trascendido umbral del nuevo milenio.

Diálogos de Campo año IV, número 8, enero-junio, 2022, del Laboratorio Nacional de Materiales Orales, se terminó de editar el 20 de febrero del mismo año. En su composición, a cargo de Alejandra Cruz Flores, se utilizaron los tipos Raleway de 9, 11 y 12 pts., y Lora de 10, 13 y 14 pts. Cuidaron la edición, Berenice Granados Vázquez y Víctor Manuel Avilés Velázquez.