

# Perspectivas sobre poéticas orales ]

BERENICE GRANADOS VÁZQUEZ Y  
SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ (EDS.)

Lori Ann Garner, Dennis Tedlock, Alfredo López Austin, Víctor Hernández Vaca, Berenice Granados Vázquez, Eliana Acosta Márquez, Domenico Scafoglio, José Manuel Pedrosa, Annalisa Di Nuzzo, Michela Craveri, Jorge Amós Martínez Ayala, Andrea, Betania Da Silva, César Hernández Azuara, Ana Zarina Palafox Méndez, Gloria B. Chicote, Raúl Casamadrid, Rodrigo Bazán, Claudia Carranza Vera, José Antonio Flores Farfán, Itzel Vargas García, José Alejos García







Perspectivas  
sobre  
**poéticas  
orales** ]

**Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información**

**Nombres:** Granados Vázquez, Berenice, editor, autor. | Cortés Hernández, Santiago, editor. | Garner, Lori Ann, autor. | Tedlock, Dennis, 1939- , autor. | López Austin, Alfredo, 1936- , autor. | Hernández Vaca, Víctor, autor. | Acosta Márquez, Eliana, autor. | Scafoglio, Domenico, autor. | Pedrosa, Jose Manuel, 1965- , autor. | Di Nuzzo, Annalisa, autor. | Craveri, Michela, autor. | Martínez Ayala, Jorge Amós, autor. | Silva, Andrea Betania Da, autor. | Hernández Azuara, César, autor. | Palafox Méndez, Ana Zarina, autor. | Chicote, Gloria B., autor. | Casamadrid, Raúl, autor. | Bazán, Rodrigo, autor. | Carranza Vera, Claudia, autor. | Flores Farfán, José Antonio, autor. | Vargas García, Itzel, autor. | Alejos García, José, autor. | Congreso Internacional Poéticas de la Oralidad (2014 : Morelia, Michoacán).

**Título:** Perspectivas sobre poéticas orales / Berenice Granados Vázquez y Santiago Cortés Hernández (eds.) ; Lori Ann Garner, Dennis Tedlock, Alfredo López Austin, Víctor Hernández Vaca, Berenice Granados Vázquez, Eliana Acosta Márquez, Domenico Scafoglio, José Manuel Pedrosa, Annalisa Di Nuzzo, Michela Craveri, Jorge Amós Martínez Ayala, Andrea Betania Da Silva, César Hernández Azuara, Ana Zarina Palafox Méndez, Gloria B. Chicote, Raúl Casamadrid, Rodrigo Bazán, Claudia Carranza Vera, José Antonio Flores Farfán, Itzel Vargas García, José Alejos García.

**Descripción:** Primera edición. | Morelia, Michoacán : Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, Laboratorio Nacional de Materiales Orales, 2022.

**Identificadores:** LIBRUNAM 2079585 (impreso) | LIBRUNAM 2177149 (libro electrónico) | ISBN 9786073029971 (impreso) | ISBN 978-607-30-6983-0 (libro electrónico).

**Temas:** Poesía popular -- Congresos. | Tradición oral en la literatura -- Congresos. | Literatura y mito -- Congresos. | Coplas (Música). | Indios -- Lenguas -- Congresos.

**Clasificación:** LCC PN1341.C65 2014 (impreso) | LCC PN1341 (libro electrónico) | DDC 398.2—dc23

Primera edición impresa: febrero de 2020

Primera edición electrónica: diciembre de 2022

D.R. 2020. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán,

C.P. 04510, Ciudad de México, México.

Laboratorio Nacional de Materiales Orales

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia

Antigua Carretera a Pátzcuaro 8701,

Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta,

C. P. 58190, Morelia, Michoacán.

ISBN electrónico: 978-607-30-6983-0

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Diseño y formación: Celeste Jaime

Corrección de estilo: Tania Gayosso Domínguez, Zurizadai Santos Padilla y

Quetzal Mata Trejo.

Cuidado de la edición: Quetzal Mata Trejo.

Hecho en México.

# Perspectivas sobre poéticas orales

BERENICE GRANADOS VÁZQUEZ Y  
SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ (EDS.)

Lori Ann Garner, Dennis Tedlock, Alfredo López Austin, Víctor Hernández Vaca,  
Berenice Granados Vázquez, Eliana Acosta Márquez, Domenico Scafoglio,  
José Manuel Pedrosa, Annalisa Di Nuzzo, Michela Craveri, Jorge Amós Martínez Ayala,  
Andrea Betania Da Silva, César Hernández Azuara, Ana Zarina Palafox Méndez,  
Gloria B. Chicote, Raúl Casamadrid, Rodrigo Bazán, Claudia Carranza Vera,  
José Antonio Flores Farfán, Itzel Vargas García, José Alejos García

**LANM**[Editorial]



ESCUELA  
NACIONAL  
de ESTUDIOS  
SUPERIORES  
**III**  
UNIDAD MORELIA

# Índice

10 **Introducción**

Berenice Granados y Santiago Cortés

**In memoriam**

31 **Remembering John Miles Foley**

Lori Ann Garner

49 **Sonidos y silencios en los Altos de Guatemala**

Dennis Tedlock

**I. Poéticas de la oralidad y tradición mesoamericana**

63 **Mito y género literario mítico en la tradición mesoamericana**

Alfredo López Austin

86 **Kuatsokoro: el arpa náhuatl huasteca como soporte de la palabra, la música y la danza**

Víctor Hernández Vaca

99 **El lago, la mujer y la peña: traslapes de lo femenino en las narrativas orales sobre el Lago de Pátzcuaro**

Berenice Granados Vázquez

116 **El lugar del tiempo. Apuntes desde la etnografía sobre el vínculo entre palabra, voz y memoria**

Eliana Acosta Márquez

## II. Poéticas de la oralidad y escritura

- 130 **Antropología y literatura escrita y oral: cuestiones teóricas y de método**

Domenico Scafoglio

- 144 **Novela picaresca, cuento de mentiras y cuento de *trickster*: homodiégesis y autoficción, entre escritura y oralidad**

José Manuel Pedrosa

- 208 **Contaminaciones modernas: la oralidad, la escritura y los bailes en las canciones de Pomigliano D'Arco, cerca de Nápoles**

Annalisa Di Nuzzo

- 227 **Viajes, traslados y fundaciones en la oralidad maya: la poética del *Título de Totonicapán***

Michela Craveri

## III. Poéticas de la oralidad y música

- 259 **Cuadros de castas en coplas cantadas. Los estereotipos raciales en la lírica tradicional de la Tierra Caliente**

Jorge Amós Martínez Ayala

- 282 **Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu carácter movente**

Andrea Betania Da Silva

- 302 **La comida tradicional en las coplas del son huasteco como parte de su identidad**

César Hernández Azuara

- 326 **La mujer y la décima: introspección, autoconocimiento y sororidad**

Ana Zarina Palafox Méndez

#### **IV. Poéticas de la oralidad y manifestaciones populares**

- 340 **La literatura popular en Iberoamérica: de la tradición a la globalización**

Gloria B. Chicote

- 359 **Variación sociolingüística en los diálogos del cine de oro mexicano (1948-1954)**

Raúl Casamadrid

- 389 **Poeticantologicomediática: lírica popular y mecanismos de consagración**

Rodrigo Bazán

- 398 **La risa en la red. Reflexiones en torno a la narrativa oral que circula en la web**

Claudia Carranza Vera

#### **V. Poéticas de la oralidad y lenguas indígenas**

- 414 **El Acervo Digital de Lenguas Indígenas (ADLI)**

José Antonio Flores Farfán e Itzel Vargas García

- 420 **Estética de la literatura oral indígena**

José Alejos García

## [ Introducción ]

*Un cuento puede tener el sonido de un poema;  
aunque una oración tiene la estructura de verso,  
puede tener un sonido como prosa.*

DENNIS TEDLOCK

Este libro deriva del Primer Congreso Internacional Poéticas de la Oralidad, Homenaje a John Miles Foley, celebrado en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM, del 4 al 7 de junio del 2014.

Las investigaciones lingüísticas y sociolingüísticas del siglo XX nos revelaron que las literaturas orales no son simplemente un equivalente primitivo de las literaturas escritas sino uno de los productos de un sistema de comunicación distinto: el de la oralidad. Según los planteamientos de McLuhan, la oralidad es un medio de comunicación muy diferente de la escritura y su estudio exige, como lo afirmó entre otros Paul Zumthor, que se tome en cuenta no solo los textos en sí, sino la manera de producirlos, su contexto de producción o ejecución. Las poéticas de la oralidad pueden ser definidas, siguiendo a Ruth Finnegan, como los recursos y estructuras discursivas que tienen algún elemento oral, ya sea en su composición, transmisión o ejecución (performance).

En este libro se reúnen veinte trabajos de especialistas de diferentes disciplinas para dialogar sobre perspectivas teóricas y metodológicas relativas al estudio de las poéticas orales. Dos de estos trabajos están escritos en lenguas distintas al español, uno en inglés y otro en portugués.

Decidimos organizar el libro en seis apartados: *In memoriam*, *Poéticas de la oralidad y tradición mesoamericana*, *Poéticas de la oralidad y escritura*, *Poéticas de la oralidad y música*, *Poéticas de la oralidad y manifestaciones populares* y, finalmente, *Poéticas de la oralidad y lenguas indígenas*, emulando un poco la estructura del Congreso. Cada uno de los capítulos aquí reunidos posee un título, un resumen y cinco palabras clave en español y en inglés para facilitar su consulta. Al final de cada uno de ellos, figura la bibliografía consultada.

El primer apartado de esta obra, *In memoriam*, está dedicado a dos grandes investigadores cuyos trabajos son verdaderas aportaciones al estudio de las poéticas orales: John Miles Foley (22 de enero 1947 – 3 de mayo de 2012), desde la literatura y la informática; y Dennis Tedlock (19 de junio de 1939 – 3 junio de 2016), desde la literatura, la antropología y la etnopoética.

El primer texto que se presenta, escrito por Lori Ann Garner (Rhodes College, Memphis), discípula de Foley, y leído por ella misma durante la inauguración del Congreso; contiene un resumen académico de los trabajos de este gran investigador en áreas como la literatura clásica, el folklore y las nuevas tecnologías como la Internet. John Miles Foley fue un prolífico profesor de la Universidad de Missouri cuyo talento le permitió impartir cátedra en cuatro departamentos distintos: Inglés, Estudios clásicos, Antropología y Lenguas germanas y eslavas. Fue alumno de Albert Lord, de ahí su vinculación con las tradiciones orales. También fundó y dirigió la revista *Oral Tradition*. Lori Garner comenta en su texto:

Whether he was home or journeying abroad, John Miles Foley consistently sought creative ways to open up knowledge, share ideas, and bring new individuals into the conversation. Very early in his career, John said of his own mentors: "It is the light of their learning that was kindled and burns yet within us". It is clear that the light of his ideas continues to illuminate new pathways for us all as we continue to explore the fascinating richness and diversity of oral poetry around the world.

John Miles Foley fue más que un generador de diálogos, un constructor de caminos nuevos, él vio y propuso formas de trabajo entre la oralidad, la escritura y el ciberespacio que hoy en día están dando maravillosos frutos. Varios de los trabajos aquí reunidos van en ese sentido. Debido a su importante investigación, el Primer Congreso Internacional Poéticas de la Oralidad se hizo como un homenaje a su trabajo académico.

Por otra parte, Dennis Tedlock fue profesor e investigador de antropología en la Universidad Estatal de Nueva York, en Búfalo; entre otras cosas, hizo una aportación fundamental para el estudio de la cultura maya: una de las traducciones más populares del *Popol Vuh*, el libro sagrado maya *k'iche'*. Tedlock también propuso una forma distinta de entender las artes verbales de los pueblos originarios, él las consideró literatura y a lo largo de su vida hizo grandes esfuerzos porque así fueran reconocidas; ideó una forma gráfica de representación del sonido para poder plasmar de forma fidedigna lo que le contaban en su trabajo de campo: la transcripción etnopoética.

Fue de las grandes personalidades que formaron parte del programa del Congreso. En aquella ocasión nos deleitó con la lectura de un etnotexto que narraba el encuentro que sostuvieron su esposa, Bárbara Tedlock, y él con un informante *k'iche'*, don Lucas, en Guatemala. Es este texto el que figura en las páginas de este libro. Se trata de una doble traducción etnopoética, primero del *k'iche'* al inglés y luego del inglés al español. Tedlock tuvo la gentileza de traducirlo para nosotros. De ahí la importancia del texto y la razón por la cual decidimos dejarlo tal cual nos lo entregó, pues consideramos que se trata de una verdadera joya. En el texto, don Lucas habla de sucesos y rituales asociados al amanecer. Está dividido en dos secciones: un relato que explica las señales con las que se manifiesta un tesoro y el mecanismo para obtenerlo; y la descripción de un ritual solar. Este texto etnopoético tiene marcas tipográficas y notas para que el lector pueda imaginar la entonación y los gestos

de don Lucas. Aquí un adelanto de este maravilloso testimonio que nos legó el gran Dennis Tedlock:

Don Lucas empieza a hablar mientras pone unas últimas cosas en su lugar y busca fósforos en su bolsillo. Ora rápido y extensamente, tan *sin respiro* como se puede hacer, quedando en silencio solo cuando llega hasta el final de su aliento, cuando respira. Todo es una sola frase que parece nunca terminar. Él da nombres, él llama a un anfitrión invisible, cerca del principio él dice:

—Perdóname mi pecado. Perdona a un mero ser vigesimal presumiendo pararse en esta tierra santa. En este santo, este querido día, día del Señor Ocho Pájaro, este cinco de diciembre.

Y toma un par de velas de cera largas y las sostiene sin detenerse:

—Aquí está mi poste, mi regalo delante de ustedes.

Empieza a nombrar a su Santa Cuaternidad:

—Santo Rey del Mundo —su cabeza se inclina un poco hacia el cielo—, San Salvador del Mundo —mira nivelado—, San Creador del Mundo —inclina la mirada al suelo—, San Martín del Mundo.

Ya entrados en materia, a partir de este texto *k'iche'*, decidimos colocar un primer apartado relativo a *Las poéticas orales y el mundo mesoamericano*, pues uno de los propósitos del libro es tratar de generar diálogos entre los distintos autores. El apartado contiene cuatro capítulos. No había otra forma de abrir esta sección que no fuera con el texto de uno de los más grandes estudiosos del mundo mesoamericano, nos referimos a Alfredo López Austin (Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM), otra de las grandes figuras que no solamente asistió al Congreso, sino que nos brindó generosamente el texto que aquí presentamos. El trabajo se titula “Mito y género literario mítico en la tradición mesoamericana” y es una concienzuda reflexión sobre cómo se construye el género mítico mesoamericano como una convención social que tiene una función específica, la de transmitir información partiendo de una visión de mundo concreta:

En la antigüedad, el mito mesoamericano formó parte de una cosmovisión propia de comunidades agrícolas de fuerte cohesión interna

que, incluso al ser pertenecientes a estados militaristas con un fuerte poder central, mantenían su autonomía como unidades de producción y conservaban fuertes lazos internos de parentesco, de administración y de culto religioso. Tras la conquista, y pese al dominio español y a los procesos de evangelización, defendieron estratégicamente, en lo posible, sus relaciones internas, crearon nuevas formas de autoridades propias y construyeron concepciones y prácticas coloniales en buena parte derivadas de la tradición indígena.

Aquí López Austin insiste en la importancia del mito como el vehículo humano más eficaz para transmitir conocimiento. Sobre la importancia del mito como una de las formas privilegiadas, junto con el rito, para transmitir una visión de mundo, señala:

Quien lo escucha revalida sus convicciones, sentimientos y valores; corrobora sus tendencias, hábitos y propósitos; sanciona sus preferencias; afirma su saber; confirma la normativa que orienta sus acciones. No es didáctico ni tiene propósitos moralizantes ni revela secretos ocultos; pero se refiere, sin mencionarlos, a los procesos y a las leyes del cosmos, los que son, en su abstracción y muy alejados de la conciencia, la fuente de todas las guías de percepción, de pensamiento y de acción. Por ello, con el rito, es una de las vías más importantes para actualizar y transmitir las creencias fundamentales de una sociedad.

Este importante texto resume de forma magistral el trabajo que López Austin ha venido desarrollando desde sus inicios como investigador de las culturas mesoamericanas. Haciendo eco de este primer texto, en este mismo capítulo colocamos el texto de Víctor Hernández Vaca (Universidad Autónoma de Guanajuato), “*Kuatsokoro*: el arpa náhuatl huasteca como soporte de la palabra, la música y la danza”; en él Hernández Vaca —a partir de su área de trabajo, la etnolaudería— indaga sobre el arpa náhuatl y su puesta en performance como un sistema mítico, coreográfico, musical-ritual, asociado con el maíz; un sistema complejo en el que la danza, la música y los instrumentos musicales, nos transmiten una visión

de mundo a partir de narraciones y códigos éticos implícitos, por ejemplo, en la forma en que se nombran las cuerdas del arpa: “Un dato revelador sobre el arpa, es lo referente al número de cuerdas y al nombre que cada una tiene, lo cual la presenta como un tipo de documento-monumento, donde se conserva la historia huasteca y donde se enuncia lo más significativo de esta cultura. Cada cuerda del arpa es un pequeño texto que representa un son escogido y cada son es una cuerda”. Así, Víctor Hernández Vaca rastrea el relato, a veces mítico, a veces histórico, a veces ritual, que da sustento a los nombres de las veintidós cuerdas del arpa. De ahí la explicación que un músico le dio en Texquitote durante su trabajo de campo sobre este instrumento musical: “El arpa no es una cualquiera, no es como una guitarra que puede tocarse en cualquier rato, cualquier lugar y por cualquier persona; no, el arpa es de mucho respeto, tiene su punto muy significado”.

Continuando con la búsqueda de significados a partir de elementos de cosmovisión mesoamericana en las narrativas, aparece el texto *El lago, la mujer y la peña: traslapes de lo femenino en las narrativas orales sobre el Lgo de Pátzcuaro*, en el que Berenice Granados (Escuela Nacional de Estudios Superiores, Morelia, UNAM) da cuenta de cómo un recurso natural tiene para los pueblos ribereños, pueblos purépecha, varias formas de representación porque su lago funciona como una madre donadora.

Para los pueblos de la zona lacustre michoacana de raigambre mesoamericana, los símbolos no funcionan a un nivel metafórico donde una cosa sustituye a otra, sino a un nivel metonímico donde el todo puede tener muchas particiones. Esas particiones conservan de forma integral los rasgos del todo. Pátzcuaro no es solo el lago, es un paisaje construido que deriva de un complejo cultural: el lago-mujer conformado por el espacio que lo circunda donde el cuerpo de agua, las peñas y los hombres y mujeres que lo habitan, así como las actividades que realizan en él, constituyen una sola unidad.

Este primer apartado cierra con el trabajo de Eliana Acosta Márquez (Instituto Nacional de Antropología e Historia), “El lugar del tiempo. Apuntes desde la etnografía sobre el vínculo entre palabra, voz y memoria”, en él —a partir del relato de una de las entidades tutelares de los nahuas de Pahuatlán— la autora reflexiona sobre los procesos de memoria reforzados por el espacio. Memoria que tiene un anclaje en el pasado prehispánico pero que se alimenta y se actualiza en el devenir histórico del pueblo, memoria que se narra, se transmite y posibilita que el tiempo y el espacio se vuelvan uno solo:

Para los nahuas el vínculo entre el tiempo y el espacio es indisoluble; el devenir del mundo, su origen, sucesión y destino pende de los cerros. Desde su punto de vista, no es descabellado pensar que el pasado contiene el porvenir, y en el presente, en cualquier momento, puede acontecer el fin del mundo. Siguiendo a Federico Navarrete, estamos ante la constitución de ‘otras historicidades’, en las cuales la distinción entre historia y mito resulta insuficiente, si no es que inadecuada, para abordar la propia perspectiva de los pueblos indígenas sobre su devenir. En efecto, lo que sucedió en los orígenes, y lo que suele identificarse como parte del mundo onírico e imaginario, es parte de un tiempo vivo, real y presente que se vive y recrea de múltiples formas, y especialmente los nahuas de Pahuatlán, a través de la narrativa.

A diferencia del primer apartado en el que todos los capítulos presentan una línea de trabajo atravesada por el relato mítico, el segundo, *Poéticas de la oralidad y escritura*, es mucho más diverso. En él se abordan temas vinculados a la escritura y la oralidad desde la antropología; la posición del narrador en narrativas orales y escritas de España; la oralidad, la escritura y los bailes en cantos de protesta italianos y la oralidad maya en títulos de tierras, particularmente en el *Título de Totonicapán*. Decidimos conjuntar esta serie de textos tan diferentes entre sí porque consideramos que son un mosaico variopinto que emula la realidad: los cruces entre la oralidad y la escritura suceden todo el tiempo en todas las áreas.

El texto que abre este apartado “Antropología y literatura escrita y oral: cuestiones teóricas y de método”, pertenece a Domenico Scafoglio (Università degli Studi di Salerno), en él reflexiona sobre la práctica literaria y antropológica, sus encuentros y desencuentros. Aunque la antropología proviene de la filología, se aleja de ella para aproximarse a las ciencias naturales; es una ciencia lógica y objetiva, a diferencia de la literatura que es más bien subjetiva y emotiva. Aún con todas sus diferencias epistemológicas han influido la una en la otra: no podemos negar, por ejemplo, que la etnografía toma prestados de la literatura una serie de herramientas narrativas que la acercan a un género literario. Pero estas contribuciones van más allá, nos dice el autor que los estudios literarios sobre manifestaciones orales derivan del quehacer antropológico:

Además, la práctica antropológica de la investigación de campo ha proveído a la hermenéutica literaria elementos para una comprensión profundizada de la importancia del sonido y de la voz bajo el perfil estético y de la comunicación. Frecuentando y estudiando universos predominantemente inmersos en la oralidad, los antropólogos han solicitado atención a la voz como expresión del cuerpo y del deseo, mensaje oculto y acto simbólico.

Así una de las grandes contribuciones de la antropología a los estudios literarios fue el cambio de mirada de la literatura occidental como un fenómeno universal, y, por consiguiente, la aceptación de que existen otras formas literarias en las distintas sociedades, de ahí el surgimiento de los estudios etnopoéticos de los que Dennis Tedlock es precursor.

Esa alimentación deberá seguirse procurando con el fin de fortalecer el quehacer del antropólogo y del literato, pues como dice Scafoglio: “Es deseable que una eventual futura reforma del quehacer académico haga posible que las dos prácticas puedan ulteriormente dialogar y caminar juntas, como dos buenas compañeras de viaje”.

Después de este capítulo decidimos colocar el otro titulado “Novela picaresca, cuento de mentiras y cuento de *trickster*: homodiegesis y autoficción, entre escritura y oralidad” de José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá de Henares). Es Pedrosa un estudioso del folclor español y también un gran recopilador; en su capítulo presenta un minucioso análisis sobre la función del narrador en primera persona que termina por integrarse a la trama de un relato como personaje. Pedrosa explica que no hay estudios sobre el narrador en primera persona en el cuento tradicional hispano, porque la mayoría de ellos están narrados en tercera persona. Así, en su capítulo propone analizar, a partir de un riquísimo acervo de cuentos hispánicos recopilados por él y por otros estudiosos, tres tipos de repertorio en los que el narrador es homodiegético: cuentos *de mentiras*, cuentos cómico-satíricos y cuentos maravillosos o novelescos. El análisis es interesantísimo, resulta que los narradores orales, la mayoría campesinos, elaboran una serie de narraciones magistralmente, utilizando al narrador en primera persona:

Son sin duda mayoría los filólogos que creen que la experimentación narrativa es coto privado de los más escogidos autores letrados, y que la literatura oral no es más que un atavismo rudimentario, marginal y previsible (y prescindible), reacio a cualquier voluntad o capacidad de innovación o de experimentación. Pero se equivocan, por supuesto, quienes piensan así, y todo el afilado instrumental crítico que han estado construyendo a lo largo de los siglos es posible que esté destinado a darse de bruces y a no entender la compleja, tornasolada e inaprensible poética de la literatura oral.

De esta manera el trabajo de Pedrosa desentraña una elaboradísima forma de estructurar las narrativas orales que se pensaba pertenecía a la escritura.

Cerramos aquí ya este trabajo, con la inquietante constatación de que puede que toda nuestra preclara crítica textual y toda nuestra muy venerable y académica teoría literaria (por más sonoros que sean los

títulos de homodiégesis, heterodiégesis, autoficción, con que las ennoblecemos) no sean suficientes para desentrañar ni para interpretar cabalmente los sorprendentes entresijos poéticos (con sus insólitos juegos de voces) del relato campesino que acabamos de conocer, y de los demás que han ido desfilando ante nuestros ojos.

También forma parte de este segundo apartado el texto de Analisa Di Nuzzo (Università degli Studi di Salerno), “Contaminaciones modernas: la oralidad, la escritura y los bailes en las canciones de Pomigliano D’Arco, cerca de Nápoles”. En el texto, la autora indaga sobre el resurgimiento de una serie de cantos tradicionales y la forma en que se refuncionaliza como música de protesta durante el proceso de industrialización de una zona agrícola ubicada en Nápoles. Di Nuzzo nos dice:

Más allá de las críticas y de las reconstrucciones en retrospectiva, en ese momento fundacional la comunidad —representada por ese grupo de jóvenes y viejos que iban siendo contratados en la fábrica— había decidido recuperar su patrimonio y vivificarlo, habiendo recibido imputes por los observadores externos, y reconstruye así su tradición. Esta experiencia y este conocimiento les da una nueva razón de pertenencia y da un nuevo sentido a una realidad ahora empobrecida.

En este proceso el papel que desempeñan los académicos que se acercan a estudiar el fenómeno es fundamental: antropólogos y etnomusicólogos terminan incorporando elementos de estudio que la misma comunidad adopta y utiliza para reconstruirse como grupo. Así las *tammurriatas* se convierten en el medio de expresión que libera al nuevo obrero de la vida en la fábrica, un aparato poético que implica letra, canto, música y danza.

Para cerrar este segundo apartado decidimos colocar el texto de Michela Craveri (Universidad Católica de Milán) “Viajes, traslados y fundaciones en la oralidad maya: la poética del Título de Totonicapán”; en él, la autora propone el estudio de un motivo li-

terario: el viaje o migración de pueblos enteros para establecerse en un sitio nuevo. Indaga sobre el simbolismo y la retórica en uno de los muchos documentos legales generado en la Época Colonial, que trata sobre la posesión de tierras mayas: el Título de Totonicapán. Es este texto una muestra riquísima de recursos de la oralidad maya (parataxis, versificación semántica, repeticiones, desarrollo narrativo circular, recursos fonéticos y paralelismos), que quedaron cristalizados para legitimar, a partir de la antigüedad de un linaje, los derechos territoriales del grupo dominante.

En estos documentos encontramos constantes menciones a la migración de los ancestros hacia y desde una ciudad mítica ubicada del otro lado del mar. En la mayoría de las fuentes esta ciudad se define como Tulan o Tulan Zuywa, “Siete Cuevas y Siete Barrancos”. Cabe señalar que el viaje ancestral es circular y que los antepasados mayas salen desde la tierra de su creación, que puede ser Paxil en la tradición ancestral o Babilonia en los textos sincréticos, para dirigirse a Tulan, adquirir los símbolos de poder y volver nuevamente a sus tierras, iniciados y transformados.

Craveri revela en su capítulo la forma en la que los títulos de tierra se articulan como documentos legales con un fuerte valor político. Incorporan elementos de origen prehispánico y de origen cristiano constituyéndose en textos sincréticos que encierran discursos orales más bien colectivos. Aquí entonces el cruce de elementos culturales míticos y estructurales, el cruce de lo oral y lo escrito.

Inaugura el tercer apartado, *Poéticas de la oralidad y música*, el texto de Jorge Amós Martínez Ayala (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo), “Cuadros de castas en coplas cantadas. Los estereotipos raciales en la lírica tradicional de la Tierra Caliente”. En él, a partir de un breve recorrido histórico, aborda la composición poblacional de Tierra Caliente, y el papel que desempeñaron los distintos grupos sociales que habitaron la zona. Martínez Ayala refiere que, así como los cuadros de castas representaron de manera iconográfica la vida cotidiana de las personas mestizas, las

coplas nos muestran características atribuidas a los afrodescendientes novohispanos: “La copla que se canta en la Tierra Caliente es casi siempre la copla sabida, transmitida oralmente de un músico a su aprendiz. Entre ellas, algunas hacen referencia a las antiguas castas de la Nueva España: indias, negritas, negros, mulatos están presentes en el cancionero”. Los distintos documentos históricos nos muestran que a lo largo del siglo XVI en la zona decreció la población indígena, y aumentó la población negra: esclavos traídos principalmente de Angola, Congo y Mozambique. La situación derivó en un fuerte mestizaje que se evidencia en la lírica popular: “La vaca era colorada / y el becerrito era moro. / Me puse a considerar / ¿de qué color sería el toro? (*El toro viejo*, son terracalienteño del Tepalcatepec)”.

De esta manera, el tiempo espacio en el que se articulan encuentros y sinergias entre los diferentes grupos sociales con sus propias formas culturales es el fandango. Nos dice el autor del texto “el fandango implicaba una reorganización estética de la realidad, en la cual la habilidad creativa permite a los vagos, vaqueros, campesinos, molenderas y caneleras cambiar el estatus socioeconómico, moral y étnico que tenían en la vida cotidiana por el de artistas tradicionales: guitarrero, arpero, bailadora, bailador, violinera, versador. El fandango les permite reposicionarse en la escala social y local mediante el arte”.

A continuación, decidimos colocar el texto de Andrea Betania Da Silva (Universidad de Salvador de Bahía), “*Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu caráter movente*”. Da Silva indaga en su capítulo, a partir de dos conceptos fundamentales —memoria y literatura popular—, sobre los cantos de improvisación o repentismo en la cultura brasileña. Este tipo de poética oral de índole músico-literaria tiene una performance específica: mediado por el contexto, el productor adecua su canto al público receptor. En este proceso, nos dice la autora, intervienen

la memoria individual y la memoria colectiva. “A memória fixada e filtrada no discurso dos repentistas, seja quando compõem ou quando falam, está repleta de dobras que confundem e expõem componentes de uma memória individual que se esforça para expor seus fortes laços com uma memória coletiva”. Una de las características de los repentistas brasileños es su forma de vivir móvil, se desenvuelven en distintos sitios: son nómadas. Así, por ejemplo, el papel que desempeñaron estos cantores en el noreste brasileño fue muy importante, sus composiciones tenían una función noticiosa, llevaban noticias según su andar. Se trata de una manifestación poética viva, que se renueva y se actualiza, que se recrea como un modo de vida: los repentistas de cierto renombre atraviesan el país llevando sus versos. El canto de improvisación es sumamente dinámico, se observa también este nomadismo en sus múltiples apariciones como material audiovisual en internet para facilitar su difusión.

El tercer apartado contiene también el capítulo de César Hernández Azuara (Universidad Iberoamericana), “La comida tradicional en las coplas del son huasteco como parte de su identidad”. En él, el autor habla sobre la importancia de la gastronomía y su vínculo con la lírica popular en esta región geográfico-cultural. A partir de un muestrario bien surtido de coplas sueltas y canciones, Hernández Azuara identifica comidas e ingredientes, así como las distintas relaciones semánticas implicadas en la lírica popular:

La música y su lírica están dotadas de un profundo significado y su uso, en conjunto con la comida regional, demuestra la vigencia de hondos valores culturales colectivos que tienen arraigo en la vida social y en la historia local particular. Así, podemos decir que la sexualidad y la comida están íntimamente asociadas en el imaginario popular y que las vinculaciones entre comida, religión, costumbres y creencia también están relacionadas con la socialidad.

A lo largo del texto, el autor va develando en la lírica huasteca todo un abanico de elementos culturales asociados a la comida:

alimentación, ritualidad, deseo, pasión, desamor, muerte, sexualidad; algunos de ellos recreados en coplas jocosas, otros en coplas amorosas, en todas ellas la metáfora es una de las figuras retóricas más recurrida. Así “la comida y la música poseen eficacia ritual y forman parte de su cosmovisión, que opera como vehículo de significados y es portadora de memoria histórica y creatividad colectiva”.

Siguiendo con el tema de las poéticas orales y la música, cierra este tercer apartado el capítulo de Ana Zarina Palafox Méndez “*La mujer y la décima: introspección, autoconocimiento y sororidad*”; se trata de un valioso material de índole histórica construido de forma anecdótica como una especie de autobiografía: Palafox Méndez ha sido parte del proceso de visibilización del repentismo mexicano femenino. El texto está escrito en un lenguaje coloquial, y en él, la autora da cuenta de cómo poco a poco las decimistas incursionaron en un escenario acaparado por voces masculinas:

Fue hasta 1994 que vi a la bailadora y tocadora de jarana y pandero Claudia Silva Aguirre leyendo junas décimas tuyas! con su grupo “La Candelaria” en el escenario del Encuentro. Más tarde, en ese mismo año, Radio Educación realizó un segundo Encuentro de Jaraneros en la Ciudad de México; Marconio y yo nos atrevimos a escribir ex profeso sendas composiciones; él, sobre la *jarochilanguidad* y yo, mencionando a las pocas mujeres que estaban en ese año en el que solo Claudia era *decimista* o, al menos una vez, lo fue:

“*Graciela [Ramírez] y su movimiento  
con Wendy, Adriana, Zarina,  
Claudia y Laura en la tarima...*”

Con paso firme las decimistas se han hecho escuchar. La actividad de Ana Zarina como creadora y gestora cultural ha generado publicaciones y un documental: “Mujeres que décimas dicen”.

El apartado cuarto está dedicado a las *Poéticas de la Oralidad y la literatura popular* en soportes diversos. Se trata de un apartado que reúne una serie de reflexiones en torno a medios de comunicación masiva: la prensa popular, el cine, la radio y discografía comercial, la web.

Abre el apartado el capítulo “La literatura popular en Iberoamérica: de la tradición a la globalización” de Gloria B. Chicote (Universidad Nacional de la Plata). En este texto, la especialista argentina hace un breve recuento sobre el concepto de literatura popular, desde su aparición como un producto desarrollado en aras de los nacionalismos del siglo XIX por los románticos, hasta las posturas más novedosas en las que lo popular se pone en duda constantemente.

En el transcurso del siglo XX hemos asistido a la explosión multidireccional de los estudios dedicados a la cultura popular/tradicional. En primer lugar, la antropología (Boas, 1911; Malinowski, 1973) y el folklore (Propp, 1972; Dundes, 1964) aportaron esquemas válidos para llevar a cabo los procesos de identificación, recolección y posterior interpretación de las manifestaciones tradicionales; más tarde, diferentes corrientes lingüísticas, desde el estructuralismo (Jakobson, 1976) hasta la semiótica (Lotman, 1979), permitieron la consideración de los “artefectos” populares/tradicionales a partir de enfoques múltiples aplicables a distintas áreas de las ciencias sociales. Esta “otra” literatura devino un campo propicio, convertido prontamente en material de laboratorio de variadas perspectivas. La esencia lingüística de las documentaciones, sumada a su rica significación social, convirtió a los textos literarios en unidades fácilmente decodificables en sus diferentes niveles de articulación, que funcionaron como modelos posibles de analizar y posibles de transportar a otras disciplinas.

Luego de mostrarnos este completísimo panorama en el que el término literatura popular está más bien relacionado con fenómenos orales, Gloria Chicote nos presenta un fenómeno cultural particular, que es considerado como una especie de híbrido entre lo oral y lo escrito, me refiero a la literatura popular impresa.

En estos textos se unen oralidad y escritura, literatura e imprenta, para conformar un producto editorial que apenas sufrió modificaciones a través de los siglos, dando como resultado una creación literaria destinada a fines comerciales, que perduró a partir de la

existencia de tres factores constitutivos: 1) una extensa nómina de autores exclusivos de esta modalidad dedicados a crear obras para ser editadas en pliegos; 2) una serie de impresores y editores interesados en la producción de esta literatura; 3) un grupo de lectores cada vez más numerosos que la consumían, cuya tipología aún nos es indefinida.

El recorrido de la autora se centra en Iberoamérica, desde el siglo XVI hasta nuestros días: hojas sueltas, pliegos sueltos, folletos, folletines, cancioneros que agrupan en sus contenidos un rico abanico de discursos literarios. Estos textos terminan por acercar mundos distintos y por generar un público comprometido con este tipo de lectura: los lectores de literatura popular impresa.

Tras la lectura de Chicote, decidimos colocar el texto de Raúl Casamadrid (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo), “Variación sociolingüística en los diálogos del cine de oro mexicano (1948-1954)”, en él, el autor indaga sobre la construcción de los roles de género, a partir de ciertos discursos, particularmente del femenino, en esta época del cine mexicano dominado por un mundo patriarcal. Casamadrid reflexiona sobre la creación de atmósferas de credibilidad y verosimilitud en el cine analizando una serie de diálogos de distintas películas.

La verosimilitud, en la vida práctica, es aquello que tiene apariencia de verdad. En literatura, en cambio, es siempre convencional, no proviene de una relación entre el discurso y la realidad como un principio de validez, sino entre el discurso y lo que los lectores consideran verdadero o creíble, es decir, entre el discurso y la opinión común o generalizada. Así, los discursos emitidos por una mujer pueden analizarse como representativos del género femenino, pero también como socialmente determinados por el ámbito laboral o por el entorno cultural en el que se pronuncian.

En este sentido es que el autor teje un interesante análisis del discurso en uno de los medios masivos más importantes de comunicación: el cine.

Rodrigo Bazán (Universidad Autónoma del Estado de México), por su parte, en el capítulo “Poeticantologicomediática: lírica popular y mecanismos de consagración”, tomando como base las definiciones de Menéndez Pidal sobre literatura popular y literatura tradicional, propone una serie de principios para abordar el estudio de un tipo de lírica popular “cristalizada” que puede reproducirse una y otra vez en distintos soportes, es decir, a la lírica grabada y comercializada como discografía. Bazán va más allá al analizar una serie de versiones de canciones de rock que fueron compiladas en distintas antologías desde los años 70. Así, Bazán concluye:

Clanchy, citado por Ong, afirma que en las culturas orales la verdad recordada es flexible y se actualiza, de modo que la ley consuetudinaria nunca se vincula a materiales en desuso, sino que está al día en automático, aunque, paradójicamente, siempre parece inevitable y muy vieja.

En mi experiencia, cada grupo identitario que podamos identificar en la cultura masiva de una época dada construye su propio imaginario generacional con base en una memoria colectiva de corto alcance que funciona de manera parecida.

El apartado cuarto cierra con un texto muy divertido, “La risa en la red. Reflexiones en torno a la narrativa oral que circula en la web”, de Claudia Carranza Vera (El Colegio de San Luis). El texto propone una serie de reflexiones en torno al género del chiste en un soporte particular: los innumerables sitios web en los que la gente escribe chistes. Carranza realiza una búsqueda de artefactos que mueven a la risa en páginas de internet, blogs, redes sociales, correo electrónico, chats, etc. Se trata de un análisis de folclor digital. Así la autora recopila una serie de artefactos humorísticos, chistes que pueden presentarse de manera tradicional como relatos jocosos, o incluso en forma de memes o textos multimodales. Carranza reflexiona sobre el uso de la tipografía y los signos de puntuación como una forma gráfica de representar la oralidad que termina por

reforzar la performance “virtual” del chiste moviendo a sus receptores a la risa:

Resulta sorprendente verificar la facilidad con la que se puede “leer” lo oral en la red. Así, un relato jocoso que normalmente requeriría de la *performance* para funcionar, logra transmitir la *performance* gracias al correcto empleo de los signos de puntuación y de la tipografía. Otra versión del chiste de Judas que se encuentra en otra página electrónica resulta sorprendente porque nos permite apreciar la oralidad:

Llega Jesús con los apóstoles y les dice:

“Apóstoles, vamos a subir al monte, cada quien cargará una piedra del tamaño de sus pecados como penitencia”.

Todos agarraron sus piedras normales pero Judas que era un huevón agarró una piedra chiquitita.

Entonces empezaron a subir el monte y todos pujando con las piedras menos Judas que iba aventándola y jugando con ella; en eso Jesús dice:

Jesús: “Apóstoles, pongan sus piedras en el piso” y empezó a rezar “Señor ayúdame a que estas piedras se conviertan en el pan da cada día”

... y MADRES, todas las piedras se convirtieron en pollos y carnes pero la piedra de Judas se convirtió en una pinche uva y el Judas estaba que se lo llevaba la ch...

Al día siguiente Jesús les dice lo mismo pero ahora Judas agarra una pinche piedrota del tamaño de la chingada; empiezan a subir y Judas cagándose del cansancio pero no le importaba porque su piedra se iba a convertir en un pinche platillazo, cuando por fin llegan a la sima Jesús les dice:

“Apóstoles, TIREN SUS PIEDRAS PORQUE HOY TRAIGO TORTAS”

Judas: Señor, la mía sin aguacate, por favor. (Informante, El Coconauta).

Sin duda la web es una fuente importantísima para el estudio de manifestaciones culturales, incluso orales, basta echar un vistazo a los paralelos que existen entre la comunicación oral y la comunicación virtual, como un tipo de tecnología de comunicación masiva, a los que John Miles Foley dedicó algunas páginas en *Pathways of the mind*.

El quinto apartado, dedicado a las *Poéticas de la oralidad y lenguas originarias*, abre con el capítulo “El Acervo Digital de Lenguas Indígenas (ADLI)”, de José Antonio Flores Farfán (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-CIESAS) e Itzel Vargas García (CIESAS, UNAM). El acervo, que es uno de los productos del Laboratorio de Lengua y Cultura Víctor Franco Pellotier, del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, nace en 2010 “con un doble objetivo: por una parte, enfocado en acopiar, resguardar y sistematizar datos de lenguas indígenas de México y, por el otro, el diseño de materiales didácticos con aras a la implementación de una lingüística revitalizadora”. El acervo trabaja con texto, audio y video. Es, sin duda, una importantísima herramienta digital para reforzar el trabajo de los lingüistas y empoderar las lenguas indígenas.

Este último apartado cierra con el capítulo “Estética de la literatura oral indígena” de José Alejos García (Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM); se trata de un concienzudo análisis que toma como base la teoría estética bajtiniana. El autor, tras reflexionar sobre el concepto de literatura oral a partir de planteamientos teóricos como los de Ong, Zumthor, Levi Strauss, Bright, Propp, Van Gorp, Tedlock, Hymes, entre otros, considera que las creaciones estéticas verbales generadas por los pueblos indígenas en los distintos ámbitos tanto de la vida ritual como cotidiana, pueden considerarse literatura al tratarse de manifestaciones artísticas. Así, Alejos considera que vivimos un momento histórico en el que el canon y lo que se considera arte debe de ser cuestionado, pues esos parámetros de lo que entra y no en él excluyeron a las culturas indígenas:

Cuestionar el canon es un movimiento al interior del arte que coincide con las actuales reivindicaciones de reconocimiento de parte de los artistas indígenas, y en un nivel más amplio, de las culturas indígenas a nivel mundial. El empleo mismo del término literatura

oral por parte de académicos puede entenderse como un gesto en el mismo sentido.

El hecho de existir un acervo tan rico y variado culturalmente, a la espera de preguntas nuevas, hechas desde otro tiempo y lugar, presenta un gran desafío. En gran medida esos textos han sido recopilados sin incluir en el registro información contextual, que como hemos visto es fundamental para un acercamiento a los sentidos culturales que encierran.

Con esta reflexión cierra nuestro libro: el estudio de las poéticas orales, de esos hilos discursivos que estructuran el quehacer verbal de la humanidad, abre un amplio abanico de posibilidades de investigación abarcable no solo de desde la literatura sino desde muy diversas disciplinas como la antropología, la musicología, la historia y las ciencias de la comunicación. Las poéticas orales, aunque se rigen bajo principios muy generales, tienen realizaciones distintas en ámbitos culturales específicos. Estudiar las poéticas orales que dan forma y sentido a los distintos discursos, arroja información valiosísima sobre las culturas que los producen, de ahí la importancia de dar un puntual seguimiento a estos distintitos fenómenos discursivos. De ahí la importancia también de reunir en un libro veinte perspectivas sobre esas realizaciones discursivas.

En la edición de esta compilación colaboraron Tania Belen Goyosso, Zurizadaí Santos, Thalía Servín, Bianca Alessandra Pizano y Quetzal Mata, todos ellos alumnos y egresados de la licenciatura en Literatura Intercultural de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia y auxiliares de investigación, en distintos periodos, del Laboratorio Nacional de Materiales Orales.

Berenice Granados Vázquez



**In memoriam ]**

## Recordando a John Miles Foley

*Remembering John Miles Foley*

**Lori Ann Garner**

RHODES COLLEGE

### **Resumen**

El tremendo impacto de las contribuciones de John Miles Foley a la investigación de la tradición oral se puede atribuir en gran parte a la interconexión de su enseñanza, estudios y servicio a las muchas y variadas comunidades académicas a las que pertenecía. Con ejemplos representativos de las tres tradiciones culturales con las que trabajó más de cerca (inglés antiguo, griego antiguo y eslavo del sur), este texto explora algunas de las muchas formas en que John Foley llevó a diversos enfoques e individuos a un diálogo productivo y significativo. Se presta especial atención a los conceptos de referencialidad tradicional, campo de rendimiento y registro.

**Palabras clave:** John Miles Foley, tradición oral, inglés antiguo, griego antiguo, eslavo del sur

### **Abstract**

The tremendous impact of John Miles Foley's contributions to oral tradition research can be attributed in large part to the interconnectedness of his teaching, scholarship, and service to the many and varied academic communities to which he belonged. Drawing representative examples from the three cultural traditions with which he worked the most closely—Old English, Ancient Greek, and South Slavic—this text explores a few of the many ways that John Foley brought diverse approaches and individuals into

productive and meaningful dialogue. Special attention is given to the concepts of traditional referentiality, performance arena, and register.

**Keywords:** John Miles Foley, oral tradition, Old English, Ancient Greek, South Slavic

John Miles Foley often compared his work as a scholar and teacher of oral traditions to a journey. He described Greek bards as leading audiences “through the maze of traditional story” (1998: 20). In the Pathways Project, which he creatively produced as both an interactive website and a printed book (Foley, 2012), he explored the “thought technologies” of oral tradition and electronic communication as complex navigation systems with infinitely variable routes. And, speaking of own his path as a scholar, he wrote in *Immanent Art* that “long journeys are... the most pleasant and the most rewarding” (1991: ix). In this spirit of travel, I would like to express my deepest gratitude for being invited to the International Congress on the Poetics of Orality Conference in Morelia and asked to share my perspectives on John Foley’s life as a teacher and scholar. It has been a joy and an honor to celebrate the journey of John Miles Foley and the many pathways that he opened for all of us in our scholarship, our teaching, and our collaborative work with one another.

The sheer volume of work that John Miles Foley produced is staggering—eight single-authored books, eleven edited collections, and almost two hundred articles and shorter pieces, which together provide methodologies for analysis that have been applied across countless cultural and linguistic traditions. But the depth of John Foley’s impact resulted just as much from personal interactions. Much of the ground-breaking work he did in building bridges across disciplines occurred not in lecture halls, as numerous colleagues have noted, but during informal or chance conversations that often led to long-standing relationships and collaborations.

In a poignant introduction to a co-authored essay published after John's death (Foley and Gejin, 2012), colleague and long-time friend Chao Gejin describes the unassuming manner that characterized John Foley's collaborative endeavors:

[W]e started to work on this piece together two or three afternoons each week [...] sitting side by side, composing paragraph by paragraph, and incorporating examples and scholarship from our respective experiences and backgrounds. We moved forward steadily and eventually fulfilled our plan (381).

And in dedicating his most recent book to John Foley's memory, Werner Kelber offers additional compelling testimony to the genuine friendship that John Foley shared with colleagues: "I have dedicated these essays to the late John Miles Foley, a shining light in the humanities, and a very dear friend of mine" (2013: 9).

Many of John Foley's deeply devoted students shared remembrances for his memorial service in May, 2012, including the following words from Amy Elifrits, a former graduate student at the University of Missouri, where John taught for more than thirty years:

It was a remarkable experience, to take a class on oral tradition and a Homer seminar from one of the world's leading scholars, though you would never really know it from his humble manner. He wanted the information and ideas of his classes to be accessible to all, to be thought-provoking for you wherever you were in your study of Homer or oral tradition. The root of the word 'education' in Latin means 'to lead out.' And that is what Dr. Foley did patiently, with that dry humor and slow smile, with that distinct nod when a correct answer was offered, with quiet enthusiasm, with genuine care for his students – he led out what he already saw inside of us.

The fond acknowledgements of Tom DuBois, who attended one of John Foley's NEH Summer Seminars on oral literature, attest to the potential of even the most casual exchanges in leading to fruitful and illuminating scholarship (DuBois, 2006):

I owe a special debt of gratitude to John Miles Foley... I remember fondly sharing with John my first attempts at diagramming my ideas about lyric interpretation, drawn with my young son's crayons on a hot afternoon. In the years since, John has remained solidly enthusiastic and supportive of the project. I am delighted that this book appears in his series with the University of Notre Dame Press (VII).

John Foley himself was quick to credit his own teachers with fostering his early work. For a symposium on orality, it seems most appropriate to let John's own words from an oral exchange speak for themselves. Below is a transcript of approximately 90 seconds from an interview where he explains how he first began his journey as a scholar of oral traditions and the teachers who first influenced him (Roth, 2010):

After a detour in undergraduate school where my family required that I major in physics, math, and chemistry, then finally getting to graduate school, being able to do what I always wanted to do, then I had a teacher, had two teachers actually, who introduced me to oral tradition, first in Old English—Anglo-Saxon before, say, 1100 in English tradition—Robert Creed, who used to perform *Beowulf* for us every day. I don't mean read it aloud. He would perform it. And so I got an idea of what it was like. This wasn't just a text over there. This was something living from way back when, clearly before the year 1000.

John goes on to explain how his interests became more comparative, with interests expanding into Greek and South Slavic:

Then I had a Greek teacher, Anne Lebeck, who did something similar with Homer and encouraged us to understand that. But then understanding Old English, long-gone, and Greek, long-gone, was good for comparison but limited in value to modern times because I had no modern analogue. So that's when I looked for a way to study South Slavic, the language of the former Yugoslavia—the traditions I should say, oral traditions of the former Yugoslavia—and in that moment that I like not to remember too much, I had the temerity to call a professor of anthropology I had never met at home and

ask him if he would like to teach me the language because I knew from the roster of the linguistics club that he knew the language. He said, “no I don’t want to, but my wife might “. And there began a partnership that still continues. So, that’s how the South Slavic got into it. We did fieldwork together. We lived in the village for quite a long time and recorded things, learning to understand it, a gradual process.

Conveying far more than a resume of research interests, John Foley’s personal account here conveys how, from the very beginning of his studies, his interests in oral tradition were always more than academic to him, built on strong bonds and relationships with mentors and colleagues.

Building on the work of these and other teachers and scholars, John Foley shifted the direction of work in oral tradition in many important ways. Prior to Foley’s contributions to the field of oral formulaic theory, the primary focus—as exemplified in Albert Lord’s *Singer of Tales* (1960)—had lain in what a *singer* does, on the side of composition. Foley added the aspect of *performance*, even in the very title of his book, *Singer of Tales in Performance* (1995). Oral formulaic theory, as laid out first by the Homerist Milman Parry and advanced by his student Albert Lord, had offered a way to explain how oral singers—specifically singers in the former Yugoslavia—could hold poems the length of the *Iliad* or the *Odyssey* in memory without the technology of writing—through repeated patterns, rather than through verbatim memorization.

As Foley furthered the work begun by Lord and Parry, he insisted on the *diversity* of oral tradition across genres and across cultures, and he constantly cautioned against using any single model for analysis. He encouraged dialogue across diverse fields—such as literature, folklore, anthropology, and classical studies. And he located meaningful and productive points of connection among various approaches in addition to Lord and Parry’s work (1969), such as Richard Bauman’s analysis of performance (1977), Walter

Ong’s insights into orality and literacy (1982), and Dennis Tedlock’s ground-breaking work in ethnopoetics (1999). By bringing such methodologies into more direct dialogue with one another, John Foley pioneered a new approach to oral and oral-derived poetry that left us a methodology and vocabulary for understanding and appreciating oral traditional texts across various genres and traditions worldwide—on their *own* terms.

I would like to share now a few concepts that have been especially influential on subsequent scholarship across fields, drawing examples from the three traditions that formed the core of much of John’s comparative work: Old English (his first field of study); ancient Greek; and South Slavic. I’ll start, as seems logical, with a beginning, the opening lines of *Beowulf*:

“**Lo, we** have **heard** the valor of the Spear-Danes,  
of the people-kings in days of yore,  
how these nobles performed glory”.  
(1-3, trans. Foley, 1991: 219).  
“**Hwæt, We** Gardena in geardagum,  
beodcyninga þrym **gefrunon**,  
hu ða æþelingas ellen fremedon”.  
(ed. Fulc, Bjork, and Niles, 2008).

In what he called “the *hwæt* paradigm,” Foley identified a group of conventions that mark numerous Old English poems in the heroic style (1991: 214-23). Common to all instances of this pattern is the interjection *hwæt*, usually translated in modern English as “lo” or “listen “. Together with *hwæt*, Foley observed, we “customarily find a verb of hearing or speaking” (215), in this case *gefrunon* (line 2), which means “we heard “. The paradigm also includes a first person identification of the speaker, either “we” or “I,” in this case “we “. While in isolation, these words “what,” “heard,” and “we” would not evoke any particular context, together and in this opening position, they work metonymically to activate a very specific register, that is, “ways of speaking or writing that are linked to spe-

cific social situations” (Foley, 2002:26). The process Foley describes here for Old English heroic verse is similar to the way that “once upon a time” prepares many English and American children to expect a fairy tale. In Foley’s view, these opening lines lead an audience to expect valiant and heroic deeds, expectations that the poem more than fulfills. Over the course of *Beowulf*, the poem’s central hero defeats the monster Grendel, Grendel’s even more monstrous mother, and dies himself while defeating a dragon who has laid his kingdom waste.

But John Foley did more than simply identify such patterns. He was always interested in exploring the creative and innovative possibilities any such pattern left to a skilled singer’s disposal, and his methodology helps us find meaning in oral poetry in surprising places. This *hwæt* paradigm makes perfect logical sense in the epic *Beowulf*, here setting us up for the glory of the Danes; but it sometimes indexes meaning in unexpected ways. Foley identifies no fewer than nine such occurrences of what he calls this “powerful metonymic switch” (1991: 215). For Foley, any given instance of a traditional pattern metonymically invoked the entire tradition behind it, the part for the whole.

As an example, the Christian hagiography *Andreas* follows the life of St. Andrew, his confrontation of the Mermedonians, and his rescue of St. Matthew. In a radical and meaningful departure from its Latin and Greek analogues, the Old English poem activates the register of Anglo-Saxon heroic verse, through the *hwæt* paradigm:

“**Listen** , we have **heard** in days of old  
of twelve renowned heroes under the stars,  
thanes of the chieftain “. (trans., Foley, 1991: 215).  
“**Hwæt! We gefrunan** on fyrndagum  
twelfe under tunglum tireadige hæleð,  
þeodnes þegnas.”

In the opening line, we see the *hwæt*, the first person pronoun, and the verb of hearing. Together, these elements function as a traditional metonym, activating the register of Anglo-Saxon heroic poetry. And within this specialized register, Andrew and the other apostles become no less than heroic thanes of Christ, just as noble and powerful as the valiant warriors who accompanied Beowulf in the epic tradition.

The second aspect I'd like to share from Foley's work involves a pattern of lament found in ancient Greek epic following the deaths of fallen warriors. Building on the work of Margaret Alexiou (1974), Foley examined the three-part structure typifying women's laments for slain warriors in terms of a *typical scene* (1991: 168-74). In this pattern, the bereaved woman first addresses the slain warrior directly, indicating that he has died or "fallen"; then provides a narrative of personal history and future consequences for the mourner herself; and concludes with a re-address to the warrior for a final intimacy. Not surprisingly, given the numbers of deaths in the *Iliad*, this is a recurrent pattern.

A fairly typical example occurs when Briseus mourns Patroklos in Book 19 (lines 287-300). She addresses him as follows:

"Patroklos, far from most pleasing to my heart in its sorrows,  
I left you here alive ...  
but now I come back, lord of the people, to find you have fallen ".  
(trans., Foley, 1991: 169).

Next, she shares the narrative of her husband's own death, her subsequent bondage to Achilles', and Patroklos's promise to help her become Achilles' wife, rather than slave:

"So evil in my life takes over from evil forever...  
And yet you would not let me...  
sorrow, but said you would make me godlike Achilles's  
wedded lawful wife.. "

Last, her re-address and final intimacy: “Therefore I weep your death without ceasing. You were kind always.”

The lament of the Trojan women follows the same pattern, as in Andromache’s heart-wrenching lament of Hector, after he has been slain by Achilles in Book 22 (trans. Foley, 1991: 172). First, she addresses him directly and declares him fallen: “My husband, you were lost young from life.. “.

Then follow the consequences of his death for their son: “I think [Astyanax] will never come of age, for before then head to heel this city will be sacked, for you, its defender, are gone.. “.

This narrative continues to forecast her own enslavement and ends, predictably, with a closing address and final intimacy: “[B]ut for me, passing all others is left the bitterness and the pain... , shedding tears through nights and days.”

But not all of the laments are so predictably employed. And whenever there was unexpected occurrence of a traditional pattern, John Foley used his creative methodology to resolve seeming contradictions and seek deeper meanings. As an interpretive tool for understanding recurrent patterns in all their myriad—and sometimes surprising—variation, he developed the concept of *traditional referentiality*. In his words, traditional referentiality “entails the invoking of a context that is enormously larger and more echoic than the text or work itself, that brings the lifeblood of generations of poems and performances to the individual performance or text” (1991: 7). In *How to Read an Oral Poem*, he compared this phenomenon to internet links: “Like a keyword in a book index or a URL on the Internet, they [traditional patterns] furnish a pathway—quick and immediate—to information that is otherwise difficult or impossible to come by” (2002: 76).

Returning to the *Iliad*, it is this larger and “echoic” context that gives profound meaning to a speech that Andromache makes to the

living Hector much earlier, in Book 6. With their infant son Astyanax on her lap between, Andromache tearfully and emotionally begs Hector not to go to battle. This scene is utterly heart-breaking, but what Foley shows is that she actually casts her plea in the form of a traditional lament for a slain warrior, with her living husband right in front of her —as though he were already dead (trans. Foley, 1999: 190-91):

“Andromache stood close beside him, letting her tears fall,  
and clung to his hand and called him by name and spoke to him.”

In typical lament form, she addresses him and forecasts his fate as fallen:

“Strange one, your own great strength will be your death...  
for presently the Achaeans, gathering together,  
will set upon you and kill you...”

In the narrative portion of this anachronistic lament, she implies the consequences for herself, noting that no one will be left to protect her:

“For me it would be far better  
to sink into the earth when I have lost you, for there is no other consolation for me after you have gone to your destiny – only grief; since I have no father, and no honored mother.  
...  
and they who were my seven brothers in the great house  
all went upon a single day down into the house of the death god”.

And she concludes her speech with a final redress and intimacy:

“Hektor, ... But come now take pity on me, stay here on the rampart,  
that you may not leave your son an orphan, your wife a widow.”

For an audience aware of the lament structure, this passage transforms the scene of an understandably worried wife into a powerful and unequivocal forecasting of her husband's death, as well as the demise of herself and their son—which, of course, does indeed come to pass exactly as the traditional structure of this passage led us to expect.

Let us turn now from Andromache's sadness to a happier aspect of John Foley's work, in the healing tradition of Serbian charms. In part through his work with these charms, Foley demonstrated that the specialized meaning of a given paradigm or pattern must occur within a recognizable context, what he called the "performance arena". "In simplest terms," Foley stated, "the performance arena designates the locus where the event of performance takes place, where words are invested with their special power" (1995: 47).

In the instance of the Serbian charms as analyzed by Foley (1995: 99-135), the performance arena is more than a physical space and is established by much more than the words alone. The words, recited by a healer, or *bajalice*, in octo-syllabic meter, must be intoned softly, rapidly, and rhythmically, without instrumental melody, as can be heard in John Foley's own field-work recording. Following a brief exchange with her daughter and grandson present, it is possible to hear, unquestionably, the *bajalice* enter into the performance arena of healing charm and the silence that falls on the group when she does so.

Foley's analysis of this performance demonstrates that once this performance arena has been established, the healing words themselves can vary considerably, within certain, traditionally-determined limits, as can be seen through comparison of two performances of the Serbian charm discussed earlier, both recorded during John Foley's fieldwork in 1975. These two versions were performed by the same healer only a week apart and for the same audience. Yet, there is still significant variation and, as Foley

compellingly demonstrated, neither is more “correct” or “authentic” than the other.

The incantation of this charm against a skin disease opens with the announcement of a horse and rider coming to take the disease away. The healer’s incantation then continues,

“He lifts out the disease immediately,  
He carries it off and carries it away,  
Across the sea without delay—  
Where the cat doesn’t meow,  
Where the pig doesn’t grunt,  
Where the sheep don’t bleat  
Where the goats don’t low,  
Where the priest doesn’t come,  
Where the cross isn’t borne...”

(trans., Foley, 1995: 119-20).

But a week later, when she performs the same charm, four additional lines are included between the lines involving goats and priests:

“Where the horse doesn’t neigh,  
Where the chick doesn’t peep,  
Where the rooster doesn’t crow,  
Where the hen doesn’t cackle”.

This phenomenon is what Foley referred to as the “variation within limits” that naturally occurs in living, dynamic oral traditions. This particular example also reminds us that oral poetry can be modified even in the moment of performance in a way that written texts cannot, as the healer interrupts herself mid-line: “Where the horse ... priest doesn’t come “.

John Foley’s own performance arena was infinitely variable. In his position at the University of Missouri, where he taught from 1979 through 2012, he was on the faculty of four different departments: English, Classical Studies, Anthropology, and Germanic

and Slavic Languages. He worked with scholars in Finland, the Basque region, Mexico, and South America, as well as slam poets as close to home as New York City. He also established multiple book series, such as the Albert Bates Lord Studies in Oral Tradition series. Hispanic studies was a priority for John Foley. The Lord series, for instance, included a *Trilingual Anthology of Guatemalan Oral Tradition* by Maria Cristina Canales and Jane Frances Morrissey (1996), an edited collection on *Oral Tradition and Hispanic Literature* in honor of Samuel Armistead (Caspi, 1995), and Ruth Webber's *Hispanic Balladry Today* (1989). In these and many ways, he set up practical and long-lasting ways for us to establish communication with one another and to collaborate across disciplines with colleagues around the world.

Bonnie Irwin, who specializes in medieval Spanish and Arabic traditions, expressed the gratitude that I know many of us still feel:

Among the many things that were so remarkable about John, the one that stands out is the way he seemingly effortlessly created a community of scholars. We all have had a relationship with him, but also with one another, as our careers have intersected in conferences, classes, anthologies, and in various online fora. Just as those in the Agora, we meet, share ideas, and grow the discipline he so loved.

One of the earliest and most enduring ways he forged such lasting connections was in founding the journal *Oral Tradition*. From its very inception, he envisioned it as a space for connections that weren't yet being made—maybe couldn't even have been imagined—elsewhere at the time. Here are some words from his very first editorial column in January 1986:

Tradition demands that an editor of a new scholarly journal perform the ritual gesture of justifying the birth of the new academic child... Nowhere ... have we found a journal devoted exclusively to the study of oral tradition in its many forms, nowhere a single, central periodical through which scholars in this wide variety of specialties might

communicate... We invite all members of the community interested in studies in oral tradition to join this enterprise.

And he did just that for more than 25 years. He established an editorial board with specialists from many disciplines and from all over the world, and with their help edited volumes covering a wide range of diverse oral traditions, including numerous articles in Hispanic traditions, beginning with the very first volume in 1986 (Webber).

Through these and other foundations that he laid, John Foley continues to bring radically diverse individuals and methodologies into meaningful and mutually enriching dialogue. As Joseph Nagy eloquently observed in a tribute published only days before John's death, John Foley brought people together:

Criss-crossing the globe in his academic travels, contributing his research and ideas to fora dizzying in the variety of their locations and disciplinary foci, and creating an international journal that showcases the work of scholars so diverse that nowhere else would one expect to find their names listed in the same table of contents, John has laid the foundation for a network binding together a vast community of scholars (2012: 252).

And of course, the conference in Morelia has provided a beautiful opportunity to continue the kind of conversations he began.

Whether he was home or journeying abroad, John Miles Foley consistently sought creative ways to open up knowledge, share ideas, and bring new individuals into the conversation. Very early in his career, John said of his own mentors: "it is the light of their learning that was kindled and burns yet within us" (1983: 7). It is clear that the light of his ideas continues to illuminate new pathways for us all as we continue to explore the fascinating richness and diversity of oral poetry around the world.

## Fuentes de consulta

- ALEXIOU, Margaret (1974). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ARMISTEAD, Samuel (2003). "Pan-Hispanic Oral Tradition ". *Oral Tradition* 18: 154-156.
- BAUMAN, Richard (1977). *Verbal Art as Performance*. Illinois: Waveland Press.
- \_\_\_\_\_ and Pamela Ritch (1994). "Informing Performance: Producing the *Coloquio* in Tierra Blanca ". *Oral Tradition* 9: 255-280.
- BRODY, Jill (1988). "Incipient Literacy: From Involvement to Integration in Tojolabal Maya ". *Oral Tradition*, 3: 315-352.
- CANALES, Maria Cristina and Jane FRANCES MORRISSEY (eds.) (1996). *Gracias, Matiox, Thanks, Hermano Pedro: A Trilingual Anthology of Guatemalan Oral Tradition*. Albert Bates Lord Studies in Oral Tradition.
- CASPI, Mishael M. (ed.) (1995). *Oral Tradition and Hispanic Literature: Essays in Honor of Samuel G. Armistead*. Albert Bates Lord Studies in Oral Tradition.
- CORTES HERNÁNDEZ, Santiago (2012). "John Miles Foley: In Memoriam ". *Revista de Literaturas Populares*, XII-2: 563-578.  
<http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/23/15.cortes.pdf>.  
[Last accessed 8.1.2015]
- CREED, Robert Payson (1990). *Reconstructing the Rhythm of Beowulf*. Columbia: University of Missouri Press.
- DABROWSKA, Katarzyna Mikulska (2010). "'Secret Language' in Oral and Graphic Form: Religious-Magic Discourse in Aztec Speeches and Manuscripts". *Oral Tradition*, 25: 325-363.
- DUBOIS, Thomas A. (2006). *Lyric, Meaning, and Audience in the Oral Tradition of Northern Europe*. France: University of Notre Dame Press.
- FARR, Marcia (2003). "Oral Traditions in Greater Mexico ". *Oral Tradition*, 18: 159-161.
- FIELD, Margaret (2012). "Kumeyaay Oral Tradition, Cultural Identity, and Language Revitalization ". *Oral Tradition*, 27: 319-332.
- FOLEY, John Miles (1983). "On Being a Successful Clerk: Some Remarks on the State of our Profession ". *Massachusetts Studies in English*, IX-2: 1-7.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*. Berkeley: University of California Press.

- \_\_\_\_\_ (1991). *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_ (1995). *Singer of Tales in Performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_ (1998). "The Impossibility of Canon ". *Teaching Oral Traditions*. New York: Modern Language Association; 13-33.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Homer's Traditional Art*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- \_\_\_\_\_ (2002). *How to Read an Oral Poem*. Illinois: University of Illinois Press.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Oral Tradition and the Internet: Pathways of the Mind*. Illinois: University of Illinois Press.
- \_\_\_\_\_ and Chao GEJIN (2012). "Challenges in Comparative Oral Epic". *Oral Tradition*, 27; 381-418.
- FUIK, R. D., Robert E. BJORK, and John D. NILES (eds.) (2008). *Klaeber's Beowulf*, 4th ed. Toronto: University of Toronto Press.
- GARNER, R. Scott (comp.) (2011). "Annotated Bibliography of Works by John Miles Foley". Special Issue: Festschrift for John Miles Foley. *Oral Tradition*, 26: 677-724.
- GEJIN, Chao (2012). "John Miles Foley (1947-2012)". *Fabula*, 53: 111-113.
- HALPERN, Joel M., Barbara KEREWSKY-HALPERN, and John MILES FOLEY (1983). "Oral Genealogies and Official Records: A Comparative Approach Using Serbian Data". *Southeastern Europe*, 10: 159-174.
- KELBER, Werner (2013). *Imprints, Voiceprints, and Footprints of Memory: Collected Essays of Werner Kelber*. Atlanta: Society of Biblical Literature.
- KEREWSKY-HALPERN, and John MILES FOLEY (1980). "Genealogy and Oral Genre in a Serbian Village". In John Miles Foley (ed.). *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord*. Columbus: 301-321.
- LORD, Albert (1960). *Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.
- MARQUES, J. J. Dias (2003). "Portuguese Narrative Poetry ". *Oral Tradition*, 18: 162-163.
- NAGY, Joseph Falaky (2012). Foreword. Special Issue: *Festschrift for John Miles Foley*. *Oral Tradition*, 26: 251-256.
- ONG, Walter (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen.
- PEDROSA, Jose Manuel (2003). "Oral Tradition as a Worldwide Phenomenon ". *Oral Tradition*, 18: 166-168.
- ROIG, Mercedes Diaz (1987). "The Traditional *Romancero* in Mexico: Panorama". *Oral Tradition*; 616-632.

- ROTH, LuAnne (2010). "Between OT and IT: A Visit with John Miles Foley". Columbia: SyndicateMizzou.  
<http://syndicate.missouri.edu/articles/show/121> [Last accessed 7.1.2015].
- TEDLOCK, Dennis (1999). *Finding the Center: The Art of the Zuni Storyteller*. From the performances in Zuni by Andrew Peynetsa and Walter Sanchez. 2nd edition. University of Nebraska Press. (Original edition, subtitled *Narrative Poetry of the Zuni Indians*, New York: Dial, 1972).
- WEBBER, Ruth House (1986). "Hispanic Oral Literature: Accomplishments and Perspectives". *Oral Tradition*, 1: 344-380.
- WEBBER, Ruth H. (1989). *Hispanic Balladry Today*. New York: Garland Publishing.
- "With This Issue... A Record of *Oral Tradition*" (2012). *Oral Tradition* 27: 66-247.

# Sonidos y silencios en los Altos de Guatemala

*Sounds and silences in the Highlands of Guatemala*

Dennis Tedlock

STATE UNIVERSITY OF NEW YORK AT BUFFALO

## Resumen

El texto que aquí se presenta es una transcripción etnopoética traducida del *k'iche'* que da cuenta de un discurso producido por don Lucas. En él habla de sucesos y rituales asociados al amanecer y está dividido en dos secciones. La primera cuenta un relato para explicar las señales con las que se manifiesta un tesoro y el mecanismo para obtenerlo. La segunda es la descripción de un ritual solar. Esta transcripción etnopoética tiene marcas tipográficas y notas para que el lector pueda imaginar la entonación y los gestos de don Lucas, y así entender mejor el discurso.

**Palabras clave:** Transcripción etnopoética, entonación, gesto, maya *k'iche'*, discurso, relato, tesoro, ritual.

## Abstract

The text that is presented below is an ethno poetic transcription translated from the *K'iche'* that gives an account of Don Lucas's speech. In it he talks about events and rituals associated with dawn and is divided into two sections. The first tells a story to explain the signals with which a treasure is manifested and the mechanism to obtain it. The second is the description of a solar ritual. This ethno poetic transcription has typographical marks and notes so that the reader can better imagine the intonation and gestures of Don Lucas, and thus better understand the discourse.

**Keywords:** Ethnopoetic transcription, intonation, gesture, maya *k'iche'*, discourse, story, treasure, ritual.

### No le digas a nadie

Mientras que el día Siete Jaguar sale y Ocho Pájaro entra, don Lucas habla del Punto de Amanecer, nos sentamos en su casa cerca del pueblo de *Chi Nik'aj*, El Centro. La voz que sale de la grabadora ahora lleva a la resonancia de la sala donde habló: techo de tablo- nes sobre vigas desnudas, paredes de ladrillos de adobe estucados, piso de tierra apisonada. El sonido detrás de la voz es un sonido de noche, una noche de diciembre frío y seco con todo cerrado, sin gallinas afuera, sin personas caminando o conduciendo más allá en el camino de grava.

El lugar del que él habla es *Saqiribal*, El Sitio del Alba, en su dialecto de *k'iche'*, Saqiribal le sale como *Sqribal*, suena casi como 'escriba'. Nos ha estado mostrando ciertas piedras que tiene en el estante inferior del altar, cerca del suelo de tierra, piedras que tienen bocas, piedras que les gusta el aguardiente y la luz y el olor de la quema de ofrendas, piedras que les gusta el sonido de las pala- bras. Él nos ha dicho que una de ellas vino de Saqiribal. Aquí están las primeras líneas transcritas, las primeras cuerdas de sonido sepa- radas por silencios cortos:

Nos fuimos a dormir un poco más arriba de allí.

No hay—¡SSSSSSHHHHHHHH!

¡Bájate!

Ahorita no quiere ser molestado por su perro.

No hay nada allí.

Solo hay una pequeña granja allí



Es como si les ofrecimos una comida y vinieron a probarla.

No te preocupes.

Es como si les gustó la mesa que les pusimos.

“Esta bueno.”

Y nosotros estábamos allí solo poquito tiempo cuando una mujer

una mujer que fue allí con nosotros, la mujer de mi hermano,

ella vio un fuego como así

de este tamaño

*(se agarra las manos, las palmas frente a frente, ligeramente ahuecadas, medio metro por encima de la otra)*

un fuego salió, estaba más o menos

a diez yardas de donde estábamos

*(saca un puño cerrado)* el fuego salió y

*(levanta el puño lentamente)* se levantó, una llama así

*(cuando el puño pasa la cabeza, de repente lo abre)* ¡¡! hizo.

*(Cierra el puño lentamente, luego ábrelo)* ¡¡! hizo otra vez

pero no era como el

brillo de

*(mirando una luz en el cuarto)* una candela—lo que era, fue un

fuego poco

el color de

¿cómo se llama?

Aquí espera una respuesta de alguien en su audiencia, pero la encuentra por sí mismo:

Corindón.

Oxido de aluminio con hierro, lo mismo de que se hacen los rubís.

Sí seguro,

llegó hasta arriba

fue visto claramente por encima.

Es bueno cuando se ve el fuego

no debes decírselo a nadie, ni siquiera a un compañero

ya sea a tu hermano, tu papá, ya sea

tu mujer, quienquiera que sea.

No debes hablar con nadie, solo guárdatelo para ti.

“A ver qué pasa”, como se dice.

*(Saca la mano con la palma para abajo, bajándola hacia el suelo, inclinando para mirar hasta que la cara alcanza la rodilla y la palma casi toca el piso con la palabra “este”)*

Bueno, poco a poco este fuego se está apagando, apagando, apagando, este

aquí, y cuando hay una—

*(boca todavía abierta para esta breve pausa antes repentina línea siguiente)*

lo agarras *(cerrando puño)* y no hay nada allí.

Entonces fijas en el lugar donde se apagó

y te dejó un señal allí.

Y si llevas sombrero, dejas un sombrero allí, o si eres mujer

dejas una pañoleta o otra cosa allí.

Luego, cuando llega el amanecer, ahí está—

Es un señal se esté quieto, lo escondes. Es un soñador marcando el lugar donde algo acaba de pasar, planeando a encontrarlo de nuevo en la mañana, y

ahí está el señal —bueno, el lugar para cavar, hay una fortuna.

Sí, claro que sí.

“¿Dónde salió?” digo yo.

Sí, donde el pequeño fuego se apagó.

“Lo tienes que cubrir,” digo yo.

*(Haciendo señas hacia el lugar en el piso)* Así, con un sombrero.

Si no fuera por el sombrero todo sería en vano.

Es para ver, después, dónde cavar.

No debes hablar de ello con nadie

hasta otro día, entonces

puedes hablar.

Y tienes que hacer una costumbre allí como las otras costumbres

que tenemos:  
tienes que poner una  
*(sosteniendo una vela invisible entre el índice y el dedo gordo y colocándola en el suelo en el lugar correcto):*  
candela así.

“Incienso” dice doña Bárbara.

Incienso,  
todito.  
Luego aún  
aún estará ahí, la fortuna no se irá.  
Sí.

Y si no, se va a convertir en  
convertirse en cenizas.

“Ajá. Si no se valora, se deteriora”, digo yo.

Sí.  
Y cuando irás a verlo, dinero no es lo que sería.  
Sería cenizas.

### **Bendito sea el mundo**

El día siguiente, Ocho Pájaro, es un buen día para pedir dinero y metales preciosos. Seis peregrinos llegan a la cima llamada *Patojil*. Somos tres indígenas, don Lucas y sus dos niños, y tres etnógrafos.

Esquemas de montículos se pueden trazar en la cima, bajo los árboles y en el claro, y hay esparcidas losas de basalto gris excavadas, cercanas y exquisitas plateadas de alguna parte, hacia el norte. Después del primer amanecer, después que se convirtió en piedra *Tojil*, su cenador de bromelias y musgos colgantes fue sustituido por un templo. Por ahora las ruinas se han arruinado, las piedras se perturbaron tanto que es difícil trazar la línea de una sola pared. En el nublado día Ocho Pájaro, se acercaron al borde de un cráter dinamitado arruinado por cazadores de tesoros. Al entrar, podemos oler el lugar, intocable en su centro, el pesado olor de las cenizas húmedas y hollín resinoso de ofrendas viejas. El fogón, reconstruido

desde que la explosión fue provocada en el viejo, está abierto hacia el Oeste y cerrado a los otros tres lados con escombros. Los lados están ennegrecidos por el humo del copal, y las piedras y la tierra, desnuda del piso, dentro está manchada con ceniza y cubierta de goteos de la vela. Un largo palo es útil, dejado al borde de este fogón por los visitantes anteriores, bueno para agitar trozos de incienso para asegurar que se quemem completamente.

Los saqueadores que buscan un ídolo invaluable nunca sabrían cuál de las piedras en este santuario podría ser la encantada por el *dáimôn*, el genio del lugar, la piedra con boca y con labios que gustan de estar mojados con aguardiente y, a veces, obtener una muestra de la sangre caliente de una gallina con la cabeza cortada. Las piedras sedientas de ahora son pesadas piezas de basalto, duro y suficientemente denso para tintinear. Lo único que todas tienen en común es un borde, doblez o cavidad que se podría llamar boca.

En cuanto a las piedras aquí, don Lucas indica la que tiene boca como si fuera completamente obvio. Mientras desenvolvemos nuestras ofertas y las ponemos a lo largo del lado abierto del fogón, sus dos niños se van a explorar rocas y bosques cercanos. Cuando todo está en su lugar parece como si una mesa fuera puesta para el Santo Mundo. En una roca plana, elevada por encima del nivel de la comida, colocamos cuatro bultos de tela, cada uno cerrado con una cuerda y cada uno conteniendo toda la parafernalia necesaria para leer los augurios de los días del calendario trece-veces-veinte. Escondidas aquí, hay cientos de semillas de color rojo brillante, semillas del palo pito. Un bulto, mucho más grande que los otros, tiene todo tipo de objetos antiguos dentro: husillos espirales, cuchillos de piedra, figuritas, cosas que don Lucas ha encontrado en su camino y considerado oportuno para mantener a lo largo de los años. Los otros tres paquetes son de los novatos, pertenecen a los tres etnógrafos.

Don Lucas empieza a hablar mientras pone unas últimas cosas en su lugar y busca fósforos en su bolsillo. Ora rápido y extensamente,

tan *sin respiro* como se puede hacer, quedando en silencio solo cuando llega hasta el final de su aliento, cuando respira. Todo es una sola frase que parece nunca terminar. Él da nombres, él llama un anfitrión invisible, cerca del principio él dice:

—Perdóname mi pecado. Perdona a un mero ser vigesimal presumiendo pararse en esta tierra santa. En este santo, este querido día, día del Señor Ocho Pájaro, este cinco de diciembre.

Y toma un par de velas de cera largas y las sostiene sin detenerse:

—Aquí está mi poste, mi regalo delante de ustedes.

Empieza a nombrar a su Santa Cuaternidad:

—Santo Rey del Mundo —su cabeza se inclina un poco hacia el cielo—, San Salvador del Mundo —mira nivelado—, San Creador del Mundo —inclina la mirada al suelo—, San Martín del Mundo.

Aquí no sabemos cuál San Martín es este, pero él dice que es San Martín que nos mantiene a todos desde abajo, que puede causar que la tierra tiemble con el movimiento de su meñique, tiene dos velas en una mano, una vela cruzada sobre la otra para hacer una cruz, las mismas dos velas que tenía esta mañana, tocando el vidrio de la puerta donde San Juan se asoma desde el interior del tabernáculo y encima de su altar en casa, ahora él pone esta cruz de cera a la cara de la piedra que tiene la boca, hablando sin cesar ilumina estas velas y las para en una losa de piedra, la cual descansa en el santo fogón terrenal delante de la boca, el terreno que no debe tocar con su mano, entre los muslos del Mundo, y nosotros ponemos nuestras velas también, él está terminando esta parte de su oración elevando su voz, no bajándola, usando la palabra por los que llamamos Padre Nuestro por primera vez, usando la palabra en la única manera que es usada. Dios se convierte en lo que marca los párrafos, Dios se convierte en el grito de angustia, Dios viene justo antes que recuperamos nuestro aliento, escuchamos el corto trecho de silencio que sigue cuando don Lucas dice: “Ay Dios”.

Y luego dice: “*ixukijelo*”. Aquí toma velas de sebo, no las velas inocentes de cera: “Venga acá, María Tecún”, convoca a una montaña al Oeste de aquí, o a la señora que gobierna esa montaña, ella es María Mariposa Negra, una mitad de su nombre de la que llamamos la Virgen, la otra mitad que comparte con *Tecun umam K’iq’ab*, Mariposa Negra nieto de Muchas Manos, el hombre que le cortó la cabeza al caballo blanco de Pedro Alvarado, Pedro Pálido, y otras montañas, Mundo de Don Manuel, Mundo de Don Juan, y continuamente don Lucas ilumina montones enteros de velas de sebo, dejándolas quemar a cuestras en el suelo sagrado, y nosotros bajamos nuestras velas también, Mundo de Don Pascual, un cerro que está allí en *Churwila’* o Chichicastenango, Mundo de Don Diego, y un gigante, *Q’ani Kabraqan*, *Saqi Kabraqan*, Terremoto Amarillo, Terremoto Luminoso, el señor dentro de otra montaña, el que tuvo sus tobillos atados a sus muñecas por *Junajpu* y *Xbalanq’e*, como cuenta el Popol Vuh, y adelante con los nombres de cada montaña, cada mundo en Guatemala, y Rompechispas Rojo, Rompechispas Blanco, cuya hacha de pedernal golpea el rayo que mueve en la sangre de los contadores de días, que pronosticó la derrota de Mariposa Negra por Pedro Pálido, que nunca fue bautizado más de lo que él fue petrificado, demonio rojo que da riqueza en sueños y lugares oscuros, que revela la posición de las piedras con bocas —oímos explotar la bocina de un camión.

“¿Qué es eso?”, dice don Lucas en su voz normal, girando su cabeza hacia la carretera donde dejamos el jeep. Ahora todos nos enteramos de que el camión no se detuvo, pero todavía va en su camino por la cresta de la Santa Cruz Quiché a San Andrés Sajqabaja, de Muchos Árboles a Casa Yeso, y don Lucas continúa como si nunca hubiera sido interrumpido, su estado de ánimo como si nunca se hubiera preguntado si alguien podría sentir curiosidad acerca de lo que la gente del jeep podría estar haciendo, da los nombres de los Dos Arcángeles, Rayo Tronando San Gabriel, Rayo Tronando San Miguel, rayo, tormenta, la oscuridad entrante: “Ay Dios”.

Y otra vez dice: “y además, aquí están mis pequeños tamales, aquí están mis botellas de atole”, y comienza a desarrollar las hojas que envuelven en paquetes el copal, el Rey Quiché, el último Rey Quiché que gobernó las montañas y las llanuras alrededor de nosotros, y tomó los pequeños pasteles redondos de incienso, uno por uno, el Rey Mariposa Negra, cuyo espíritu familiar, cuyo nagual era un quetzal, visto por última vez volando sobre el campo de batalla donde Pedro Pálido lo mató, y lanzó un trozo de copal en el fogón para que las llamas de las velas de sebo se lo comieran:

—Rey Monarca, Rey Moctezuma, olemos el incienso, el humo de la sangre de los árboles, desatamos nuestro propio copal, ochocientas iglesias, iglesias con tumbas debajo sus pisos, ochocientos cementerios, cada uno en su propio santo monte, ochocientos ángeles de gloria, ángeles que una vez tuvieron carne y sangre, y aquí vienen los Cuatro Apóstoles, San Pedro, por su llave es patrono de todos que divinan, San Juan, San Pablo, San Bartolomé, todos ellos eran en un tiempo seres vigesimales, Primer Señor Alcalde, Segundo Señor Alcalde de las almas benditas en el lugar de pulgas, ‘pulgatorio’, es purgatorio que quiere decir, saluda a la chispas en las cuevas goteantes abajo, chispas que algún día podrían brotar de la tierra, estrellas en ascenso, Primera Cárcel, Segunda Cárcel, Primera Llave, Segunda Llave, en la Primera Mesa, la Segunda Mesa, y todos los nombres de los muertos se registran en alguna parte, en el Primer Libro, en el Segundo Libro, en el Primer Estante, en el Segundo Estante, las llamas anaranjadas por la resina alcanzan a lo alto, quién sabe qué tan alto asciende el humo de hollín negro, y todos *abuelasabuelos* en común, todos *madrespadres* en común, por muchas almas de muertos que puedan haber, el humo mancha nuestra ropa: “Ay Dios”.

Y otra vez dice y además, y saca una botella de licor casero: “escuche nuestra petición”, rocía la piedra con la boca abierta dentro del santuario: “hágame un favor”, se dirige a cada uno de nosotros por turno: “junto con nuestros compañeros aquí, nuestros vecinos

aquí”, y se corta a su voz normal, se dirige a uno de los tres etnógrafos: “¿su nombre?”

Pues, sabe nuestros nombres, pero los pide de todos modos, dándonos cada uno un lugar en su oración, Tuncan Er-le: “¿y su nombre?” *Bárbara Tet-lok*. “¿y el suyo?” Dionisio Tet-lok, como si estuviera poniendo nuestros nombres en un formulario, luego roció nuestros bultos de adivinación: “danos nuestra casa, nuestra terreno, nuestros animales, nuestra empresa, nuestro carro, nuestro avión, nuestras ropas”, y una larga lista de monedas y billetes en denominaciones ascendentes y sumas que se sumarían a montones de grandes: “Ay Dios”.

Y una vez más dice:

—Y, además, tal vez algún vecino, algún compañero amontonó palabras detrás de nuestras piernas, detrás de nuestros brazos, hizo trece oraciones, trece palabras, trece discursos, habló a través de la brisa, habló a través del frío, habló a través de las nubes, puso postes, repartió regalos, pidió que el dolor entre en nosotros, pidió que mis animales mueran, pedido que mis animales desaparezcan, el cerdo que tenía: “Ay Dios”.

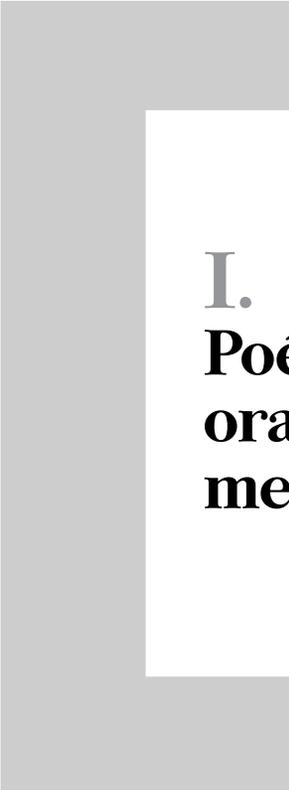
Así que tiene algo en su mente. Hace unos días encontró el cadáver de su cerdo premio, su cerdo perfectamente sano, y otra vez dice:

—Y además, y pidiendo justicia, dice que mi vecino, que mi compañero sea entregado a las manos de San Pedro y San Pablo y San Bartolomé, y el Santo Rey del Mundo, y el San Salvador del Mundo, y el San Creador del Mundo, y San Martín del Mundo, y María Mariposa Negra, don Manuel, don Juan, don Pascual, don Diego, les doy un presente antes de todos ustedes, me recuerdo el rayo tronando, relámpago, tormenta, la noche entrante, ven San Gabriel, ven San Miguel, Dueños de Rayos, Ay Dios.

Y además, que se reciba confesión, esta petición, en el día, en la luz, hágase a las 6:00 de la mañana, a las 7:00, a las 8:00, a las

9:00, a las 10:00, a las 11:00, a las 12:00 del medio día, a la 1:00 de la tarde, a las 2:00, a las 3:00, a las 4: 00, a las 5:00, a las 6:00, a las 7:00 de la noche, a las 8:00, a las 9:00, a las 10:00, y a las 11:00, y la media noche, y a la 1:00 de la mañana, y a las 2:00 de la mañana, a las 3:00, a las 4:00, a las 5:00, a las 6:00 de la mañana, la suma total de veinte-y-cuatro horas, en el Mundo, la tierra, el frío, el viento, todos los mundos juntos, y bendito sea el Mundo.

Y aquí él dice: “*kintoj*, estoy haciendo el pago”. *Toj*: pagar. *Toj*: el nombre del día de nacimiento del demonio familiar de esta montaña. *Tojil*, cuyo resonante nombre es *Tojojil*: tronador. Y ahora don Lucas deja caer su voz, termina su única frase larga: “estoy haciendo pago a todas las bocas del Mundo juntas, una palabra, un discurso”.



**I.  
Poéticas de la  
oralidad y tradición  
mesoamericana ]**

# Mito y género literario mítico en la tradición mesoamericana

*Myth and mythical literary genre in the Mesoamerican tradition*

**Alfredo López Austin**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

## **Resumen**

En buena parte, la humanidad ha labrado su actual condición socio-natural al labrar su palabra: las estructuras del lenguaje se convierten en las estructuras básicas del pensamiento. El presente capítulo trabaja, a partir de un ejemplo concreto, el mito en la tradición mesoamericana, la definición del género literario a través de sus funciones sociales. Los géneros son planteados como estrategias para la generación de un discurso en contextos culturales específicos. También nos presenta la diferencia entre Mesoamérica y la tradición mesoamericana. A partir de todo ello, señala las características de un género literario mítico, entendido no con una pretensión universalista, sino en una descripción aplicable a las narraciones de la milenaria tradición mesoamericana.

**Palabras clave:** género literario, funciones sociales del discurso, mito, mesoamérica, tradición mesoamericana.

## **Abstract**

To a large extent, humankind has shaped his current socionatural condition by working his word: the structures of language become the basic structures of thought. The present chapter works, from a concrete example, the myth in the Mesoamerican tradition, the definition of the literary genre through its social functions. The genres are proposed as strategies for the generation of a discourse

in specific cultural contexts. He also presents the difference between Mesoamerica and the Mesoamerican tradition meticulously. From all this, it points out the characteristics of a mythical literary genre, understood not with a universalist pretension, but in a description applicable to the narrations of the ancient Mesoamerican tradition.

**Keywords:** literary genre, social functions of discourse, myth, mesoamerica, Mesoamerican tradition.

## **Introducción. De las funciones de los discursos**

Pesquemos al género literario por sus funciones. No es esta, obviamente, la única vía de aproximación al tema; pero promete ser productiva.

El hecho de que el género sea un recurso tan generalizado en las literaturas de todos los tiempos nos impulsa a encontrar su razón de ser en las profundidades mismas de las formas de expresión humana, y estas nos conducen, a su vez, a reflexionar sobre la especie humana que, mucho antes de su conformación filogenética, ya tenía la naturaleza de un animal gregario. O sea que nuestros antepasados homínidos nos abrieron el camino a la existencia gracias a que vivían en comunidad, y con ello marcaron nuestro destino. Por esta razón, paradójicamente, nuestra naturaleza estriba en nuestra inherente calidad social, de donde *sociedad* y *naturaleza* pierden su lógica de categorías opuestas: somos naturales porque somos sociales. Más allá de esta afirmación, nuestra naturaleza social quedó determinada en su origen por la progresiva complejidad de nuestras formas de comunicarnos, y todo el desarrollo biológico de la especie ha dependido de tal progresión.

La diferencia específica que nos atribuimos frente a otros seres gregarios de nuestro planeta es la construcción social de un complejísimo medio de expresión. No puede negarse que hay otras especies que se comuniquen mediante un lenguaje propio; pero el lenguaje humano, dadas su elaboración y su eficacia, ha transformado lo cuantitativo en cualitativo y se distingue, por ello, de cualquier recurso natural-social de otras especies. Puede afirmarse así, que

en buena parte somos el resultado de nuestra propia obra; que en buena parte el hombre ha labrado su actual condición *socionatural* al labrar su palabra. Entre la complejidad del lenguaje, la complejidad del pensamiento y la complejidad social hay una correlación causal creciente. Ya Vygotsky nos advierte que “la función primaria del lenguaje es la comunicación, el intercambio social” (s/f: 26) y que las estructuras del lenguaje “se convierten en las estructuras básicas del pensamiento” (s/f: 80).

Sin embargo, nuestra capacidad de comunicación por medio de la palabra —o de cualquier otro medio de expresión— tiene sus límites. Por complejo que sea el lenguaje, jamás un individuo podrá alcanzar la totalidad de captación de lo que un semejante pretende transferirle. La intersubjetividad, condición para la construcción de nuestra cosmovisión, se funda en afinidades graduales, no en igualdades. La presión creciente de la relación pensamiento-lenguaje-sociedad nos impulsa hacia la utópica meta de la comprensión total, y esta meta inalcanzable nos lleva obsesivamente a la búsqueda de un perfeccionamiento constante, imaginativo, para aumentar el poder de la transmisión de los mensajes.

La eficacia comunicativa del discurso va mucho más allá de la concreción del contenido. La naturaleza social del lenguaje hace que cualquier forma de expresión sea concebida en la profundidad psíquica del emisor como una relación dialógica, de tal manera que la palabra emitida supondrá un receptor real o virtual. Suponemos que el receptor, aún el inexistente, forma parte de un diálogo que es siempre de carácter lúdico. El juego se produce al pretender vencer la resistencia del *codialogante*. Es necesario convencer, informar, conmover, prescribir, atemorizar, inducir, en suma, derribar las barreras que el receptor pueda levantar frente al impacto de la palabra. Se atacará la frialdad de la razón con el toque emotivo del discurso; se debilitará el letargo del sentimiento con la lógica del argumento. El discurso debe cargarse de los valores estéticos,

ideológicos, dramáticos, de legitimidad, de oportunidad contextual o de cualquier otra naturaleza para alcanzar sus fines. El discurso, en suma, se produce con una perspectiva estratégica, se carga de recursos para aumentar su eficacia.

Las prácticas eficaces tienden a convertirse en pautas sociales, y estas generan entendimientos tácitos o expresos. Podemos considerar que las pautas son convenciones; para ello debemos entender por convenciones todos los entendimientos o percepciones, normas o prácticas, admitidas expresa o tácitamente, consciente o inconscientemente, que corresponden a una costumbre socializada.

Los géneros literarios forman parte de las convenciones sociales y una de sus principales funciones es producir en el receptor un estado mental que se considera óptimo para captar el mensaje. En otras palabras, el género comprende una estrategia social del emisor para establecer una sintonía con un receptor, sea este singular o plural, cierto o contingente, existente o imaginario. Entre emisores y receptores no se requieren conciertos o conformidades expresos. Estas convenciones forman parte de la cultura en la que inconscientemente están sumergidos los participantes en el proceso de comunicación. La estrategia del emisor tiene como propósito provocar un estado receptivo a lo largo de todo su discurso: al inicio, para llamar certeramente la atención del receptor, anticipándole tácitamente el tipo de su mensaje; después, para mantenerlo en las condiciones receptivas idóneas, y al final para motivar la conciencia del cierre discursivo y para garantizar la permanencia del mensaje.

A lo largo de la historia, las tradiciones culturales van integrando tipos de discursos literarios, organizando sus elementos en estructuras y tomando en cuenta la intencionalidad de sintonización de los mensajes. Los criterios tipológicos son múltiples y disímboles. Así, si el principal criterio parte de la intención de informar al receptor acontecimientos reales o ficticios, y si la narración acentúa las hazañas de los personajes, se podrá integrar el tipo de las

leyendas heroicas. Otro tipo incluirá los discursos con los que se pretende provocar en el receptor particulares emociones; otro, si el criterio de mayor peso es el medio utilizado para la transmisión, como pueden serlo el dramático o el epistolar; otro, si la base clasificatoria es el carácter de los personajes —humanos o divinos— a los que el texto se refiere; otro tomará en cuenta la forma de expresión; otro tendrá muy en cuenta las dimensiones del texto; otro, la intencionalidad pedagógica, etc. Pese a su caótica heterogeneidad de criterios tipológicos, esta tipología se funda en el propósito de sintonía y tiene como fin la búsqueda y el uso de los medios que van demostrando su eficacia social. Cada tipo de discurso se va arrojando con una estrategia compleja que lo hace incidir de manera más apropiada en la mente de los receptores; esto es, que permiten que el mensaje cumpla de manera más plena la intencionalidad del emisor. Como el resto de los componentes de una tradición cultural, los tipos de discurso literario se van transformando, surgiendo o desapareciendo en el curso de la historia.

Los elementos de la estrategia se van acumulando y perfeccionando a lo largo de la experiencia social y llegan a ser mecanismos extremadamente complejos. Los recursos de los que se echa mano son extremadamente variados: fónicos, gramaticales, sintácticos, semánticos, formales, contextuales, situacionales, etc.

El tipo de discurso literario y su estrategia particular integran el género literario. Como la mayoría de las convenciones sociales, los géneros literarios son productos de la praxis social prolongada; surgen de creadores anónimos, diseminados y multitudinarios. No requieren de conciencias creativas; no tienen necesidad de distinciones taxonómicas. Algunas veces estas distinciones existen claramente, y en algunas culturas se descubren, se delimitan y se nombran; pero ni el descubrimiento ni la identificación ni la denominación son condiciones para su existencia. Algunas veces, al descubrirse, se analizan, destacándose algunos de sus elementos

fundamentales; pero esto tampoco es necesario. Algunas veces se restringe prescriptivamente el número de los géneros, se desdoblan en jerarquías, se reglamentan, se sujetan a camisas de fuerza normativas, se permiten o se proscriben, se consagran o se satanizan; pero los géneros se forman más allá de estas contingencias.

### **Mesoamérica en la variedad de las culturas**

De lo anterior puede deducirse que los géneros literarios varían considerablemente no solo en el decurso histórico, sino en la multiplicidad de las tradiciones culturales a las que pertenecen. Es imposible reducir sus características, sus denominaciones, su grado de permanencia o sus niveles de eficacia a un canon universalista. Esto debe entenderse, como es natural, sin desconocer las similitudes. Las comparaciones de las creaciones literarias en el mundo demuestran abundantes semejanzas, producidas algunas por los paralelismos, otras por los préstamos que trasladan géneros de unas culturas a otras.

Cada cultura va construyendo o adaptando sus convenciones, y la vida de cada convención en su nicho cultural sufre sus propias contingencias frente a los embates de la historia: las habrá firmes y duraderas, incluso milenarias; las habrá breves, meras modas que rigen pautas y entendimientos que no calarán hondo en las prácticas literarias. En el caso particular de nuestro estudio y adelantando las conclusiones, puede afirmarse que muchas de las características del género mítico mesoamericano pertenecen en términos braudelianos a la muy larga duración.

Dando un brusco giro al tema de los géneros, debo referirme a la particularidad de la producción mítica. Pese a la gran semejanza que pueda producirse entre las creencias y narraciones nacidas en las muy variadas tradiciones culturales, no es posible acuñar un concepto universal suficientemente preciso del mito y, por ende, cualquier intento de generalización definitiva sería inexacto. Las

peculiaridades tanto de creencias como de géneros en cada tradición obligan la referencia a especificidad de lo mesoamericano.

Como primer paso, debe distinguirse entre Mesoamérica y la tradición mesoamericana. A partir del trabajo definitorio y denominativo de Paul Kirchhoff en 1943, Mesoamérica se ha considerado un área cultural, que este investigador precisó como:

[...] región cuyos habitantes, tanto los emigrantes muy antiguos como los relativamente recientes, se vieron unidos por una historia común que los enfrentó, como un conjunto, a otras tribus del continente, quedando sus movimientos migratorios confinados, por regla general, dentro de sus límites geográficos, una vez entrados en la órbita de Mesoamérica. En algunos casos participaron en común en estas migraciones tribus de diferentes familias o grupos lingüísticos (Kirchhoff 1967: 4).

Como entidad histórica, Mesoamérica se fue integrando desde hace 4,500 años a partir de la sedentarización de sociedades de recolectores-cazadores que habitaban el territorio desde tiempos muy antiguos. Estos hombres habían transformado su antigua vida nómada en una vida basada en la agricultura de temporal, gracias a una milenaria experiencia en el cultivo de las plantas. En efecto, milenios antes los nómadas habían dado un gran paso con la domesticación de un conjunto de importantes vegetales. Hace unos 7,000 años, el maíz se agregó en este proceso al guaje, al maguey, al nopal, a la calabaza, al chile, al frijol y a otros muchos vegetales que no solo habían sido transformados genéticamente, sino que ya eran cultivados. El desarrollo paulatino y muy prolongado del cultivo fue generando entre los recolectores-cazadores una dependencia tal de sus sementeras, que con el paso de los milenios produjo la transformación económica característica de las sociedades sedentarias agrícolas. A su vez, el sedentarismo dio lugar al nacimiento de las aldeas, el desarrollo de las técnicas agrícolas abrió paso al urbanismo, y el impulso económico culminó en la formación de numerosos estados. El territorio de esta

prolongada historia comprendió aproximadamente un área variable entre el Trópico de Cáncer y las coordenadas 9° 48' N 84° 48' O, o sea el área que actualmente pertenece a la mitad meridional de México y la parte oriental de Centroamérica. Los habitantes de este territorio pertenecieron a muy variadas familias lingüísticas, diversidad que fue en aumento con el arribo de nuevos migrantes. Estos últimos, como dijo Kirchhoff, quedaron confinados en el territorio, atrapados por el orden económico y político que habían desarrollado los ya viejos pobladores del área. Los antiguos y recientes actores de la historia mesoamericana ocuparon zonas geográficas de una enorme diversidad: de semidesiertos a selvas tropicales, de costas a altiplanos, de nudos montañosos a extensísimas planicies, circunstancia que, lejos de recluirlos en sus propios medios, propició la comunicación y el intercambio, haciéndolos partícipes de una historia común. A su vez, la historia milenaria común vivida por sociedades tan diferentes por origen, lenguas y habitáculo, dio lugar a una cultura —la llamada mesoamericana— que tiene como características ser común en sus fundamentos y muy diversa en sus expresiones, diversidad que corresponde a las regiones, a las tradiciones particulares y al tiempo. La historia de Mesoamérica como una secuencia cultural autónoma fue interrumpida violentamente por la invasión, la conquista y la colonización europeas en el siglo xvi.

La existencia de los pueblos indígenas fue violentamente transformada. El régimen colonial, que conllevó la evangelización forzada, trastocó las formas de vida y la cultura de los pueblos originarios. Sin embargo, la vieja tradición, arraigada en las generaciones sometidas, se mantuvo como componente fundamental en las nuevas construcciones culturales. Se produjo la difícil confluencia de dos corrientes culturales diferentes y el resultado no fue el simple sincretismo de los componentes, sino un nuevo producto, derivado de la condición colonial de los creadores.

A partir de las secuencias cultural e histórica en las que el componente mesoamericano es básico, puede hablarse de una tradición

mesoamericana, constituida por la suma de la construcción milenaria de Mesoamérica y la experiencia colonial indígena que se prolonga hasta nuestros días. Es precisamente la tradición mesoamericana el escenario al que se refieren tanto la conceptualización del mito como la producción literaria que se abordan en este trabajo.

### **La cosmovisión y el mito mesoamericanos**

En la antigüedad, el mito mesoamericano formó parte de una cosmovisión propia de comunidades agrícolas de fuerte cohesión interna que, incluso al ser pertenecientes a estados militaristas con un fuerte poder central, mantenían su autonomía como unidades de producción y conservaban fuertes lazos internos de parentesco, de administración y de culto religioso. Tras la conquista, y pese al dominio español y a los procesos de evangelización, defendieron estratégicamente, en lo posible, sus relaciones internas, crearon nuevas formas de autoridades propias y construyeron concepciones y prácticas coloniales en buena parte derivadas de la tradición indígena.

Una de las características básicas de la cosmovisión mesoamericana es la atribución de almas personales a todas las criaturas, tanto a los astros como a los elementos, a los vegetales como a los minerales, a los animales como al ser humano, incluso a los objetos artificiales. Esto implica que en buena parte se conciba el mundo como un escenario de interrelaciones sociales en las que participan también los dioses y los seres humanos muertos. Otra de las características fundamentales es la idea de que en este juego de interrelaciones todos los participantes poseen facultades y necesidades propias, lo que obliga a una coordinación de funciones que permite la continuidad del mundo. En otras palabras, la labor conjunta, cimentada en una fuerte reciprocidad, no solo permite la satisfacción de las necesidades existenciales de los diversos actores, sino que se convierte en una obligación encaminada a la contribución de la permanencia de este ámbito espaciotemporal.

Estas concepciones generales corresponden a una visión compleja del cosmos. No es el mundo el único espaciotemporal. Más allá del hogar de todas las criaturas, el *ecúmeno*, hay otra dimensión que no solo le es previa, sino que es la causa de su existencia, su permanente motor y el espacio-tiempo que continuará existiendo una vez que el mundo haya desaparecido. Es el *anecúmeno*, ámbito exclusivo de los dioses y de las fuerzas sobrenaturales. Ambas dimensiones están comunicadas por pasos muy restringidos que han sido llamados umbrales o portales. Por ellos fluyen en ambas direcciones los dioses y las fuerzas, muchas veces cíclicamente, para animar el mundo; por ellos pasan los muertos para coexistir con los dioses y, en sentido contrario, para auxiliar a los vivos o recibir de éstos las ofrendas; por ellos los seres humanos envían a los dioses los dones correspondientes al culto. El cruce de los umbrales hace que las fuerzas divinas del tiempo, que en el *anecúmeno* permanecen en un presente permanente, viajen al mundo en forma de ciclos que producen, acá, un presente en tránsito.

Todo lo anterior ha de ser explicado y expuesto por el mito. El contacto fundador entre el *anecúmeno* y el *ecúmeno* fue la creación del mundo, la línea liminar, prodigiosa, que los dioses instituyeron para un ensayo de existencia diferente. En el *anecúmeno* quedó —en permanencia— el tiempo-espacio del mito; el *ecúmeno* se formó entonces como su consecuencia. El prodigio motor inicial fue la acción de los primeros rayos del Sol sobre toda la superficie de la Tierra.

Los múltiples procesos de creación fueron complejos. Su fórmula puede obtenerse de los relatos que insistentemente remiten la explicación del presente mundano más allá del punto liminar, a su origen mítico. Básicamente puede decirse que los dioses proteicos, en vigorosa interacción, llegaron al punto propicio de generar, en su conjunto, la nueva realidad mundana por la intervención y bajo el dominio de uno de ellos, el que sería el gobernante del mundo.

Los rayos del nuevo gobernante secaron y endurecieron la sustancia de los dioses, quienes dejaron de ser proteicos para adquirir las características definitivas de cada una de las criaturas. Quedaron encerrados en una cáscara dura, necesaria para existir en el mundo. Era una cáscara de sustancia dura, pero lábil al paso del tiempo y, por lo tanto, percedera. Con ello los dioses se convirtieron en seres cíclicos, destinados a existir tanto en forma cubierta en el *ecúmeno* como descubierta, tras perder su cáscara, en el *anecúmeno*, en particular en la región de la muerte.

Varios mitos registrados entre los pueblos nahuas del Centro de México en los tiempos coloniales tempranos cubren esta fórmula con narraciones hazañosas de acontecimientos del allá—entonces. Puede hacerse de ellos una apretada síntesis. El padre y la madre de los dioses dictaron leyes en el hogar creado inicialmente para sus hijos. Las leyes fueron desobedecidas y los hijos rebeldes fueron expulsados, destinados a vivir tanto sobre la superficie de la tierra como en las oscuras regiones inframundanas. Cuando los expulsos bajaron a la superficie de la tierra, esta era húmeda, lodosa, y todo estaba inmerso en una constante penumbra. Anhelaban un sol, y por esto se convocaron y buscaron entre ellos a un candidato que aceptara la responsabilidad de transformarse en astro luminoso. Dos de ellos se sometieron al sacrificio necesario para la conversión. El primero en ser inmolado bajó al inframundo, tomó de allá la sustancia adecuada para el cambio —se llega a denominar “su riqueza” o “su capa de plumas amarillas”— y, cubierto con ella, resucitó en el oriente, alumbrando a sus hermanos. Sin embargo, no se movió. Todos los dioses le demandaron que hiciera su trabajo; pero él les respondió que no cursaría el cielo hasta que todos los dioses lo imitaran: tenían que inmolarse para sufrir la transformación. Al ser sacrificados por orden del Sol, cada uno de los dioses bajó al inframundo, perdió su condición proteica, quedó con las últimas características adquiridas en sus particulares lances míticos,

y las transformó en esencias de una clase o especie mundana. Como el Sol, quedaron sujetos al ciclo de la vida y de la muerte. Esto los convirtió en creadores-criaturas, pues cada uno de ellos se convirtió en un ser mundano, un ser divino cubierto con la sustancia dura y perecedera que le permitiría existir en el mundo que entonces se estaba creando. Pero esa misma capa que le permitía existir sobre la tierra, fatalmente lo condenaba a una muerte. De allá retornaría, cerrando un ciclo permanente.

### **Características del mito mesoamericano**

Es necesario distinguir dos núcleos del mito, relativamente autónomos, pero fuertemente interrelacionados: por una parte, encontraremos el mito-creencia; por el otro, el mito-narración. El primero es un conjunto de concepciones de contenido causal y taxonómico, con expresiones heterogéneas y dispersas; el segundo está formado por relatos hazañosos que concluyen en la incoación de las criaturas en el tiempo primigenio. Ambos integran el mito, que es un hecho histórico de carácter cultural, de producción de pensamiento social, inmerso en decursos de larga duración, que consiste en creencias y narraciones acerca del origen y conformación de los seres mundanos en el tiempo de la creación.

El carácter histórico del mito lo hace susceptible al tiempo. Como conjunto de creencias y como hecho textual, el mito va cambiando en el curso temporal, afectado por todas las contradicciones y transformaciones que viven sus constructores-usuarios. Esto no contradice su pertenencia a su inmersión en la larga duración. Por una parte, aún los aspectos culturales que pertenecen a la muy larga duración están destinados a desaparecer. Por otra, tanto las creencias como las narraciones míticas son entidades muy complejas, compuestas por elementos que tienen muy diferentes niveles de resistencia a la transformación y a la desaparición. Algunos de sus elementos son sumamente duraderos; otros, en cambio, varían rápi-

damente. Un ejemplo, al que por su claridad me he referido en ocasiones anteriores, es el mito del conejo en la cara de la luna (López Austin, 2012: 19-26). El mito colonial que registró fray Bernardino de Sahagún cuenta que, al salir por el oriente, en forma de astros luminosos, dos dioses que se habían inmolado en Teotihuacan, ambos brillaban con igual intensidad. Los dioses se opusieron a tener dos luminarias iguales en el cielo, y oscurecieron el disco de la Luna, arrojándole un conejo. Desde entonces se puede ver la impronta del conejo en el rostro lunar. En la actualidad abundan en el territorio mesoamericano los mitos que cuentan cómo fue oscurecida la Luna con un conejo; pero las hazañas narradas son muy diferentes entre sí. Por otra parte, si retrocedemos al período Clásico (300-900 d.C.), encontraremos entre los mayas numerosas imágenes de la diosa de la luna con un conejo en su regazo. De lo anterior se concluye que en el caso del mito del conejo en la cara de la luna existe un complejo de creencias de muy larga duración, al menos desde el Clásico hasta el presente. Es un complejo que vincula la acción lunar con la lluvia, que incluye las figuras del conejo y, en algunas regiones, la del pulque. Pero a esto no corresponde un mismo relato perdurable. Por el contrario, los relatos que conocemos llevan a la consecución de un episodio que produce la marca del conejo; pero tanto dicho episodio como sus antecedentes cambian no solo con el tiempo, sino regionalmente.

Para acentuar este carácter mutable del mito en el tiempo, puede afirmarse que nunca un narrador repite un mismo mito en forma idéntica. El relato es de naturaleza sagrada. Sin embargo, el creyente lo acepta y reconoce como sagrado en la diversidad de sus variantes, en tanto el sentido profundo del relato no sea alterado. Perla Petrich, en su libro *País de agua* (1995: 17), pone en boca de un fiel:

Cada uno conoce sus historias, que a veces se parecen, pero siempre tienen algo cambiado, según quien sea el contador. Yo, de mucho escucharlas ya ni atino a saber quién las dijo de una manera y quién de

otra. No le hace, porque, como dicen ellos, basta con que nosotros, los que venimos detrás, guardemos de sus palabras la memoria.

Con el rito, el mito es una forma privilegiada de expresión de la cosmovisión. Quien lo escucha revalida sus convicciones, sentimientos y valores; corrobora sus tendencias, hábitos y propósitos; sanciona sus preferencias; afirma su saber; confirma la normativa que orienta sus acciones. No es didáctico ni tiene propósitos moralizantes ni revela secretos ocultos; pero se refiere, sin mencionarlos, a los procesos y a las leyes del cosmos, los que son, en su abstracción y muy alejados de la conciencia, la fuente de todas las guías de percepción, de pensamiento y de acción. Por ello, con el rito, es una de las vías más importantes para actualizar y transmitir las creencias fundamentales de una sociedad.

### **La narrativa mítica**

La cosmovisión nace de la experiencia cotidiana en la red de intercomunicación formada por todos los miembros de una entidad social. La comunicación constante va produciendo abstracciones paulatinas en la mente de los actores. Estas abstracciones, confrontadas, se depuran hasta alcanzar un nivel holístico, generalizador. De allí se revierte el proceso al pensamiento y a la vida cotidiana en forma de convicciones, guías o normas aplicables a la acción práctica y concreta. El proceso no es consciente. La cúpula del proceso es tan abstracta que no es asequible a la reflexión de los constructores-usuarios. Sin embargo, sus dictados se plasman en los distintos niveles de los procesos mentales y puede afirmarse que, en mayor o menor medida, están incluidos en la lógica de toda expresión emanada de la entidad social (López Austin, en proceso de publicación).

Como se ha afirmado, el mito y el rito son las formas privilegiadas de la cosmovisión. Su referencia a las entrañas del funcionamiento cósmico es constante. Sin embargo, por lo regular

no existen referencias directas, expresas, formularias al funcionamiento cósmico. La forma expresiva del mito es estética, y el tropo remite a una verdad por caminos muchas veces complejos que se deslizan en un plano inconsciente. Los sentidos se sugieren; los símbolos se enlazan; las formas verbales conducen a la belleza, al asombro, al terror o a la sensación de certeza. Es un lenguaje emotivo que, paradójicamente, cataliza la asimilación del mensaje. Es así, porque la emoción elimina barreras de conciencia, haciendo valer en la mente, además, el valor de verdad. El tropo ejerce su enorme poder como generador de enlaces mentales muy variados. Otro efecto psicológico de la forma estética es de carácter social. El relato mítico se comparte con miembros de una colectividad que participan de la capacidad de comprensión, y que saben del vínculo. Quien oye el relato mítico no solo percibe clara o veladamente el sentido profundo del discurso, sino que es consciente de que está rodeado de congéneres que conocen los tropos, las alusiones y las claves necesarias para alcanzar una sacralidad compartida. La narración mítica reafirma identidades grupales. Posee una función cohesiva.

Todo esto es posible porque la vía primera y normal de la narrativa mítica se desarrolla en la oralidad; la constituyen textos dirigidos a receptores específicos. El narrador está cubierto, por lo regular, de un halo de prestigio, ya sea en el ámbito de la comunidad, ya en el reducido nicho del hogar. La audiencia está formada por semejantes. El ambiente es el canónico (a veces con fecha, hora, condiciones, ocasión). Las palabras, por venir de un miembro prestigiado del grupo, llegan cargadas de certeza; se identifican con el legado que los primeros padres hicieron a su gente cuando el grupo fue creado para poblar el mundo. Frente a la afirmación de Vansina (1967: 44) en el sentido de que una buena transmisión oral se ve favorecida cuando las tradiciones no pertenecen al dominio público, sino que constituyen conocimientos estóricos de grupos

determinados, puede pensarse que el relato mítico queda en una posición intermedia que, por ello, es sobresaliente: no es esotérico; es un bien ampliamente compartido por la comunidad; pero el relator idóneo es una autoridad. Y muchas veces los silencios, los tonos, la mímica, las digresiones sabias, conducen a los receptores a un nivel de concentración que pertenece a un ámbito espacial y temporal diferente al mundano. Es, sin embargo, un ámbito familiar para quienes escuchan el relato: lo han vivido en sus ritos, en sus creencias, en sus meditaciones —en colectividad y en solitud— a lo largo de sus vidas. Más aún, el contenido del relato es una forma de expresión de la cosmovisión, esa cosmovisión que es producto de la vida cotidiana de sus constructores-usuarios, y la cosmovisión es un sistema holístico, una red de relaciones mentales en todos los niveles posibles entre lo concreto actual y las máximas abstracciones. El relato —la expresión de un macrosistema— es una sucesión de chispas alusivas que encienden muy remotos y variados rincones de la mente.

El receptor foráneo o el lejano lector de mitos que se aproxima a la literatura del otro por curiosidad o por estudio, puede captar muy poco de lo anterior. La vía escrita es incapaz de transmitir la calidad literaria total del relato y, aunque fuera capaz, no es el extraño quien puede apreciar cabalmente las calidades estéticas del texto. Llegará a captar los valores literarios superficiales; tal vez descubrirá otros valores a partir de otros cánones, desde la percepción de una cultura diferente; pero la intencionalidad prístina del relato —y con ella su realización— tiene destinatarios limitados y definidos.

Desde una posición científica, destinada a construir y trabajar con modelos que requieren abstracciones fáciles de manipular, analizar y estudiar, es posible separar lo estético de lo sagrado; pero esta disgregación es incongruente en las realidades sociales que son objetos de estudio. Desde la perspectiva científica, puede delimitarse lo literario; en el presente trabajo, es posible percibir el valor

literario de la narrativa mítica. Sin embargo, hay que tener presente que este valor literario se genera en la comunidad de los constructores-usuarios. Consiste en la sanción de la comunidad a un texto a partir de sus calidades estéticas —aquellas capaces de despertar emociones en la audiencia—, reconocimiento social que pretende que el texto perdure en la memoria colectiva. En el caso mesoamericano, la sanción supone que el texto forma parte del acervo de *el costumbre*. Para las comunidades indígenas, el costumbre es el conjunto de saberes y prácticas que cada grupo recibió de sus primeros padres, los que lindaron en el tiempo de la creación del mundo. Es un caudal que fue donado —e impuesto— a cada colectividad por su dios o su santo patrono. Para muchos que conservan en forma más arraigada las creencias de la tradición, la conservación del saber y la constante realización del costumbre son vigiladas por el Dueño, la divinidad protectora que habita en el interior hueco del monte sagrado de cada comunidad.

El relato mítico, por tanto, es un relato socialmente sancionado y resguardado, tanto por su origen religioso como por su valor estético. En la concepción del grupo, el relato mito se ha mantenido invariable desde el día de la creación hasta el presente. Sin embargo, al estar inmerso en la cosmovisión, y al ser esta históricamente variable, el relato mítico es afectado y transformado por el tiempo. ¿Hasta qué punto su sacralidad produce una fijación del texto? Volvamos a Valsina (1967: 36) para recordar que, desde el punto de vista formal, este autor distingue dos clases de tradiciones:

[...] las que son cuajadas en su forma, aprendidas de memoria y transmitidas tal cual son, y las que son libres, que no se aprenden de memoria y que cada cual transmite a su manera. Un ejemplo de texto cuajado es el poema; un ejemplo de texto libre, el relato. Las palabras de un poema pertenecen a la tradición, mientras que en el caso del relato son un añadido del narrador. Solo el “cañamazo” del relato pertenece a la tradición.

En efecto, la perdurabilidad literaria del relato mítico no reside estrictamente en la repetición estricta de sus palabras. Estas pueden variar considerablemente; puede variar, incluso, el contenido de muchos episodios de las hazañas divinas, o pueden llegar a cambiar las hazañas míticas para ser sustituidas por equivalentes. El valor reside, en cuanto a su forma, en la canonización de su exposición; en cuanto a su contenido, en la referencia a un sentido profundo, precisamente en el núcleo que genera las más fuertes emociones: la alusión a los procesos cósmicos que conmueve colectivamente a una audiencia.

Traigo a colación una distinción que elaboré hace ya muchos años. Dividí entonces los asuntos de la narración mítica en hazañosos (las historias de los dioses), nodales (los pasos de los procesos cósmicos) y nomológicos (las leyes cósmicas) (López Austin, 1996: 317-321). El valor reside en la oculta referencia a los asuntos nodales. Trata de la forma en que cada narración describe, encubierta en las historias divinas, la forma en que las sustancias proteicas llegaron al punto preciso de transformación para solidificarse con el calor y la luz de los primeros rayos del sol sobre el mundo.

El valor literario del mito abarca también su formalidad canónica. Es un modelo que la entidad social ha construido en la larga experiencia de expresión de las verdades sagradas y emotivas. Aunque no todos sus pasos se producen indefectiblemente en cada relato, la secuencia lógica está sobreentendida. Es una estructura dividida en tres etapas. La primera es la de la preparación del oyente. Para este fin se puede recurrir a palabras consagradas. Para los triques, por ejemplo, la exhortación se hace al iniciar el texto con “Lo siguiente es lo que pasó en nuestro pueblo hace mucho tiempo, y ustedes deben creerlo ahora” (Hollenbach, 1977: 140). Pero lo más frecuente es que empiece el relato con la descripción de un ambiente húmedo, lodoso, sumergido en la penumbra, cuando aún el sol no existía y todos los personajes del mito (los dioses, los animales, los vegetales,

aún las piedras) vivían en una sociedad común, actuaban como seres humanos y se comunicaban entre sí en la misma lengua. Con este inicio, los receptores entienden que deben ser conducidos al ámbito *anecuménico*. Esta referencia es común en todos los relatos, pues todos comparten el mismo escenario general.

En la siguiente etapa ya se particulariza el mito que ha de narrarse, y se pasa entonces a un sector específico del gran escenario. Es la parte fundamental del relato. A partir de un principio común, desde esta parte cada relato se hace históricamente independiente de los demás. No existe entre las diferentes aventuras una conexión causal única. Por eso puede afirmarse que, teniendo el mismo escenario inicial —como la barra del peine—, cada mito es autónomo de los demás, como los dientes del peine. Se menciona entonces una carencia: en ese tiempo no había luz; o no había fuego; o no había maíz; o todavía no habían sido formados los animales; o el ser humano no existía... En principio, puede hablarse de la carencia de cada cosa, pues el mito tiene por fin describir el inicio de todo lo creado. ¡Hasta al propio cuerpo del hombre le puede faltar algo! Un breve mito náhuatl de San Luis Potosí habla de un tiempo en que los hombres —entiéndase, los protohombres— tenían tamales y atole; pero solo podían olerlos; les era imposible comerlos porque no tenían formado el final del tracto digestivo. El segundo paso de esta etapa corresponde a la historia de la transformación de los seres proteicos. Es la aventura misma, en la cual las acciones van conduciendo a los personajes al punto propicio de la creación incoativa. En el mito potosino, los hombres acudieron con el dios del maíz para pedirle una solución a sus problemas y el dios aceptó la petición, perforándoles el trasero (Croft, 1957: 328-330). Cuando todo está a punto, se produce la consolidación creadora. Es un *fiat* que, como se ha mencionado antes, se describe como la solidificación que producen los primeros rayos del Sol para que las condiciones creadas por la aventura tengan un efecto perdurable durante todo el tiempo de

existencia del mundo. A partir de la evangelización, muchos mitos han sustituido este episodio solar por el nacimiento de Jesús, por su muerte, por el canto del gallo, por un acto de bendición, etc.

La tercera etapa es el cierre. La sacralidad del mito hace necesaria una salida del relato, un regreso al ámbito de lo cotidiano. Al *fiat* puede seguir una reafirmación: se repite cuál fue la incoación que produjo la aventura, como terminó el estado de carencia. Por ejemplo, “así fue como los hombres obtuvimos el tabaco”. En esta etapa puede existir una prueba de verosimilitud, una huella de que tales sucesos sí se dieron. Se afirma, por ejemplo, que la existencia de tal o cual personaje puede comprobarse: es la figura pétreica que se observa en un cerro conocido. Después se recurre nuevamente a una fórmula de conclusión. Volviendo a los triques, los mitos pueden terminar con la frase “Así pasó en tiempos pasados, y ustedes deben creerlo” (Hollenbach, 1977: 146 y 165).

### **El género mítico en la tradición mesoamericana**

A partir de los análisis anteriores, es posible señalar las características de un género literario mítico, entendido este no con una pretensión universalista, sino en una descripción aplicable a las narraciones de la ya milenaria tradición mesoamericana.

Desde su aspecto verbal e independientemente del muy amplio e importante registro escrito que se ha hecho de los mitos mesoamericanos con los propósitos de conservación, difusión, transmisión y estudio, el mito es un texto oral. Su oralidad deriva de las necesidades sociales de sus constructores-usuarios, miembros de comunidades que comparten una misma cosmovisión. Los elementos lingüísticos a los que se recurre son los tradicionalmente aceptados por cada una de estas sociedades, ajustados a una normatividad que refuerza los caracteres sagrados, emotivos y escénicos propios no solo de la retórica comunal, sino con las especificidades propias de la narrativa mítica. Los caracteres sagrados y emotivos de la realización norman de manera intensa el carácter léxico y fónico del mito.

Desde su aspecto sintáctico, la narrativa mítica narra historias, o sea que comunica sucesos que se desarrollan en una dimensión espaciotemporal diferente —el *anecúmeno*—, enlazados por relaciones lógicas de causa-efecto y por relaciones de consecutividad, un antes y un después. Su realización está firmemente determinada por su apertura y su cierre. La consecutividad y la causalidad imprimen en el mito una dirección que apunta a un cierre enfatizado, propiamente el efecto, la meta a la que se dirigen los distintos elementos de la narración.

Desde su aspecto semántico, el mito es una narración que describe procesos en el ámbito espaciotemporal *anecuménico*, enfatiza su última etapa causal (la línea liminar), en la que se produce la solidificación del resultado de los procesos, y pasa al ámbito ecuménico para referirse al ser mundano que ha sido incoado. Los procesos *anecuménicos* se presentan como aventuras en las que participan seres divinos, de los cuales algunos tienen el carácter de protocriaturas que, en la línea liminar, se convierten en creadores-criaturas por medio de una transformación que implica su muerte y su consecuente resurrección. El tema tiene naturaleza sagrada, y se considera que fue comunicado por los primeros padres del grupo en el momento de su aparición sobre el mundo, como parte del saber donado por los dioses. Su finalidad es social, particularmente cohesiva y dirigida a los constructores-usuarios de la cosmovisión del grupo.

## Fuentes de consulta

- CROFT, Kenneth (1957). "Nahuatl Texts from Matlapa, S.L.P.", *Tlalocan*, vol. 3, n. 4: 317-333.
- HOLENBACH, Elena E. De (1977). "El origen del Sol y de la Luna. Cuatro versiones en el trique de Copala", *Tlalocan*, vol. 7: 123-170.
- KIRCHHOFF, Paul (1967). *Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y características culturales*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia – Sociedad de Alumnos.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1966). *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*, 3ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- \_\_\_\_\_ (2012). *El conejo en la cara de la Luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*, 2ª ed. México: Era.
- \_\_\_\_\_ (s/f). "Sobre el concepto de cosmovisión". En proceso editorial.
- PETRICH, Perla (1995). *País de agua*. Guatemala: Artemis Edinter.
- VANSINA, Jan (1967). *La tradición oral*. Barcelona: Labor.
- VYGOTSKY, Lev (s/f). *Pensamiento y lenguaje. Teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*. México: Alfa y Omega.

# **Kuatsokoro: el arpa náhuatl huasteca como soporte de la palabra, la música y la danza**

*Kuatsokoro: the Nahuatl huasteca harp as a support  
of the word, music and dance*

**Víctor Hernández Vaca**

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

*La danza del arpa es como un secreto  
La danza del arpa no es como un juego.*  
(Testimonio)

## **Resumen**

El autor, a partir de su trabajo de campo en comunidades nahuas de la Huasteca potosina y sus estudios en etnolautería, indaga sobre la construcción y funcionamiento del arpa náhuatl como un objeto ritual y su puesta en performance como un sistema mítico, coreográfico, musical-ritual, asociado con el maíz. En este complejo sistema la danza, la música y los instrumentos musicales nos transmiten una visión de mundo a partir de narraciones y códigos éticos implícitos. El autor desentraña el significado del nombre que se da a las cuerdas del arpa para mostrarnos cómo funciona y se activa ese sistema.

**Palabras clave:** música ritual, etnolautería, arpa náhuatl, sones, Huasteca.

## **Abstract**

The author, from his field work in Nahuas communities of the Huasteca potosina and his studies in ethno-lutherie, investigates the construction and functioning of the Nahuatl harp as a ritual object and its performance as a mythical, choreographic, musical,

ritual system, associated with corn. In this complex system, dance, music and musical instruments transmit a vision of the world based on implicit narratives and ethical codes. The author unravels the meaning of the name given to the strings of the harp and to show us how this system works and activates.

**Keywords:** ritual music, ethno-lutherie, nahutal harp, songs, Huasteca.

En las culturas musicales con el adjetivo de indígenas o tradicionales, es difícil concebir separada la palabra de la música y la danza. Para estudiar cualquiera de estas expresiones, es importante conceptualizar la tradición musical como un sistema que reúne los instrumentos musicales, la música, la palabra y la danza. Con esa premisa y utilizando la perspectiva de la etnoaludería, presento el caso del arpa náhuatl huasteca —arpa de respeto— construida en Texquitote, San Luis Potosí. La comunicación mostrará el tipo de relaciones y sentidos metamusicales que se entretajan alrededor del artefacto sonoro huasteco, denominado: *kuatsokoro*, *Malintzin*, la arpa o el arpa.

### **El arpa tiene su punto muy significado**

Un hacedor de instrumentos musicales de Texquitote, intérprete de rabel y danzante, al referirse a la diversidad musical huasteca, de manera enfática me aclaró: “El arpa no es una cualquiera, no es como una guitarra que puede tocarse en cualquier rato, cualquier lugar y por cualquier persona; no, el arpa es de mucho respeto, tiene su punto muy significado”. Las palabras del músico *rabelista* revelan aspectos significativos acerca del tipo de relaciones y sentidos construidos sobre el artefacto sonoro huasteco. Los enunciados se refieren al arpa a partir de varias oposiciones: no es una cualquiera; no es como una guitarra; no se toca a toda hora y todo lugar; no cualquier persona la puede tocar. Después ofrece una caracterización del arpa: es de mucho respeto y tiene su punto muy significado. Otro de los especialistas hacedores de arpas definió el instrumento como “arpa de respeto”.

La anterior representación del arpa revela una dimensión particular que la diferencia de los objetos materiales huastecos comunes, entre los que se incluyen instrumentos musicales como la guitarra. El artefacto sonoro y su uso social específico se relacionan con *el respeto* representado en acciones, espacios, tiempos y sujetos especialistas llamados *arpistas*; los signos del *respeto* tallados en el arpa conllevan culturalmente a conferirle “un punto muy significado”. El valor axiológico del *respeto*, relacionado con el signo del maíz como espíritu divino, de nodal importancia en la cultura náhuatl, son las claves para el estudio del sentido profundo o “muy significado” del arpa de Texquitote.

### **El artefacto sonoro: *kuatsokoro*, *Malintzin*, *el arpa***

La arpa o el arpa, construida en Texquitote, es parte de un trío colonial compuesto por arpa, rabel y cartonál (guitarra pequeña) que, al parecer, se extendió de norte a sur por el virreinato de la Nueva España. Los recientes estudios de Daniel Guzmán y los míos han demostrado la antigüedad del modelo de arpa ahí construido, así como del sistema de trabajo, ambos con orígenes correspondientes a los siglos XVI o XVII.

El modelo de arpa de Texquitote es uno de los primeros tipos introducidos por los misioneros a la Nueva España. No obstante, debemos considerar que este instrumento europeo fue objeto de apropiación y resignificación por parte de culturas diferentes y distantes; por lo tanto, algunos elementos de sus órganos de construcción permanecieron, otros fueron adaptados y reconfigurados en función de los contextos culturales receptores. El proceso de resignificación quedó registrado en los órganos constructivos del instrumento musical y en las narraciones orales relacionados con el artefacto. En el caso de Texquitote, tenemos evidencias de un proceso de asimilación de la tradición de acuerdo con la cultura local regional relacionada con el maíz.

En otros textos de María Eugenia Jurado Barranco y en algunos míos acerca del arpa huasteca se ha desarrollado ampliamente la analogía acerca del origen simbiótico del maíz y el arpa. Evento que ha quedado registrado en las narraciones orales locales donde se habla de *Cintektli* como el espíritu del maíz y el dueño del arpa.

El resumen de la narración oral sobre *Cintektli* es el siguiente: una muchacha muy bonita vive con su abuela. Está encerrada, no la dejan salir de la casa. Al salir a bañarse al río se come el excremento del pájaro *papan* (ave que se alimenta de maíz), de este acto queda preñada. Hay un sentimiento de hostilidad de un personaje femenino: la abuela hacia el feto y luego hacía el niño, el cual es la representación del espíritu del maíz o *Cintektli*. Tiempo después la abuela lo mata y entierra donde hay hormigas arrieras: ahí nace el maíz. El niño no muere, renace convertido en la mata del maíz, nunca muere, pues entre los ataques de la abuela, el maíz siempre se renueva, reflorece, sus granos se multiplican en sentido cíclico. Ya grande se convierte en elote y la abuela lo come, pero el elote no muere, este renace cuando la abuela defeca ayudada por *Cintektli*, quien con la punta de un carrizo le hace el orificio: el ano, para que pueda obrar. La abuela insiste en matarlo. Un día *Cintektli* está tocando el arpa dentro de su casa, la abuela en su afán de destruirlo le prende fuego a la casa para matarlo, *Cintektli* es incinerado y hecho cenizas junto con el arpa, sus cenizas y las del arpa quedan mezcladas en una sola. Hay una simbiosis simbólica entre el maíz y el instrumento musical. *Cintektli* renace de las cenizas, mezcla del maíz y el arpa, así jamás muere.

La narración del origen simultáneo del maíz, la música de cuerdas y el arpa, a través del relato de *Cintektli* permite entender el por qué el arpa y su contexto de producción terminaron vinculándose al sistema ritual del maíz y al valor ético del *respeto*. En este sentido, el arpa, al estar relacionada con la principal divinidad del maíz, aparece como el instrumento musical sagrado y, por lo tanto, respetado.

Por ofrecer una analogía, guardando toda proporción cultural, es como si para los católicos Jesucristo se representara como el primer intérprete del arpa. La noción sagrada del instrumento, relacionada con el “espíritu dueño del maíz”, dimensiona el arpa como lo más importante entre los artefactos sonoros huastecos; es un símbolo dominante.

En la cosmogonía náhuatl, el arpa está asociada con una de las principales divinidades mesoamericanas: el maíz. Existe un vínculo inquebrantable entre el Cintektli y el arpa fundidos por el fuego en una sola ceniza. Así, los instrumentos musicales, la danza, la música, los músicos, los danzantes, el aguardiente, el *patlache*, el copal, las velas, las flores y las narraciones orales son un todo: *el costumbre*, ofrendado en principio en las ceremonias relacionadas con el aseguramiento de la siembra y el agradecimiento por la cosecha del maíz, donde se rememora el personaje de Cintektli. El o la arpa, en este sentido, al estar relacionada directamente con la más importante de las divinidades, no puede ser una cualquiera, el arpa es de mucho respeto y tiene su punto muy significado, tal como lo mencionó uno de nuestros principales maestros de campo.

En este contexto, los hacedores de instrumentos para uso relacionado con lo divino conocen bien las normas rituales para construirlos, representadas en abstinencias sexuales y de alimentos para estar limpios; días escogidos o buscados especiales para trabajar en el arpa; también conocen los signos relacionados con el *respeto* que los artefactos sonoros deben llevar tallados o modelados para evitar males de filiación cultural como la *envidia* y otros.

El instrumento se compone de los siguientes órganos constructivos: la caja es de un solo bloque de madera de cedro rojo, llamada *teokuahuitl*, hecha con la técnica de rascado de la madera. Puede dar la apariencia de estar conformada por cinco tablas de maderas ensambladas, pero en realidad solo es parte del diseño que presenta exteriormente, dando la impresión de tener la caja confeccionada

por cinco tablas (paños, duelas o gajos). Otro elemento es la cara o la tapa, elaborada con la misma madera de la caja, y presenta siete agujeros (bocas) de diseño semicircular ovalados repartidos a lo largo de la cara. Interiormente la cara o la tapa no tiene ninguna estructura, no lleva barras de refuerzo o varas. Un detalle importante es que no es plana, sino que la forma es cóncava, de manera que da la impresión de estar construida por dos tablas. Esto es importante, porque unidas la cara con la caja dan la apariencia de tener un cuerpo de siete lados. La presencia del siete en los órganos constructivos del instrumento, me parece que no es asunto fortuito.

Otro elemento es el pescuezo o cuello, el cual tiene talladas dos figuras de animales, una frente a la otra. Regularmente se representa un tigre y un venado; un águila y una serpiente; un coyote y una ardilla; más adelante se verá el sentido que tiene la oposición de los animales, uno dominante y más fuerte que el otro.

Otro detalle es la flecha que posibilita la unión de la cara con el pescuezo; las arpas españolas tienen solamente el barrote, pero no tienen una flecha a manera de arma. En la parte de enfrente tiene las patas o pies, lo que le permite tener una base para apoyar el instrumento cuando el músico toca sentado.



Arpa náhuatl de Texquitote, San Luis Potosí.  
Constructor Lorenzo Ortiz  
(*Victor Hernández Vaca*).

El arpa consta de veintidós cuerdas que antaño eran elaboradas de tripas de animales como el tlacuache, mapache, zorrillo y otros; actualmente se utiliza material de nylon. Las cuerdas van sujetadas a la cara por medio del sistema de botoncitos, es decir, se hace un agujero en la cara, se mete la cuerda y luego el botón actúa a manera de cuña o estaca haciendo presión. Un detalle importante es que los botoncitos son hechos de un tipo de espina llamada cuerno de toro. En la parte del pescuezo las cuerdas van sujetadas por medio de clavijas de madera. Según nos refirieron los especialistas constructores, en el pasado las arpas llevaban las clavijas “encontradas”, una frente a la otra, representado así una oposición, un enfrentamiento.

Un dato revelador sobre el arpa es el referente al número de cuerdas y al nombre que cada una tiene, lo cual la presenta como un tipo de documento-monumento en que se conserva la historia huasteca y donde se enuncia lo más significativo de esta cultura. Cada cuerda del arpa es un pequeño texto que representa un son escogido y cada son es una cuerda. Lo anterior se explica con la palabra con la que se representa cada cuerda:

1. Canario: *tetlajpaloli*, un saludo.
2. Mesa grande: *kampatlanunutsa o nahui*, lugar (cuatro puntos cardinales, cada esquina de la mesa).
3. Mesa chica: mesa *chikitetsin*.
4. Pañuelo: paño.
5. Aguardiente: *uitsikilatl*.
6. Vaso: *ce tlatamachihulisti*.
7. Chuparroza: *uitsilin*.
8. Canario: *tetlajpaloli*, un saludo.
9. Siete cerros: *chikontepetl*.
- 9-15. Siete sones chicos.
16. Canario: *tetlajpaloli*, un saludo.
17. Flor menudita: *xochitlpitsantsin*.

18. Malinche: *Malitsin*.
19. Sentimiento: *tekipacholi*.
20. Flor: *xochitl*.
21. Agradecimiento para todo: *tlaskamatiparanotchi*.
22. Canario: *tetlajpaloli*, un saludo.  
(Hernández Vaca, 2008: 144).

Estos veintidós sonos escogidos se tocan principalmente al inicio de los rituales para el aseguramiento y el agradecimiento de la siembra y cosecha de maíz. En el momento denominado la presentación o la llegada, lo cual marca el inicio de la ceremonia. Un elemento importante de estos veintidós sonos escogidos y su respectivo nombre materializado en las cuerdas es el significado cultural de cada uno, expresado mediante la narración oral y materializado en el instrumento llamado *kuatsokoro*. El artefacto sonoro se presenta como trasunto material de la memoria huasteca. Del entramado simbólico representado en los nombres de las cuerdas del arpa, por su contenido, quiero destacar dos sonos o dos cuerdas que, por sí mismos, ofrecen especial información acerca del tipo de relaciones y sentidos metamusicales que se desprenden y concentran en el arpa y la palabra registrada en sus órganos constructivos; las cuerdas número dieciocho y nueve.

La cuerda número dieciocho tiene el nombre de Malintzin. Un hacedor e intérprete de arpa, explicó lo siguiente:

[...] o en español es Malinche; Malintzin es una parte muy significativa para la danza del arpa, porque el arpa se llama Malintzin y Malintzin es la pareja del capitán, sí, por eso cuando nosotros nos contratan, nos invitan a ir tocar a una parte, *el arpista*, él no debe de llevar el arpa, él no le compete, lo que si tiene el derecho y la obligación de llevar es un capitán, porque el capitán es su pareja.

El arpa se llama Malintzin, Malinche es la pareja del capitán de la danza que se ofrenda para asegurar y agradecer la siembra y cosecha de maíz. El *arpista* no es su pareja y por ello no le compete trasladarla cargada a las ocasiones musicales, quien tiene la obligación de llevarla es el capitán de la danza. El enunciado “Malintzin, la pareja del capitán”, es una metáfora histórica, que nos recuerda hechos relacionados con personajes y pasajes correspondientes con la conquista militar; evoca la figura de la Malinche como la pareja del capitán Hernán Cortes. Malintzin, el arpa, en la tradición oral local es el instrumento musical de cuerdas preferido de Cintektli, el espíritu del maíz. El artefacto sonoro representa lo local y lo extranjero; expresa la transmisión, la recepción y la apropiación de un artefacto sonoro importado. El arpa, Malintzin, es un elemento cultural relacionado con lo externo que se explica con un elemento interno, el maíz.

La cuerda número nueve recibe el nombre de *chikontepetl*, siete cerros. La narración de donde deriva es un mito de origen que explica la creación del espacio físico huasteco. Dicha narración habla de un gran cerro ubicado al Norte que, debido a la desobediencia y la falta de *respeto* a los dioses por parte de los hombres huastecos, se parte y desgaja por efecto del enojo divino, pues como castigo Dios manda una gran tormenta. Después del aguacero el cerro grande quedó dividido en siete cerros chicos y, según me platicaron los constructores de arpas, uno de esos siete cerros “está al norte de Texquitote, por Xilitla”, este cerro junto con los otros seis cerros, que también se tienen identificados, delimitan parte del territorio de la región que conocemos como La Huasteca. Lo anterior explica el significado profundo de la expresión: “el arpa tiene su punto muy significado”, puesto que revela que el instrumento y el ritual en que participa están relacionados con un entramado simbólico que se articula con profundas dimensiones de la cultura. La explicación de la cuerda número nueve, que junto con las otras seis cuerdas hacen

un grupo de siete cuerdas y siete sones, se representa de manera sonora como un son grande y seis “sones chicos”.

Los sones correspondientes a las veintidós cuerdas del arpa son significativos y todos se representan coreográficamente en la danza del arpa. Por ejemplo, la cuerda dos o el son escogido número dos, nombrado mesa grande, junto con la cuerda tres, el son escogido número tres, llamado mesa chica. Ambas mesas, la chica y la grande, se explican como pareja, son importantes por el significado cosmogónico, las cuatro esquinas están relacionadas con las cuatro partes del mundo; la mesa o las mesas son la representación del universo huasteco. En la coreografía de la danza se realiza la acción de poner la mesa, después se toca el pañuelo, al tiempo que se representa la acción de tender el pañuelo sobre la mesa a manera de mantel, después el texto indica sacar el aguardiente y servirlo en el vaso.

Las veintidós cuerdas también tienen asociación con el reiterado número siete. Esto está relacionado por el número de los sones (*cuhikatl*) ejecutados como parte de “la presentación” o “la llegada” cuando se ofrece *el costumbre* en los rituales de agradecimiento y aseguramiento del maíz; los sones ejecutados son tres grupos de siete, dando un total de veintiuno y cerrando, como se inicia, con un canario, para completar los veintidós cada son representa una cuerda del arpa. Así, son veintidós sones *escogidos* y veintidós cuerdas del arpa.

En el sistema mítico, coreográfico, musical-ritual, asociado con el maíz (que incluye danza, música, instrumentos musicales, narraciones, normas éticas y otros elementos) hay una constante: el número siete. Así, por ejemplo, en la danza de *pilayakaxtinitl*, o danza de cascabel, la formación que se sigue es: de un lado se colocan los tres músicos, rabelista, arpista y cartonal; enfrente del arpa se coloca el capitán de la danza, y en ambos lados primero el mayordomo, luego los *surcos* o seguidores. Cada surco debe ser de siete, catorce, veintiuno o veintiocho integrantes, siempre teniendo presente el número siete como base.

Esta misma noción del número siete aparece en la secuencia de la colocación y en la renovación son siete, catorce, veintiuno, o veintiocho los días de abstinencia para prepararse, estar limpio y así poder obtener ciertos dones; son siete tortillas, siete vasos de aguardiente, etc. En la renovación, el compromiso es por siete, catorce, veintiuno o veintiocho años, dependiendo del grado de responsabilidad que desee adquirirse. También en las curaciones se tocan siete sones de los más escogidos para aliviar al enfermo. El siete también aparece en el proceso de construcción que dura siete semanas trabajando en días especiales.

El arpa náhuatl de la huasteca es un tipo de documento que ofrece información acerca de los rasgos culturales más significativos. En los órganos constructivos quedaron registrados los sucesos históricos y mitológicos más importantes, los valores axiológicos, los personajes significativos. El arpa es el medio para acercarse al significado de la música y la danza. Este es un ejemplo del tipo de información que podemos obtener a partir de un instrumento musical en su cultura y como cultura.

## Fuentes de consulta

- HERNÁNDEZ VACA, Víctor (2010). “Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis, Potosí”, *Revista de Literaturas Populares*, n. 1 y 2: 238-269.
- \_\_\_\_\_ (2008). *La mata de los instrumentos musicales huastecos: Texquitote, San Luis Potosí. Historia y manifestación material, corporal y simbólica de una tradición laudera*. Tesis de maestría. México: El Colegio de Michoacán. En proceso de publicación.
- \_\_\_\_\_ (2008). *De madera cuerpo y cuerdas. Las tradiciones violeras españolas transferidas a tres espacios mesoamericanos: Paracho, Michoacán, Texquitote, San Luis, Potosí y San Juan Chamula, Chiapas*. Tesis de maestría. México: El Colegio de Michoacán. En proceso de publicación.
- \_\_\_\_\_ (2009). “Tradiciones violeras españolas trasplantadas a la Nueva España. El caso de Texquitote, San Luis Potosí”. En Lucero Enríquez (ed.). *Harmonía Mundi: Los instrumentos Sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, IV Coloquio Musicat, México: Universidad Nacional Autónoma de México: pp. 133-155.
- JURADO BARRANCO, María Eugenia y Camilo Raxá CAMACHO JURADO (coords.) (2011). *Arpas de la Huasteca en los rituales del costumbre: teenek, nahuas y totonacos*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, El Colegio de San Luis, Gobierno de San Luis Potosí, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

## **El lago, la mujer y la peña: traslapes de lo femenino en las narrativas orales del Lago de Pátzcuaro**

*The Lake, the Woman and the Rock: Overlaps of the Feminine in the Oral Narratives of Patzcuaro Lake*

**Berenice Araceli Granados Vázquez**

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNAM

### **Resumen**

En este capítulo se indaga sobre la significación del traslape de dos elementos que constituyen parte del territorio lacustre michoacano: las peñas y el lago, a partir de un proceso de humanización presente en materiales orales recopilados en las islas del Lago de Pátzcuaro. Así también discurre sobre la continuidad de esta forma de percepción de mundo en diversas fuentes coloniales y su vigencia en el actuar cotidiano de los lugareños.

**Palabras clave:** oralidad, cosmovisión mesoamericana, Lago de Pátzcuaro, María, territorio.

### **Abstract**

This chapter investigates the significance of the overlap of two elements that constitute part of the Michoacan lake territory: the rocks and the lake, based on a process of humanization present in oral materials collected in the islands of Lake Patzcuaro. It also discusses the continuity of this form of world perception in various colonial sources and its validity in the daily actions of the locals.

**Word keys:** orality, Mesoamerican cosmovision, Patzcuaro lake, Maria, territory.

El cosmos se aprehende a través de construcciones simbólicas compartidas en las que se conjugan conocimientos, saberes, emociones y sentimientos. Esas construcciones se proyectan sobre fenómenos naturales, meteorológicos, astronómicos, geológicos, biológicos, se proyectan entonces sobre el paisaje. El paisaje narrado y sus narradores se constituyen en una unidad: un territorito o un sistema en el que convergen la sociedad y el medio que habita. El cosmos entonces se vuelve una proyección del ser humano: se convierte en un universo humanizado con formas, estructuras y categorías sociales.

En las distintas comunidades purépecha del Lago de Pátzcuaro circulan una serie de relatos acerca de una misteriosa mujer llamada María. Según la tradición oral, María es tanto una peña ubicada en la comunidad de Espíritu como el Lago de Pátzcuaro. Esta condición rige la forma en la que los pueblos lacustres se conducen frente al lago, el recurso natural que los provee de sustento. En esta presentación indago, a partir de materiales orales recopilados, sobre la significación del traslape de naturalezas presente en las narrativas orales. Así también discuro sobre la continuidad de esta



Isla Yunuén, en el Lago de Pátzcuaro (*Berenice Granados, junio de 2013*).

forma de percepción de mundo en diversas fuentes coloniales y su vigencia en el actuar cotidiano de los lugareños. La presentación se desarrolla en cuatro etapas: las peñas como entidades numinosas petrificadas, el lago como un ser social que desempeña un rol de mujer, María como una de las proyecciones del lago y, finalmente, los traslapes de estas tres formas para conformar una sola entidad.

### **Las peñas**

Los mitos de origen prehispánico consignados en las fuentes coloniales dan cuenta de cómo estaba constituido el universo. Para reforzar la idea de que todo lo que había en el mundo era un ser en sí, Jacinto de la Serna nos dice:

El fundamento, que estos nuestros indios Mexicanos tuvieron para dar adoración á esta criatura, y quitársela á su Criador, que vbo tradición en estos indios muy antigua, que auía auido dos mundos con dos maneras de gentes, el vno en que los hombres se trasmuraron en animales, en Sol, Luna y estrellas, atribuíendoles almas racionales, y lo mismo á la piedras, y á los elementos, como si las tuvieran: y assí las invocan, y hablan con tales cosas, como si hablaran con hombres. Otro género, fue, en que los hombres, que auía, auían sido primero animales, y que los Dioses los auían convertido en hombres (De la Serna, 2016: 164)

Entre las fuentes coloniales figuran algunos mitos que narran que, al salir el sol por primera vez, todos los seres de sustancia sutil, los dioses, fueron cubiertos por una capa externa en la que quedaron atrapados con formas animales, vegetales, minerales: “Entonces el primer rayo solar que alumbra el mundo lo solidifica como ente mundano. En pocas palabras, los dioses creadores se cubren de materia perceptible, dura, corruptible y perecedera para convertirse en sus propias criaturas. Quedan, así, encerrados como parte y como esencia de su obra” (López Austin y Luis Millones, 2008: 42 y 43). La tierra como la conocemos, con sus elevaciones montañosas y su llanos, con sus barrancas y sus ríos, lagos, lagunas, rocas, es

producto de la cristalización de estos dioses y, por ende, todos los elementos que forman parte de un paisaje particular son seres vivos. Menciona Patricia Gallardo que, entre los otomíes, cuando no había sol, el mundo estaba habitado por unos seres llamados *antiguas*, que cuando apareció el astro rey quedaron petrificados.

Estas “antiguas” guardaron el maíz, el frijol y todas las semillas. También guardaron el agua en los cerros, “porque cuando acabó el mundo lo escondió como bodega”; “los cerros eran hombres y mujeres, porque antes los hombres eran como gigantes y se convirtieron en cerros y en piedras cuando apareció el sol, cuando cantó el gallo. Allí guardaron las semillas. Todo esto pasó antes que Jesús Cristo existiera”. Las “antiguas” quedaron petrificadas (Gallardo, 2012: 41).

La relación que establecieron los hombres en el México prehispánico con estos númenes geográficos y el trato que les dieron aparecen descritos en diversas fuentes coloniales. Por ejemplo, el linaje uacúsecha, nos dice la *Relación de Michoacán*, buscó en Pátzcuaro ciertas piedras sobre un peñasco que, según reconocieron al verlas, eran sus dioses, sus antepasados; fue entonces que establecieron ahí uno de los templos de su dios Curicaueri. Este sitio era considerado, además, el umbral por excelencia, la puerta por donde subían y bajaban los dioses. Aquí el pasaje completo:

Andaban mirando las aguas que habían en el dicho lugar, y como las viesan todas, dijeron: “aquí es, sin duda Pázquaro: vamos a ver los asientos que habemos hallado de los cús”. Y fueron aquel lugar, donde ha de ser la iglesia catedral y hallaron allí los dichos peñascos llamados *petázequa* que quiere decir asiento de cu. Y está allí un alto, y subieron allí y llegaron aquel lugar y estaban allí encima unas piedras alzadas como ídolos, por labrar, y dijeron: “ciertamente, aquí es, aquí dicen los dioses, que estos son los dioses de los chichimecas, y aquí se llama Pazquaro donde está este asiento. Mirad que esta piedra es la que se debe llamar *Zirita cherengue* y ésta *Vacúsecha*, que su hermano mayor, y ésta *Tingárata* y ésta *Mivequa ajeva*. Pues mirad que son cuatro estos dioses”. Y fueron a otro lugar, donde hay otros peñascos, y conocieron que era el lugar que decían sus dioses y

dijeron: “escombremos este lugar”. Y así cortaron las encinas y árboles que estaban por allí, diciendo que habían hallado el lugar que sus dioses les habían señalado. En este susodicho lugar, tuvieron sus antepasados, en mucha veneración y dijeron que aquí fué el asiento de su dios Curícaueri. Y decía el çañonzi pasado, que en este lugar, y no en otro ninguno, estaba la puerta del cielo por donde descendían y subían sus dioses. Y de contino trujeron aquí sus ofrendas. Aunque se mudó la cabecera a otras partes, aquí había tres cúes y tres fogones, con tres casas de papas, en un patio que hicieron después a mano, de tierra, sacando por algunas partes las paredes de piedra para igualarle y allanarle (Alcalá, 2000: 363-364).

La llegada de los españoles y la instauración de la fe católica fue un parteaguas que dejó una profunda huella: el culto a estos seres fue convertido en un acto idolátrico cuya persecución derivó incluso en penas que, solo en los primeros años de la vida virreinal, incluían



Como los señores de la laguna supieron de la mujer que llevaron los chichimecas y como les dieron sus hijas por mujeres (*lámina III de la Relación de Michoacán*).

la muerte de los ídólatras.<sup>1</sup> Muchos de los relatos fueron reformulados y en las narrativas orales el advenimiento del catolicismo fue tomado como la causa que propició la petrificación de los seres: el mundo entonces, como en los relatos de origen prehispánico, estaba poblado por seres gigantes que se metamorfosearon en rocas, montes o cuerpos de agua cuando llegaron los españoles; como en el caso de las tres hijas de rey Tzintzuntzan, que según nos dice Carrasco “se escondieron para no ver la bendición del mundo” (Carrasco, 1976: 123). Estos seres entre los purépecha, según Carrasco, son conocidos como *khuanhari*, y según las narrativas tradicionales fueron los constructores de los sitios arqueológicos y las iglesias en las que “instalaron las campanas; las campanas eran su más grande tesoro” (Carrasco, 1976: 123); son también responsables de colocar las mojoneras de los pueblos actuales para delimitarlos. Eran paganos, pues adoraban ídolos y piedras, “bailaban encuerados” y practicaban el canibalismo; por eso fueron destruidos cuando Dios bendijo el mundo:

Quando el mundo fue bendecido, los gigantes se sepultaron a sí mismos con sus implementos y se convirtieron en piedras, son los ídolos y utensilios que hoy salen a la luz al cavar la tierra. La razón de que se escondieran radica en su vieja religión y en no aceptar el cristianismo. “Vivían en el error”. Se enterraron ellos mismos, perseguidos por la creencia “, “Eso les pasó porque no querían ver la bendición del mundo” (Carrasco, 1976: 106).

Las islas del Lago de Pátzcuaro son concebidas como parte de los cuerpos de esos gigantes, de reyes de los pueblos ribereños que huyeron lago adentro para evitar ser evangelizados. Así lo narraron

---

1 Fray Martín de Valencia, a cargo de los primeros doce primeros franciscanos que llegaron a Nueva España en 1524, fue el encargado de comenzar con el proceso de conversión de los indios. Tenía jurisdicción para resolver asuntos tocantes a idolatría y gentilidad, recuérdese el caso de los señores principales colgados en Tlaxcala en 1526. Con la muerte del cacique don Carlos en Texcoco, en 1539, ordenada por Zumárraga, el rey prohibió la pena máxima a los indios (véase Moreno, 1990).

algunas personas de la Isla Yunuén en junio de 2013; aquí el relato de Marcos Salvador Diego:

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

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

—Pues aquí está la cabeza y aquí está la mano, está asina, y este



Marcos Salvador Flores en su casa (*Santiago Cortés, junio de 2013*).

brazo. No es otra cosa como le dicen a usted. No es una luna a la mitad, no, no es luna. No es animal que dicen que es ese. No, también no es: es un brazo torcido. Y ese brazo torcido pus yo creo que dice muchas cosas.

Y yo así lo puse pues, que era una, como una leyenda: es un rey que se corrió allá y iba por Jarácuaro a esconderse, pero no alcanzó a llegar, aquí se quedó.<sup>2</sup>

Los gigantes atrapados en formas geográficas tienen voluntad propia y necesidades, poseen personalidad, carácter, son númenes a los que se les dan nombres de personas y con los que se puede negociar para obtener ciertos recursos sobre los que ellos tienen control: lluvia, semillas, animales. Continúan incidiendo no solo en la concepción del espacio, sino en la forma de organización de los pueblos: las distintas deidades geográficas que pueblan el territorio tienen la capacidad de revelarse frente a los hombres, y los hombres a su vez han creado estrategias para atender las necesidades de estas entidades, lenguajes rituales que abren caminos a través de los sentidos: sonidos, olores, sabores, texturas convertidos en manifestaciones culturales como discursos, tintineo de campanas, ruido de sonajas, humo de copal, sones.

### **La mujer**

Una de las cualidades del pensamiento mesoamericano es que estas formas geográficas pueden desdoblarse presentándose en formas diversas: vientos huracanados, remolinos, animales, personas, se les conoce como dueños. El dueño es una proyección, una forma que sintetiza elementos culturales, rasgos del paisaje y nociones de cosmovisión, figura aglutinante de un elemento natural que se desdobra como fenómeno meteorológico, objeto, animal o humano. Quizás una de las formas más elaboradas de este tipo de constructo sea la de un paisaje como persona, pues entonces adquiere una característica particular: se comunica en el código del hombre, habla. Aparece con su forma humana cuando quiere establecer relaciones directas. Puede seducir, pactar o donar, para abrir un canal de

---

2 Este relato aparece en el corpus de materiales orales *El rey que se ahogó. Relatos de Yunuén*, del Laboratorio Nacional de Materiales Orales. Fue transcrito por Quetzal Mata Trejo.

comunicación humano: “Actúa como un ‘otro’ semejante con quien se puede negociar” (Granados, 2013: 320), y a veces en esa negociación se pierde la vida, tal como narró Gregorio Campos, en la Isla Pacanda, en junio de 2015:

Pero esa, algunos les he oído que es María, una señora. Es un a muchacha, pues. Los he oído, que por acá por Espíritu, se llama Espíritu, en la punta hay una piedra grande, y que era un joven y un señor que lo vio ahí, con el viento ahí se descansaron, y que ahí estaba lavando una muchacha bonita. Y que ya el señor le dijo:

—¿Por qué no vayas a platicarle a esa muchacha? Está bien bonita, bien vestido que está, está bien vestida la ropa, le dijo. Como que nos animaba y después se animó. Pus sí, le dijo:

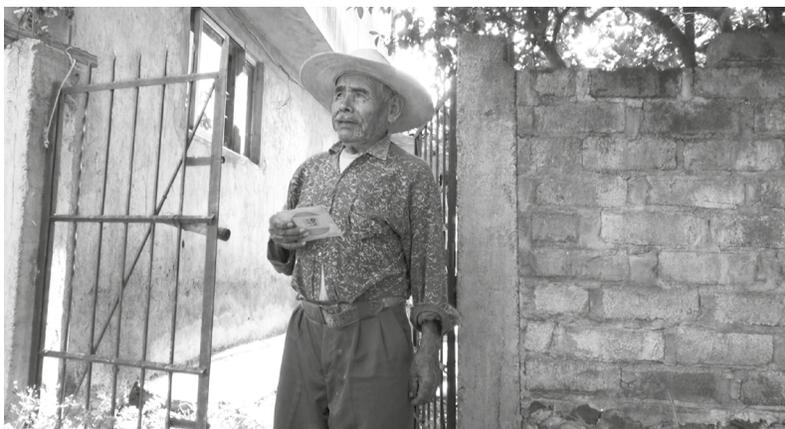
—Sí, sí voy a a casarme contigo si usted es soltero yo voy a casarme contigo, y te vienes por mí, a la noche te vienes por mí. Que le dijo que sí, por eso él ya llevó su canoa grande para que pudieran pasar, llevó la canoa grande.

Sí lo esperó, sí vio a la muchacha. Entonces se sentó ella en la punta y él ya fue remando, pues allá, en medio de la laguna, ya empezó a sentir pesado la canoa, entonces se fue sumiendo la punta y ahí se ahogó, ahí se quedó la canoa y ahí se ahogó el joven.<sup>3</sup>

La construcción del paisaje durante la Colonia no anuló la idea tan arraigada en los pueblos de tradición mesoamericana de que se trataba de seres vivos, más bien imprimió una premisa fundamental que prohibía solo su veneración con el riesgo de condenar el alma y ser castigado en el fuego perpetuo del infierno.

Y es que el Diablo era el culpable [...]. Él es el responsable del velo que ocultó estas tierras y hombres a los ojos europeos. Él fue quien tenía engañados a los indios forzándolos a adorarlo con “excrementos”, en lugar de los sacramentos de la Iglesia de Dios y para burla de la divinidad. Él era el responsable de que los indios incurrieran en delitos contra la fe después de recibido el bautismo. De ahí la primaria necesidad de exorcizar tierras, animales, plantas y hombres. De ahí, creo, la inicial práctica franciscana de reducir el rito bautismal.

3 Este relato aparecerá en el corpus de materiales orales sobre la Isla Pacanda, del Laboratorio Nacional de Materiales Orales. Fue transcrito por mí.



Gregorio Campos en su casa en Pacanda (*Abraham Montañez, junio de 2015*).

De ahí también lo indispensable de la atenta vigilancia para poder detectar las desviaciones y castigarlas, esto es ejercer la jurisdicción eclesiástica (Moreno, 1990: 1477-1478).

De esta manera, todo lo que formaba parte de la construcción del paisaje y que era concebido como numen pasó del lado de la única categorización posible: lo malo, lo demoniaco, lo diabólico. Aquí tres ejemplos del desdoblamiento del paisaje que nos proporciona la obra *Relaciones geográficas del siglo XVI* en el territorio de Michoacán:

Otro río de los tres, que pasa por junto a este pueblo, se llama *Indaychao*; llámase así, porque se aparecía en este río un Demonio que se llamaba así y que tenía este nombre, y que, cuando les hablaba, les amonestaba que así llamasen a este río, de su nombre, para su memoria y que se acordasen dél (Acuña, 1987: 350).

Perivan es vocablo de lengua tarasca: quiere decir, en lengua castellana, “diablo”. Dícese Perivan porque, en tiempo de su gentilidad, se les pareció el Demonio en figura de una doncella, y dice que, por esta razón, se dice Perivan (Acuña, 1987: 430).

A una legua deste dicho pueblo de Perivan, está una sierra muy alta y de muchos montes, que se dice, en lengua tarasca, *zapatzaue*; cae hacia la parte del oriente. Dícese *Zapatzaue* porque en tiempo de su



Incendio de todas las ropas y libros y atavíos de los sacerdotes idolátricos, que se los quemaron los frailes (Cuadro 13, Muñoz de Camargo).

gentilidad, andaba allí el Demonio en figura de mujer, y dicen que, por esta causa, se llama del dicho nombre (Acuña, 1987: 430).

En este sentido, la traslación del pensamiento católico dual, en el que lo que no es de Dios es del Diablo, al pensamiento mesoamericano de opuestos complementarios no clausuró la posibilidad de dotar de vida a la geografía; más bien la imposición de la valencia negativa, de la valencia diabólica, de alguna manera contribuyó a su pervivencia hasta nuestros días: no es que el cerro, el agua, las peñas con sus distintas representaciones no fueran entidades númenes, no tuvieran vida, es que eran diablos a los que se tenía que dejar de adorar.

Así por ejemplo en la misma fuente, sobre el cerro de Tiripetío se narra:

Dicen éstos que, después de predicado el santo evangelio y que estaban muchos bautizados, no se les aparecía tanto este embaidor; pero que todavía a escondidas, se aparecía a los que no estaban bautizados, y éstos daban noticias de ello a los demás, y los demás a los religiosos; los cuales les amonestaban y predicaban que se bautizasen, porque aquél era el Demonio (Acuña, 1987: 349).

Los diversos elementos que componen el paisaje son entonces concebidos como hombres o mujeres, esposos o amantes, padres o hijos, es decir, desempeñan roles sociales.<sup>4</sup> Numerosos relatos narran la forma en que estos númenes del paisaje interactúan generando relaciones sociales y vínculos.

En un mundo donde todo es susceptible de entrar en las categorías de lo femenino o lo masculino y donde las palabras neutrales son pocas, el lenguaje no es más que un síntoma del acto de esa categorización: los objetos terminan adquiriendo un halo que los inscribe en cualquiera de las dos categorías, y quizás, sin hacerlo de forma consciente, les asignamos de manera cotidiana trato y funciones según correspondan al papel que desempeñen como hombre o mujer, a partir de estereotipos culturales propios. Los cerros, los volcanes, las peñas, las piedras, las plantas, los cuerpos de agua además de considerarse entidades numinosas, son clasificadas en alguno de los dos ámbitos del cosmos. Este proceso de categorización pone en juego múltiples elementos que van desde observaciones empíricas hasta elaboradas representaciones de los roles de género. Así por ejemplo en la *Historia general de las cosas de la Nueva España* leemos:

Hay un monte muy alto, que humea, que está cerca de la provincia de Chalco, que se llama Popocatépetl, quiere decir monte que humea; es monte monstruoso de ver, y yo estuve encima de él. Hay otra sierra junto a ésta, que es la sierra nevada y llámase Iztactépetl quiere decir sierra blanca; es monstruoso de ver lo alto de ella, donde solía haber mucha idolatría. Yo la vi y estuve sobre ella [...]. Hay otro gran monte cerca de Tlaxcala que llaman Matlalcueye, quiere decir, mujer que tiene las naguas azules [...]. Todos estos montes tienen cosas notables (Sahagún, libro XI, cap. 12).

---

4 Estacio escribió en *La Tebaida* (III, verso 661): *primus in orbe deos fecit timor* ("el temor fue el primer hacedor de los dioses"). No lo creo. Imagino un tiempo —y aquí solo cabe imaginar— en que el hombre, en un afán de actuar sobre su entorno, pretendió compenetrarse con él por medio de la interlocución. Proyectó para ello sus propios atributos psíquicos y sociales, antropomorfizando el cosmos con la intención de comprenderlo, de actuar en él, de ser comprendido. Fue un afán más racional que medroso; quiso adentrarse, no huir (López Austin y Millones, 2008: 47).

En la zona lacustre michoacana abundan relatos en los que se narra cómo se comunica el Lago de Pátzcuaro con otros ríos y lagos. En las narraciones incluso se dibujan relaciones humanas mucho más complejas, que pueden desencadenar una tragedia. En el relato de Marcos Salvador Diego Flores, Zirahuén es hombre y Pátzcuaro es mujer, y ambos mantienen una relación amorosa: Zirahuén es novio de Pátzcuaro, todos los días la visita hasta que descubre que ella también platica con el Lago de Cuitzeo, concebido en este sitio también como hombre, entonces se enoja tanto que termina asesinandolo:

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

—Pos ora sí no voy contigo porque lo matates aquél, ¿por qué lo matates? No ibas a matar. Pero así como lo matates, no, ya no voy. Y que no fue. Y aquel siempre vinía a ver, pues, siempre. Pero ya no, ya no quiso platicar.<sup>5</sup>

La gente de las islas de Pátzcuaro argumenta que su lago es mujer porque en él se ahogan solo hombres, al contrario de lo que pasa en Zirahuén donde se ahogan solo mujeres. En este tipo de categorización el rol de género que desempeña el recurso natural en la vida cotidiana es decisivo. En los pueblos ribereños el lago se concibe como una entidad proveedora, proporciona, particularmente a los hombres pescadores, una serie de dones asociados al ámbito

5 Este relato también aparece en el corpus de materiales orales *El rey que se ahogó. Relatos de Yunuén*, del Laboratorio Nacional de Materiales Orales. La transcripción es de Quetzal Mata Trejo.



Lago de Zirahuén (*Berenice Granados, enero de 2013*).

simbólico de lo femenino: los peces que son su sustento. Está construido también como un espacio social femenino en el que las mujeres de la comunidad llevan a cabo múltiples actividades cotidianas: lavan la ropa, los trastes, se bañan.

### **El lago**

A partir de las narrativas orales que circulan en la zona lacustre, observamos que María es una de las proyecciones del Lago de Pátzcuaro, una mujer que no solo cobra víctimas provocando su ahogamiento, como aquellas diosas terribles de tiempos prehispánicos, sino que, como ellas, también es madre: insiste en que los isleños son sus hijos y que sin ella morirán de hambre. Como madre, sale a la defensa de sus hijos cuando ellos lo necesitan. Aquí el relato de Demetria Guzmán, recopilado en la Isla Pacanda, en junio de 2015:

¿Que no ve que un tiempo había...? Que iban a venir, ¿cómo es que decían ese?, iba a venir una, que iba a venir una que iba a sacar el agua, que iba, este, a hacer una carretera acá, para acá, en Ucas, para acá, y que aquí en Puácauro, para acá, y que iba a hacer una carretera como en Jarácuaro hizo ya. Y que María se fue allá, ya tiene tiempo, pues



Demetria Guzmán en su casa en Pacanda (*Santiago Cortés, junio de 2015*).

también, y María se fue allá en México, y que llegó allá en donde está el gobernador y que le dijo al mero eso, que le dijo:

—No lo vas a hacer, este, yo no quiero, lo vas a echar a perder al lago. Y yo tengo mis hijos.

Por eso decimos nosotros también: María no es también una gente malo, como decir una cosa pues malo, o así como le dicen, los padres, pues, o no: eso es un judas o eso es así, no yo creo que no, yo eso me imagino, porque, porque María, cómo se fue a defendernos a nosotros, que no lo iban a echar ese aquí, que no lo iban a sacar agua, que para qué, que porque este agua es de nosotros, porque ese, que le dijo María al ese gobernador:

—Mira, no lo vas a hacer eso, porque yo no voy a aceptar eso, sí, porque mis hijos dónde se va a mantener, yo tengo muchos hijos, yo tengo: Yunuén, Janitzio, todo, todo la ribera, todo, son mis hijos. Yo soy que estoy manteniendo a ellos. Y tú lo vas a sacar ese agua, entonces lo vas a secar todo, entonces, qué vas hacer, entonces toda la gente se va a morir o qué va a hacer. No, no vas a hacer eso.<sup>6</sup>

Este relato funciona entonces como un articulador que nos da indicios para entender la visión de mundo de los pueblos isleños y ribereños.

---

6 Este relato aparecerá en el corpus de materiales orales sobre la Isla Pacanda, del Laboratorio Nacional de Materiales Orales. Fue transcrito por mí.

En la zona lacustre michoacana muchas de las narrativas de tradición oral tratan sobre la generación del paisaje actual, son relatos etiológicos que refieren seres numinosos como reyes, prince-sas, doncellas, entre muchos otros, atrapados en rocas y cuerpos de agua, son seres que pertenecen a un pasado mítico y que se siguen actualizando en las narrativas, tomando uno solo diferentes formas. Para los pueblos de la zona lacustre michoacana de raigambre me-soamericana, los símbolos no funcionan a un nivel metafórico donde una cosa sustituye a otra, sino a un nivel metonímico donde el todo puede tener muchas particiones. Esas particiones conservan de forma integral los rasgos del todo. Pátzcuaro no es solo el lago, es un paisaje construido que deriva de un complejo cultural: el lago-mu-jer conformado por el espacio que lo circunda donde el cuerpo de agua, las peñas y los hombres y mujeres que lo habitan, así como las actividades que realizan en él, constituyen una sola unidad. De esta manera, el estudio de los materiales orales construidos por los distintos pueblos puede darnos luz sobre la forma en que viven y construyen su territorio los distintos grupos sociales.

## Fuentes de consulta

- ACUÑA, René, (1987). *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- AICALÁ, Jerónimo de (2000). *Relación de Michoacán*. Moisés Franco Mendoza (coord.), paleografía Clotilde Martínez Ibáñez y Carmen Molina Ruiz. México: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán.
- CARRASCO, Pedro (1976). *El catolicismo popular entre los tarascos*. México: Secretaría de Educación Pública.
- DE LA SERNA, Jacinto (2016). *Tratado de las idolatrías, supersticiones, hechicerías y otras costumbres de las razas aborígenes de México*. Madrid: Red ediciones.
- GAILARDO, Patricia (2012). *Ritual, palabra y cosmos otomí: yo soy costumbre, yo soy de antigua*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GRANADOS, Berenice (2013). “¡Diablo, te vendo mi alma! El diablo en la literatura popular oral”. En Luis Millones y Alfredo López Austin (coords.). *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al Diablo en los Andes y Mesoamérica*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores: 283-330.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y Luis MILLONES (2008). *Dioses del norte, dioses del sur: religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes*. México: Era.
- MORENO, Roberto (1990). “La inquisición para indios en la Nueva España (siglos XVI a XIX)”. En Josep-Ignasi Saranyana, Primitivo Tineo, Antón M. Pazos, Miguel Lluç-Baixaulli y María Pilar Ferrer (eds.). *Evangelización y teología en América (siglo XVI): X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*, vol. 2. Navarra: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra: 1471-1484.
- MUÑOZ DE CAMARGO, Diego (2000). *Historia de Tlaxcala*. México: El Colegio de San Luis.
- SAHAGÚN, fray Bernardino de (2006). *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa.

## Entrevistas

- CAMPOS, Gregorio (junio de 2015). Isla Pacanda. Laboratorio Nacional de Materiales Orales.
- DIEGO FLORES, Marcos Salvador (junio de 2013). Isla Yunuén. Laboratorio Nacional de Materiales Orales.
- GUZMÁN, Demetria (junio de 2015). Isla Pacanda. Laboratorio Nacional de Materiales Orales.

## El lugar del tiempo. Apuntes desde la etnografía sobre el vínculo entre palabra, voz y memoria

*The place of time. Notes from ethnography on the link between word, voice and memory*

**Eliana Acosta Márquez**

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

### Resumen

El trabajo se centra en la historia de Sowapili, entidad tutelar asociada al bordado y a las parteras, en la versión relatada por Ofelia Pérez, mujer nahua de Pahuatlán (Puebla, México). El relato es analizado en una perspectiva antropológica, a partir del vínculo entre la etnografía y el enfoque dialógico de Bajtín, y se constituye como el eje rector para la reflexión sobre dos problemas fundamentales: por un lado, la expresión de una memoria localizada en el espacio, en lugares identificados como parte de una cosmología; y por otro, la conformación de la memoria como historia vivida con formas, contenidos y contextos ligados a marcos sociales específicos, memoria que se nutre tanto de un pasado remoto casi inconsciente, como del contexto vital actual.

La Sowapili, por un lado, se relaciona con la antigua deidad nahua Tlazolteotl; por el otro, existe en una memoria recreada en el presente vivo, a través de la narrativa y la acción ritual. El género narrativo encarna el ‘recordar narrando’ que otorga orden al cosmos. A través del acto de la voz, con la ejecución de un sonido cargado de sentido, se produce la “puesta en texto”. La distinción entre historia y mito termina resultando inadecuada para abordar la propia perspectiva de los pueblos indígenas sobre su devenir, haciéndose necesaria la reflexión sobre las propias categorías históricas.

**Palabras clave:** Sowapili, nahuas, memoria, cosmología, voz

## **Abstract**

The chapter focuses on the story of Sowapili, a tutelary deity associated to embroidery and midwives, following the version related by Ofelia Pérez, a Nahuatl woman from Pahuatlán (Puebla, Mexico). The story is analysed through an anthropological perspective, developed from the relationship between ethnography and Bakhtin's dialogical approach, and becomes pivotal in the reflection around two fundamental problems: on one side, the expression of a memory rooted in space, in places identified as belonging to a cosmology; on the other side, the construction of memory as history lived out in form, content and context linked to specific social frameworks, memory that draws on a remote, semi-unconscious past as much as from the contemporary environment.

Sowapili is related, on one side, to the ancient Nahuatl deity Tlazolteotl; on the other, she exists in a memory re-enacted live, at present, through narration and ritual action. The narrative genre embodies the kind of 'storytelling remembrance' that bestows order onto the cosmos. Through the act of voicing, by executing a meaning-laden sound, the *mise-en-texte* takes place. The distinction between history and myth proves inadequate to approach the indigenous peoples' own perspective on their world, making it necessary to rethink historical categories.

**Keywords:** Sowapili, nahuatl, memory, cosmology, voice

Quisiera contar una historia, la historia de una historia, evocando una frase de José Saramago: “somos cuentos de cuentos contando cuentos, nada”. A través del relato de esta historia aspiro a que se entrevea la manera en que los nahuas conciben el tiempo y configuran su memoria. Todo esto a través de la voz de Ofelia Pérez, mujer nahua originaria de Atla, comunidad que se encuentra dentro del municipio de Pahuatlán, Puebla. Mujer campesina, bordadora, sabedora de la tradición y contadora de historias, Ofelia constituye lo que en la antropología tradicionalmente se conoce como informante, interlocutora o colaboradora, tres apelativos insuficientes para dar cuenta no solo de aquello que comparte —información, interlocución o colaboración—, sino también para dar crédito de manera cabal a su generosidad, experiencia y saber.

Prefiero hablar de Ofelia como ‘mujer sabedora de la tradición’, a quien ahora apelo para contar la historia de *Sowapili*, una suerte de entidad tutelar asociada al bordado y a la figura de las parteras. Esta *iteko*, palabra náhuatl que se traduce como ‘dueña o señora’, será el punto de partida para abordar la memoria sobre los orígenes, pero también dará la posibilidad de pensar en una memoria del futuro en la cual se contempla el fin del mundo. A partir del vínculo entre la etnografía y el enfoque dialógico de Mijail Bajtin, y centrándome en dos géneros narrativos, los *wewetlahtoli* y los *melaxwatlahtoli* (las palabras de los ancianos y las palabras ciertas, respectivamente) pretendo dar cuenta de la interrelación entre las narraciones míticas y las historias personales como un medio por el cual se configura la memoria colectiva. La historia de la Sowapili

será el eje rector desde el cual se abordarán dos problemas fundamentales: por un lado, la expresión de una memoria localizada en el espacio, en lugares que los nahuas identifican como parte sustancial de su cosmología; y por otro, la conformación de la memoria desde el pasado y en el presente, a saber, desde un pasado remoto en gran medida inconsciente para los actores, y a partir del contexto actual vivido por los nahuas de Pahuatlán.

### **La perspectiva antropológica**

En el marco de las múltiples disciplinas y perspectivas que convoca el estudio de la memoria, una de las principales aportaciones de la antropología es dar cuenta de la diversidad y, en específico, de los diversos usos y expresiones de esta habilidad concebida como innata y universal en el ser humano (Joël Candau, 2002; Berliner, 2005). La antropología pone el acento en el lugar que ocupa la memoria dentro de las diferentes sociedades y lo hace a partir del registro de los múltiples puntos de vista que se encuentran en torno al recuerdo, olvido e interpretación del pasado. Sirviéndose de la etnografía, su método por excelencia, la antropología aborda la memoria como historia vivida con formas, contenidos y contextos ligados a marcos sociales específicos.

Cualquier vía puede ser un vehículo de la memoria: un libro, una canción, un glifo, una carta, un monumento; en sí, resultan innumerables las posibilidades. Y de la misma manera los soportes a través de los que se fija son incontables: una piedra tallada, un muro pintado, un papel escrito, una hoja electrónica, un cartel o un conjunto de palabras hechas canción o historia contada. Desde aquello que se modela con las manos y que es visto, hasta aquello que se articula con las cuerdas vocales y se encuentra con el oído, son formas de incrustar la memoria y de estrechar vínculos con el mundo.

La palabra, en ese contexto incalculable de posibilidades, se distingue por ser transmisora de la memoria en una doble faz: al

fijarse a través de la escritura o al grabarse por medio de la voz, al cobrar sentido por la lectura o al pasar de boca en boca y de oído en oído. Entre las numerosas expresiones de la palabra se encuentra la narrativa, la cual se erige como contenedora y constituyente de la memoria en seis aspectos que quisiera puntualizar:

- 1) Tiene la particularidad de otorgar un orden, coherencia, lógica y relato a la experiencia vivida y al mundo imaginado.
- 2) A través del relato se crean historias de todo cuanto existe, ya sea como hecho o como posibilidad.
- 3) Al recordar contando historias se pone en marcha un recurso mnemotécnico que vincula a diferentes generaciones.
- 4) Por medio de la palabra se conforman sentidos, explicaciones, imágenes y sonoridades.
- 5) En el acto de la narración, a la vez que se recrean nuevos saberes, se conserva, transmite y adquiere la tradición.
- 6) Al recordar narrando se otorga orden y sentido al cosmos (macro y micro).

Bajo esta perspectiva, para la antropología es fundamental lo que se dice, no obstante, el registro etnográfico abre otras posibilidades, y más si partimos del principio planteado por José Alejos de considerar a la tradición oral como discurso social y expresión a la vez tanto de un legado histórico como de una “respuesta activa y creativa ante la realidad social concreta” (Alejos: 2012). Desde este enfoque, además de distinguir lo que se dice, se debe atender quién y cómo lo dice, para quién, con qué tono y bajo qué contexto o circunstancias. Así, el trabajo de campo permite aproximarse a la manera en que los actores viven la narrativa y entrever el mundo con el que se vinculan a través de la palabra.

## La memoria en la voz

Se debe reconocer que por más que el investigador busque acercarse al ‘contexto natural’ de lo que se dice y pueda identificar ‘lo que se hace con las palabras’ —retomando una frase célebre del filósofo del lenguaje, Austin—, el estudioso no deja de ser un agente externo aún con la familiaridad y los lazos de confianza generados con el tiempo. Sin embargo, retomando una vez más a José Alejos —quien ha seguido y aplicado el enfoque dialógico propuesto por Mijail Bajtín al estudio de la narrativa desde una perspectiva antropológica y etnográfica—, esta condición puede verse como una potencialidad si el investigador se reconoce como un sujeto activo capaz de generar un diálogo con la gente. En este sentido, el dialogismo es considerado un principio metodológico de la investigación etnográfica en dos direcciones fundamentales: por una parte, en la articulación de lo verbal con lo extraverbal en la construcción del sentido como un acto dialógico e interdiscursivo, y por otra parte, en el reconocimiento de dos ejes axiológicos, entre los cuales está el yo y el otro, el discurso propio y el ajeno (Alejos, 2011).

Una forma de registrar la relación entre lo verbal y lo extraverbal es la voz, concebida en principio como la ejecución de un sonido cargado de sentido. Mijail Bajtín plantea la relación entre voz y sentido desde las nociones de puntos de vista o visiones del mundo tanto en *Estética de la creación verbal* como en *Problemas de la poética de Dostoievski*. Relación a la que, como él mismo declara, solo es posible llegar “mediante un enfoque translingüístico, solo cuando se les vea como ‘visiones del mundo’ o como un cierto sentimiento del mundo realizado a través de la lengua o más bien a través del discurso, ‘puntos de vista’, ‘voces sociales’” (Bajtín, 2003: 311).

Tatiana Bubnova ha advertido en el pensamiento de Bajtín una relación entre la voz y el sentido que ofrece una imagen del mundo poblada por múltiples voces, propias de distintas orientaciones ideológicas (Bubnova, 2006: 101 y 107). “El sentido suena”, diría

Bubnova, aseveración que nos lleva a uno de los planteamientos más sugerentes del pensador ruso en torno a la voz, ampliamente elaborado por Pierrette Malcuzyński. En *Musical Theory and Mikhail Bakhtin: Towards a Dialectics of Listening*, esta autora subraya la importancia de la música en la cabal comprensión de la propuesta bajtiniana, no solo por los conceptos empleados en ella —como el de tono o el de polifonía—, sino por la misma enunciación. En efecto, Malcuzyński da cuenta de cómo, a través del acto de la voz, de su resonancia, ritmo y entonación, se produce el proceso de textualización, *la mise en texte* o ‘puesta en texto’, referida a la creación de sentido a través de la enunciación (Malcuzyński, 1999: 101).

## **La Sowapili: sobre el origen y el fin del mundo**

### **Relato de Ofelia Pérez**

Antes, antes de nuestra era, según que lo soñaban y según que hablaba, decían que el Sowapili que ella es una mujer, y por eso aquí es en toda la región, porque en otro lado no bordan, sino que bordan aquí lo que es alrededor de ese cerro, como Xolotla, aquí Atla, Atlantongo y Mamiquetla, que están aquí atrás. Que ellos decían que sí bordaban y... ¿cómo se llama? que el cerro del Santiaguito, le dicen el Santiagotepetl, él es hombre y le decía: “Ya nos vamos a ir porque ya se cansó”. Y contestaba el Sowapili: “No se va a ir porque tiene muchos hijos y tiene mucho hilo para bordar, tiene suficiente tela e hilo para bordar”.

Entonces si se van a ir pero hasta que se acaben todos sus hilos y sus bordados, entonces sí podía irse.

Es que cuando irse es cuando el pueblo se va a deshacer... va a dar como el fin del mundo, ¿no? Entonces la gente así se escuchaba todo, entonces al escuchar eso, la gente se reunía, llevaban mucho a los brujos, se reunían todos con los brujos, se irían allá, se hincaban, mataban guajolote, ofrecían allá, porque ellos, bueno, ellos adoraban, y al adorarse ahí... El cerro del Santiago, que dicen

Santiagotepetl, por más le exigía: “Nos vamos a ir”. Y este, el Sowapili, ella no quería, ella dijo que no porque tiene muchos hijos, mucho bordado, tiene mucho trabajo que hacer.

Y así se escapó la gente, porque antes se dice, así temblaba pero no temblaba, sino que antes pasaban muchas cosas terribles aquí en el pueblito, así todo el pueblito como en Atlantongo, Mamiquetla, Xolotla, porque al medio día eraban como eclipse, pero no era eclipse, por que ¿cómo puede ser que las ollas de barro, como aquí que nosotros los tiznamos se vuelven, se convierten en tigres y los lazos se convierten en víboras?. Es un terrible que pasaba porque las antigüedades ya no sabían por dónde se van a esconder.

Y entonces, al adorarse mucho, le dicen por mexicano *tlachiwake*, así se dice en náhuatl: *tlachiwake*, se juntan muchas gentes y se van todos ahí, y los principalmente a los brujos, a los *tlamathime*, ellos se juntan y le dicen que, como que se nos proteja, que nos defienda, y así mucho, bueno, se van seguidito, se irían seguidito, y así ya no pasó nada. Ya se decidió el Sowapili que a lo mejor ya no se van a ir ningún lado pues tiene muchos hijos, tiene mucho hilo, tiene mucho trabajo, buscaba el pretexto. Y así, ya bueno, ya no, hasta todavía vivimos, si no quién sabe cómo vamos a estar, tal vez a lo mejor no va a existir este pueblo (Atla, abril de 2009).

### **Cuando el sentido acontece**

En el paisaje serrano de Atla destaca un cerro, no por su tamaño como en otras partes, sino por su forma redondeada, le llaman indistintamente el Cerro Boludo o el Cerro de la Mujer, y en náhuatl se le conoce como el *Sowapiltepetl*. Su presencia no solo es contundente en el paisaje, sino en la vida de los atecos, y desde luego en su narrativa, a través de la cual es posible constatar que en este cerro habita la Sowapili, una entidad de género femenino a la que se le considera una suerte de potencia tutelar de las parteras y del bordado.

Tanto la narración como la actividad ritual en torno a la Sowapili nos invitan a pensar en la relación entre tiempo y espacio y, en especial, a considerar el concepto de cronotopo propuesto por Mijail Bajtín. En específico, el relato sobre la Sowapili deja ver la manera en que el tiempo habita en el Cerro de la Mujer o Sowapil-tepetl, lugar donde reside esta entidad, la cual además de ser responsable del origen y sostenimiento del mundo, es agente del fin de los tiempos.

Un aspecto que quisiera destacar en relación con el tiempo, es el de las semejanzas que se pueden establecer entre los atributos y dominios que los nahuas de Pahuatlán atribuyen a la Sowapili en relación con las deidades femeninas propias de los nahuas antiguos. Especialmente destaca el parecido con Tlazolteotl, deidad que Félix Baéz-Jorge ha identificado con las parteras, magos, hechiceras, médicos, parturientas, labradores, recién nacidos e hilanderas. Esta entidad, de manera semejante a la Sowapili, se considera patrona de los recién nacidos, del parto, del algodón y del tejido. Además, este antropólogo ha identificado su origen en la Huasteca, específicamente, en la región norte del Golfo, área que desde la época prehispánica ha sido un lugar en el cual los nahuas de Pahuatlán han mantenido un intenso contacto (Báez-Jorge, 2003: 235).

Bajo esta perspectiva cabe preguntarse, ¿hasta qué punto la semejanza que en el presente podemos establecer entre la Sowapili y Tlazolteotl nos habla de una memoria que los nahuas de Pahuatlán han depositado y recreado en el presente, a través de la narrativa y la acción ritual? Me refiero a una memoria inconsciente para los actores, inconsciente no en el sentido psicológico, sino más bien en cuanto al no tener registro y conocimiento de la profundidad histórica y la circulación de las ideas y prácticas entre pueblos de la región.

Esa podría ser una manera de responder a la configuración de la memoria, pero es externa y ajena a los actores, responde a las

relaciones históricas y afinidades culturales que los estudiosos pueden encontrar a partir de la asociación entre fuentes históricas y datos etnográficos.

Hay otra posibilidad más próxima a los actores, que desde una perspectiva *etic* está dentro del ámbito del mito pero que desde un enfoque *emic* forma parte de su historia, de su historia *melawak* (cierta y verdadera), la cual ha sido transmitida por los ancianos a través de las *wewetlahtoli* (palabras de los viejos). Esta manera de configurar la memoria nos conduce a pensar que en el origen está un ser como la Sowapili forjando y sosteniendo el mundo a través del bordado, y que al dejar de hilar sobreviene el fin del tiempo. Fin que a su vez los nahuas asocian con el acaecimiento de un eclipse y la inexorable inversión del mundo.

Este aspecto nos conduce al segundo punto que quisiera tratar de la narración, el cual abordo a partir de una pregunta: ¿por qué a partir de un eclipse, cuando sea el fin del mundo, las ollas se transformarán en tigres y los lazos en víboras? Para esclarecer la interrogante habrá que considerar qué implica para los nahuas este fenómeno. María Andrade declara al respecto: “Si gana la luna, oscurece, llueve, se inunda, con tormentas... Si gana el sol vamos a seguir de día” (Atla, 18 de junio de 2011). Para los nahuas un eclipse implica la derrota del sol por la luna, momento en que predominará un tiempo de frío, oscuridad y tormentas; con el eclipse se da un *mopatla*, un cambio en el tiempo, pero también del orden de las cosas, de manera que aquello que resulta de uso doméstico, controlado y confiable cambia en los seres más temidos, amenazantes y predadores al trocarse las ollas en tigres y los lazos en víboras.

Cuando Ofelia contó esta historia, enseguida hizo referencia al peligro constante de que se acabe el mundo, y sobre todo a partir de los diferentes diluvios que ha habido, de los cuales, habrá que decir, los nahuas recuerdan no solo como un tiempo mítico sino como una amenaza recurrente de la cual tienen memoria. Hace cincuenta años

hubo uno muy fuerte, doce años atrás hubo un pequeño diluvio y en el 2010 hubo una lluvia que puso en riesgo la continuidad del mundo. En abril de ese año, en plena celebración de Semana Santa, no dejaba de llover y el agua ascendió a tal grado que los cerros estuvieron a punto de juntarse, signo del fin de los tiempos; otro signo fue la aparición en el cielo de San Antonio con su corona y su hijo en brazos.

Ante tal amenaza, el presidente auxiliar, máxima autoridad de la comunidad, tuvo que acudir a los brujos, y de manera semejante al diluvio de hace cincuenta años, fueron al Sowapiltepetl y a otros puntos como el Xochitepetl para que hicieran un *tlachirwake*. Los *tlamatkime* hicieron su trabajo, realizaron *el costumbre*: llevaron comida, flores, papeles de china, velas, guajolote, y con xochisones, bajo la música de violín y guitarra, bailaron por cuatro días y cuatro noches para ayudar a la Sowapili a sostener el mundo.

Bajo esta perspectiva, no solo en el enunciado y, por tanto, en la narrativa, no solo resuena una voz y se expresa un punto de vista, sino que también se crea el sentido, y más aún, se localiza el tiempo y se configura la memoria. En particular, me interesaría poner el acento en un recurso que se encuentra en la narrativa: la posibilidad de situar el tiempo y, junto con ello, de contener y transmitir una memoria que de manera simultánea nos remite al pasado, al presente y al porvenir, y que se muestra a la vez como un acto individual y colectivo. Para los nahuas el vínculo entre el tiempo y el espacio es indisoluble; el devenir del mundo, su origen, sucesión y destino pende de los cerros. Desde su punto de vista, no es descabellado pensar que el pasado contiene el porvenir, y en el presente, en cualquier momento, puede acontecer el fin del mundo. Siguiendo a Federico Navarrete, estamos ante la constitución de “otras historicidades”, en las cuales la distinción entre historia y mito resulta insuficiente, si no es que inadecuada, para abordar la propia perspectiva de los pueblos indígenas sobre su devenir. En efecto, lo que sucedió en los

orígenes, y lo que suele identificarse como parte del mundo onírico e imaginario, es parte de un tiempo vivo, real y presente que se vive y recrea de múltiples formas, y especialmente los nahuas de Pahuatlán, a través de la narrativa.

Para concluir, quisiera evocar una vez más a Saramago, y decir que la creación literaria, entendida en un sentido amplio (no solo como la literatura escrita), se muestra diversa e inagotable en ese “intento de leer e interpretar al ser humano” y su devenir en el mundo. Y de la misma manera, el abordaje de un texto literario, la forma en que damos cuenta de que estamos hechos de palabras, tiene múltiples rutas. Por eso cuando Saramago declara que “somos cuentos de cuentos contando cuentos, nada” rememorando a otro escritor portugués entrañable, Fernando Pessoa (a través de su heterónimo Ricardo Reis) nos hace pensar que esa ‘nada’ puede serlo ‘todo’ ante esa potencialidad infinita de crear y crearnos a través de las historias que nos contamos.

## Fuentes de consulta

- AIEJOS, José (2006). "Identidad y alteridad en Bajtín". *Acta Poética*, Tatiana Bubnova (ed.), 27-1; 45-61.
- BÁEZ-JORGE, FÉLIX (2003 [1988]). *Los oficios de las diosas (Dialéctica de la religiosidad popular en los grupos indios de México)*. México: Universidad Veracruzana.
- BAJTIŃ, Mijail (2003). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BERLINER, David (2005). "Social Thought & Commentary: The abuses of memory: reflections on the memory boom in Anthropology". *Anthropological Quarterly*, vol. 78, n.1; 197-211.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BUBNOVA, Tatiana (ed.). (2006). *Acta Poética*, n. 27-1.
- CANAU, Joël (2002). *Antropología de la memoria*. Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- MAICUZYŃSKI, Pierrette (1999). "Musical Theory and Mikhail Bakhtin: Towards a Dialectics of Listening". *Dialogue. Carnival. Chronotope*, vol. 1; 94-133.
- NAVARRETE LINARES, Federico (1999). "Las fuentes de tradición indígena más allá de la dicotomía entre mito e historia". *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 30.
- OROS, Laura Beatriz (2005). "Locus de control: Evolución de su concepto y Operacionalización". *Revista de Psicología de la Universidad de Chile*, XIV-1; 89-98.
- SARAMAGO, José (2001). *Somos cuentos de cuentos contando cuentos, nada*. Madrid: Aguilar.



**II.**  
**Poéticas de la**  
**oralidad y escritura ]**

# **Antropología y literatura escrita y oral: cuestiones teóricas y de método**

*Anthropology and writing and oral literature:  
theoretical and methodological issues*

**Domenico Scafoglio**

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

## **Resumen**

La antropología y la literatura constituyen dos formas diferentes del conocimiento dotadas de diferentes procedimientos, dos lenguajes, dos epistemologías: la antropología es partidaria de las estructuras lógico-formales, al tiempo que las obras literarias apelan a procesos intuitivos y metafóricos. Esto hace difícil que una contaminación pueda borrar su identidad como disciplinas, sin que queden excluidas una reciprocidad positiva, una complementariedad creativa, basadas en el reconocimiento de su fundamental afinidad. Con respecto a la crítica literaria, la antropología ha aportado contribuciones fundamentales al conocimiento de la poesía primitiva y las etnopoéticas; ha enseñado a tomar en cuenta los sentidos latentes en la construcción de los modelos culturales; ha alimentado nuevas formas de crítica, como la arquetipología y el estructuralismo, que a su vez han introducido una nueva mirada hacia las obras literarias, con efectos de extrañamiento y distanciamiento de la cultura propia así como de los cánones tradicionales de la crítica literaria.

**Palabras clave:** Antropología y Literatura, Crítica Arquetípica, Etnopoéticas, Poesía Primitiva, Crítica Literaria, Crítica simbólica, Modelo cultural

## **Abstract**

Anthropology and literature constitute two form of knowledge, that have different procedures, two different languages and epis-

temologies: anthropology stays on the side of the logical-formal structures, while literary works make use of intuitive and metaphorical process. That makes difficult a contamination that crosses out their disciplinary identity; however, it does exclude a positive reciprocity, a creative complementarity, that leads to recognize their basic affinity. As regards literary criticism, anthropology has offered fundamental contributions to the knowledge of primitive poetry and ethnopoetics; it has taught how to interpret latent meanings and cultural codes characterizing the construction of the models of society, and, moreover, it has nourished some new criticism: the archetypology and the literary structuralism, that have introduced a new way of seeing literary works, with effects of estrangement and distancing from traditional canons of literary hermeneutic.

**Keywords:** Anthropology and Literature, Archetypologic Criticism, Ethnopoetics, Primitive Poetry, Literary Criticism, Symbolic Criticism, Cultural Model

## **I. Antropólogos y escritores<sup>1</sup>**

### **1. Antropología y literatura**

En el título de este trabajo, “Antropología y literatura” evito la locución “Antropología de la literatura” empleada en Europa porque esto es una renuncia a pretender examinar la esencia de las obras literarias a través de la antropología: el proyecto de una “antropología de la literatura” no puede ser compartido, si con esta expresión entendemos un objeto (la literatura) confiado a un sujeto (la antropología), que lo indaga y estudia. La literatura es una forma de conocimiento, una disposición original del mundo de la experiencia, con la cual necesita enfrentarse; pero no es un material que podamos analizar, no es algo que debamos utilizar como material.

### **2. Lo literario como otro**

La literatura y la antropología están íntimamente vinculadas. La antropología es hija de la filología y de las tradiciones anticuarias, está hecha de escritura y tiene entre sus representantes algunos auténticos escritores. Sin embargo, hasta hace algunas décadas, los antropólogos, en general, no reconocieron esta relación, más bien la negaron. Así, lo literario se transformó en lo otro, lo extraño dentro de nosotros, lo inquietante freudiano, lo inusitado, que de alguna manera nos pertenece, pero que no queremos reconocer como tal, y por lo tanto nos inquieta y molesta.

---

<sup>1</sup> Agradezco a los organizadores de este importante Congreso. Me ha maravillado la originalidad de su fórmula multidisciplinaria y la calidad y el número de las ponencias presentadas. Antropólogos y literatos empeñados en el mismo trabajo: la interpretación de los textos literarios. A esta presencia compartida dedico estas reflexiones que son también el resultado de una práctica de estudio personalmente experimentada.

¿Por qué ha ocurrido esto? Ha ocurrido porque en las tradiciones intelectuales de Occidente existieron siempre tensiones entre la cultura humanística y la científica; la literatura y la antropología — a causa de la asimilación de esta última a las ciencias naturales sobre todo en la primera mitad del siglo xx— se han encontrado en lados extremos y opuestos de los dos despliegues como realidades recíprocamente ajenas e incomparables: de la parte de la literatura, la subjetividad, la emotividad, la imaginación, el tratamiento de la forma; de la parte de la ciencia y de la antropología; la objetividad, la lógica, la pura referencialidad, el desencanto.

En las últimas décadas estos prejuicios casi han desaparecido, debido a que ha madurado el convencimiento de que los antropólogos, que describen a los otros, hablan también de sí mismos; que también el ensayo antropológico es replegado en sí mismo, como las obras literarias, y tiene su forma, su retórica y sus estrategias comunicativas; que, por otra parte, el análisis científico presupone siempre un acto creativo, un “libre juego del espíritu”; que el conocimiento está siempre acompañado de los elementos accesorios de la emoción y de la finalidad, y la emoción está dentro del discurso científico, además de ser, por algún lado, su fuente y origen.

### **3. Semejanzas y afinidades. Diferencia e irreductibilidad**

La literatura es una manera de construir, en formas originales, el modelo cultural de una sociedad y la estructura de sus relaciones sociales a partir de una situación específica y de un punto de vista particular; al mismo tiempo, ella toma los rasgos más profundos de la condición humana, que trascienden el tiempo y la historia. La antropología también describe conexiones para hacer aparecer la trama profunda de las relaciones humanas de una determinada sociedad; pero al mismo tiempo ella aspira también a formular las leyes universales del comportamiento humano. Los antropólogos y los escritores, en especial los novelistas, tienen en común el interés

por el detalle, exploran quincallas y morrallas significativas, pero al mismo tiempo efectúan generalizaciones concretas, según una multiplicidad de puntos de vista. Estos importantes puntos de contacto, esta afinidad y estos resultados permiten a la antropología colaborar con la literatura para la comprensión creativa de la realidad.

Al mismo tiempo la literatura y la antropología constituyen no solo dos procedimientos, sino también dos epistemologías: los ensayos antropológicos están del lado de las estructuras lógico-formales, proceden por medio de algoritmos; mientras las obras de los escritores están hechas de procedimientos intuitivos, diseñan recorridos oblicuos, se valen de la metáfora, de la sinécdoque y de la metonimia. El antropólogo aspira a demostrar o interpretar, mientras la experiencia literaria es revelación. La antropología se proyecta hacia una única verdad, mientras que la poesía es polisémica, ambigua, “pluriversa” y abre una multiplicidad de senderos; la ciencia separa el objeto del sujeto y produce materiales fríos, mientras la obra de arte encanta porque identifica el objeto con el sujeto, o sea, realiza la identidad entre la cosa reflejada y la conciencia que la refleja, y el artista reduce el mundo a sí mismo o se pierde en el mundo. Por eso, la escritura antropológica puede describir las emociones, mas no puede transmitir su fuerza coercitiva.

De ahí que la antropología no puede hacerse género literario, y ni la novela ni la poesía pueden sustituir el ensayo antropológico en la investigación sobre el hombre. Porque muchos elementos connotativos y aun denotativos del lenguaje literario no se pueden transferir a los cánones cognitivos de la antropología y su lenguaje, y la misma lógica del pensamiento emotivo no se puede reducir por entero a la lógica del pensamiento intelectual.

#### **4. Reciprocidad positiva. ¿Contaminaciones?**

Si bien, nada se puede conocer sin las estructuras lógico-formales, nada se puede conocer plena y profundamente a través de estas es-

estructuras: los escritores pueden acceder a la dimensión donde “la vida se abre a una profundidad inaccesible a la observación, a la reflexión y a la teoría”: la profundidad de la experiencia vivida que está gobernada por la inteligencia emotiva y la voluntad, y expresa al ser humano total.

Entonces, hay que partir de la idea de la complementariedad de las dos formas de conocimientos, a sabiendas de que pueden enfrentarse y colaborar la intuición y la lógica, el conocimiento racional y lo emotivo. Reciprocidad positiva en la que el conocimiento antropológico no se funde, sino que se junta a lo literario, lo ilumina y recibe luz de él. Si la dicotomía permanece, queda la necesidad de un coloquio fecundo entre el escritor y el antropólogo, fecundo porque será un coloquio entre vecinos y entre dos partes de nosotros mismos, como es confirmado en el fenómeno interesante de los antropólogos que escriben novelas y poesías.

Sin embargo, esto no produce necesariamente las condiciones para realizar alguna forma de contaminación, lo que requiere que una parte esté lista para acoger a la otra, aunque para cumplir tal objetivo tenga que hacerse de algún modo semejante a ella. Esto puede suceder, pasando a un segundo nivel, efectuando un “trasplante” (una transferencia) de algunas modalidades expresivas de la poesía y técnicas de construcción de la novela en el ensayo antropológico, sin provocar la crisis de su identidad.

Por ejemplo, si los escritores y los poetas tienen la fuerza de ejercer sobre la lengua una presión capaz de desarticular los discursos bloqueados y liberar las palabras, los antropólogos pueden adquirir del ejemplo de los escritores el uso creativo del lenguaje, dilatando las fronteras de las representaciones científicas y volviendo a dar fuerza y riqueza expresiva a su lenguaje, a menudo autorreferencial. Porque el lenguaje poético expresa los estratos profundos de la vida psíquica: como violación de la norma, revela de manera imprevisible e inopinada la riqueza de la existencia y despierta estados de conciencia y emociones durmientes.

Tendría que ilustrar las ventajas que los escritores han sacado o podrían sacar de su conocimiento de las obras antropológicas, pero prefiero detenerme en la influencia de la antropología sobre la crítica literaria.

## **II. Antropólogos y críticos literarios**

### **1. Poesía primitiva**

La etnología ha enseñado mucho a los estudiosos sobre la poesía en las sociedades primitivas, sobre las dinámicas de la oralidad, sobre el rol del poeta y el estatuto originario del arte poética, y estas investigaciones han echado nueva luz sobre la poesía de todos los tiempos. En origen el poeta era el chamán, hombre sagrado y curandero, el poeta ha conservado muchas características del chamán, sobre todo en las épocas en las que la poesía mantuvo alguna relación con la magia y con otras actividades religiosas. O sea:

- La concepción de la poesía como don divino, que transforma al poeta en vehículo y medio de algo, que viene de otro lugar sagrado.
- La inspiración como estado de gracia producido a su vez por un estado de conciencia alterado afín al trance chamánico.
- La aptitud a la profecía, como forma residual de adivinación: son los poetas, y solo los poetas, quienes perciben nacimientos de mundos y ocasos de pueblos.
- La sugestión de la palabra, acentuada por el uso de la versificación y de los arcaísmos lingüísticos, que en origen eran efecto de la intimidad del poeta con los espíritus ancestrales.
- La imagen del poeta como figura trágica y sacrificial, que por divino destino conoce el sufrimiento y beneficia a los otros con su dolor.

- La figura del *trickster* como “pecador colectivo”, chivo expiatorio y figura salvífica, quien funda sobre bases nuevas la antropología de la experiencia cómica.

## **2. Las etnopoéticas y el descubrimiento de la voz**

Además, los estudios antropológicos sobre las etnopoéticas han ofrecido importantes conocimientos a los estudios de literatura. El proyecto de estas investigaciones hizo describir en escala planetaria una pluralidad de poéticas similares y diversas (o bien una multiplicidad de maneras de concebir y vivir la experiencia estética), que permitió reconocer las dimensiones étnicas de los universos simbólicos. Al mismo tiempo este reconocimiento hace posible encontrar un fundamento común, que permite redescubrir una poética general, universal, que legítimamente tomará el lugar hasta ahora ocupado por las poéticas occidentales, consideradas erróneamente universales. El estudio antropológico de las etnopoéticas ha fundado el relativismo estético, que derriba el etnocentrismo de la estética de Occidente y crea la base de un nuevo universalismo estético.

Al mismo tiempo, la experiencia directa de las formas de comunicación primitivas y populares ha permitido verificar cómo los elementos de la voz —volumen, ritmo, prosodia, melodía (que son voces del cuerpo, que al cuerpo restituyen la palabra)— ahora inhibidos, ahora exaltados, están en relación con las potencias invisibles (o sea, con las fuerzas psíquicas profundas), y cómo su emisión, su altura y timbre son señales de la relación con su oculto poder mágico-terapéutico.

También estas contribuciones antropológicas e interdisciplinares han enriquecido el acercamiento al texto literario.

## **3. El modelo cultural**

Otro estímulo que puede llegar de la antropología a los estudios literarios es el de utilizar la noción antropológica de modelo cultural.

Este es el conjunto de elementos interdependientes, que es en parte una construcción cultural, en parte está profundamente radicado en la vida de un grupo humano y, recíprocamente, influye de manera resolutoria en los pensamientos, las emociones y los comportamientos colectivos e individuales.

La obra literaria debe ser colocada dentro del modelo cultural de la sociedad que la produce, antes que remitirla directamente a las condiciones sociales y económicas. En efecto, estas últimas “influyen a la cultura en su totalidad; y solo por medio de la cultura, y junto a ella, influyen en la literatura”.

En la crítica académica el fondo cultural en que se coloca la obra literaria estaba constituido por la cultura intelectual, por la historia de las ideas, por las poéticas y las filosofías. El modelo cultural permite efectuar una importante inversión de tendencia, que Mijaíl Bajtín, aunque con un lenguaje todavía del siglo pasado, resumió de esta manera: “No es Gogol, quien hace conocer al pueblo, sino que es el pueblo (o sea, la cultura en su totalidad), quien hace conocer a Gogol” (Bajtín, 1980: 7-24). De esta manera, el intérprete renuncia a inferir los mecanismos mentales de una época únicamente del análisis de las grandes construcciones intelectuales, y se pone en entredicho la frontera que separa la cultura reflexionada (*riflessa*, intelectual) de la no reflexionada (*irriflessa*, popular).

Nosotros, sin embargo, pensamos que cultura y eventos económicos y políticos están diversamente mezclados según las situaciones, a veces el peso de la cultura resulta determinante, pero otras veces son los eventos, que ejercen una coacción más inmediata, directa y fuerte sobre la literatura, sobre todo cuando el sistema cultural está atormentado por roturas y laceraciones.

Sin embargo, hay que considerar que si el modelo cultural puede parecer un sistema ordenado de reglas y valores compartidos, la literatura puede ser a veces su significativo reflejo, pero, más a menudo, ella aspira a complacer más las pulsiones del deseo que

las voces de la razón y de la moral, aunque la sociedad intenta volver aceptables las transgresiones por medio de una serie infinita de transposiciones, ocultamientos, censuras, exclusiones, camuflajes, que ejercitan un compromiso entre la moralidad y la experiencia, entre el deseo y la necesidad.

Bajo este aspecto, en la obra literaria permanece la “alteridad” interior de la propia cultura, la “diferencia” más vistosa que connota la entropía constitutiva de la cultura.

#### **4. Las fuentes de la inspiración literaria**

La antropología cultural, sobre todo con los estudios sobre el mito, ha ayudado a los críticos literarios a descubrir la fuente de la inspiración literaria, ha demostrado que la literatura es hija del mito y que de este ha heredado su función primaria, “contar lo que ha ocurrido de significativo en el mundo”; que la literatura es el lugar privilegiado del pensamiento simbólico, el que en forma de imágenes y mitos revela los aspectos más profundos de la realidad y descubre las modalidades más secretas de la esencia del hombre.

En particular, heredera privilegiada del mito es la novela, incluso en sus formas más realísticas, la novela moderna vuelve a proponer un escenario iniciático, análogo a los significados del mito y representa una transposición de los ritos de iniciación en el plano de lo imaginario; como tal, continúa transmitiendo mensajes y operando transformaciones

Estas ideas influyeron en grandes escritores ingleses del siglo xx, como Eliot, Yeats, Joyce, Conrad, Lawrence, y al mismo tiempo inspiraron una corriente de crítica literaria.

#### **5. La crítica literaria de inspiración antropológica**

Sobre todo a partir de la segunda posguerra, mientras los antropólogos guardaban las distancias del mundo de los literatos, algunos críticos literarios e historiadores de la literatura empezaron a manifestar interés por los estudios de antropología. Los autores más

conocidos fueron: James Frazer, Lévi-Bruhl, Marcel Mauss, Mircea Eliade, Leo Frobenius, Vladimir Propp, Claude Lévi-Strauss, junto con mitólogos influenciados por la antropología, como Carol Kerényi, y con psicólogos y psicoanalistas, como Sigmund Freud y Carl Gustav Jung. Esta fue la primera contaminación del saber literario y antropológico, que se desarrolló en dos direcciones: la crítica simbólica y la crítica arquetípica.

Este primer impacto de los literatos con una gran tradición de estudios antropológicos y mitológicos, aunque con un enfoque que reduce la historia a un eterno presente, introdujo una nueva manera de mirar las obras literarias, que, en los casos más interesantes, produjo importantes resultados:

- Ha provocado un efecto de extrañamiento y distanciamiento de su propia cultura y de los cánones tradicionales de la crítica literaria.
- Ha enseñado a buscar los significados de la creación literaria a los niveles profundos, donde se puede redescubrir el mundo arcaico, que funda las estructuras antropológicas de lo imaginario, los arquetipos de las creaciones humanas y las persistencias del pensamiento salvaje dentro de las formas de vida modernas y contemporáneas.
- Ha acostumbrado a descubrir y describir la presencia insospechada y los significados de los mitos dentro del realismo literario y a restituir la riqueza, la complejidad y polivalencia de los símbolos a tramas descriptivas, como la fiesta, el sacrificio humano, la prueba del viaje, la bajada a los dioses infernales.
- Ha enriquecido la psicología literaria, no solo restituyendo a los sistemas simbólicos una relevancia inédita y una significación nueva y profunda, sino también orientando a los lectores hacia la investigación de los códigos emotivos que, después de Marcel Mauss, llamamos “la expresión obligatoria de los sentimientos”.

La influencia del estructuralismo a partir de la segunda posguerra hasta los años setenta hizo nacer una corriente de crítica literaria que hacía amplio uso de categorías estructuralistas, recibidas en préstamo de la antropología estructural y de los otros estructuralismos, especialmente de la lingüística, de Saussure a Hjelmslev. De este amplio campo estructuralista provino la idea del texto literario como realidad autónoma *self-consistent*, como una estructura constituida por una pluralidad de niveles fonológicos, sintácticos, métricos, semánticos que interactúan entre sí, según una lógica gobernada por una jerarquía de valores.

Creo que el elemento más innovador de la influencia de la antropología estructuralista fue quizás el estímulo de indagar en los significados latentes en el texto literario con la ayuda del psicoanálisis, con la diferencia de que el psicoanálisis en el texto literario busca pulsiones, mientras que la antropología registra dentro y alrededor de las pulsiones y las pasiones, códigos culturales, cuadros normativos y reglas sociales.

## **6. Dos identidades**

En nuestros días persiste la distinción entre la actividad de los literatos que se sirven de la antropología, y la actividad de los antropólogos que se sirven de las obras literarias. Los primeros utilizan en sus análisis del texto literario algunas categorías y adquisiciones recibidas en préstamo de las disciplinas antropológicas. En cambio, los segundos se valen de las experiencias de los escritores para alcanzar sus objetivos, por estatutos conocidos e inscritos en la historia de los estudios antropológicos. Aquí está la diferencia entre las dos prácticas: la crítica de inspiración antropológica hecha por los literatos aspira a un conocimiento nuevo del texto literario, innovador en comparación con la crítica tradicional; mientras la antropología, aun cuando trabaja con las obras literarias, aspira a la comprensión de las leyes generales de la sociedad, de los sistemas

culturales, de las diferencias étnicas y de los comportamientos del hombre.

En otros términos, el crítico literario se detiene en el texto; pero el texto es para el antropólogo un lugar de tránsito, que permite acceder a otra cosa; el primero aspira, en sus ambiciones más altas, a refundar la crítica literaria; el segundo se queda un científico social, que en sus investigaciones sobre el hombre se vale también de las obras literarias, que son el producto más lleno de conocimientos, revelaciones e informaciones. Sin embargo, solo en abstracto las dos prácticas de estudio y de investigación aparecen netamente apartadas; en el concreto trabajo de investigación es más difícil marcar fronteras netas. Es deseable que una eventual futura reforma del quehacer académico haga posible que las dos prácticas puedan ulteriormente dialogar y caminar juntas, como dos buenas compañeras de viaje.

## Fuentes de consulta

- Bachtin, M. (1980). "Scienze della natura e scienze umane". *Scienze umane*, 7-24.
- Daniel, E.V. (1996). *From an Anthropologist's point of View: The literary*. En E.V. Daniel y J.M. Peck. *Culture/Contexture*. EE.UU.: University of California Press: 6.
- Dilthey, W. (1982). *Critica della ragione storica*. Italia: Einaudi.
- Eliade, M. (1952 o 1980). *Immagini e simboli*. Italia: Jaca Book.
- Scafoglio, D. (1997). "Pulcinella. Per un' antropologia del comico". En *Anthropology and Literature*, "AdI", vol. 15. EE. UU.: The University of North Carolina; 65-84.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Antropologia e poetica*, introduzione a *La coscienza altra*, Atti del Convegno *Antropologia e poesia*, a cura di D. Scafoglio (Fisciano-Amalfi 2002). Italia: Marlin: 5-16.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Il letterario come altro*, Presentazione del Convegno *Antropologia e romanzo*, Atti Convegno (Fisciano-Ravello 1999). Italia: Rubbettino: 5-12.
- \_\_\_\_\_ (2014). "Passé, présente et futur de l' anthropologie littéraire en Italie". *Ethnologie française*, XLIV-4; 685-92.
- \_\_\_\_\_ (2013). "Quando uno diventa due. Sugli antropologi che scrivono poesie e/o romanzi". *Quaderni di antropologia e scienze umane*, 1-2; 21-32.

# **[ Novela picaresca, cuento de mentiras y cuento de *trickster*: homodiégesis y autoficción, entre escritura y oralidad ]**

*Picaresque Novel, Tale of Lies and Trickster Story:  
Homodiégesis and Autoficción, Between Writing and Orality*

**José Manuel Pedrosa**

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

*Para Rei Kufukihara*

## **Resumen**

El siguiente trabajo contiene un análisis de la función del narrador homodiegético y de autoficción (narrador en primera persona que termina por integrarse a la trama como personaje) a partir de un cuidadoso muestrario histórico de cuentos orales: cuentos *de mentiras*, cuentos cómico-satíricos y cuentos maravillosos o novelescos. El texto también propone que los orígenes de la novela picaresca deben ser estudiados en el *ars narrandi* popular.

**Palabras clave:** cuentos orales, novela picaresca, narrador homodiegético, autoficción.

## **Abstract**

The following work contains an analysis of the role of the homodiegetic narrator and self-fiction (narrator in the first person who ends up integrating the plot as a character) from a careful historical sample of oral tales: tales of lies, comic-satirical stories and wonderful

stories or novels. The text also proposes that the origins of the picaresque novel should be studied in the popular *ars narrandi*.

**Key words:** oral tales, picaresque novel, homodiegetic narrator, autofiction.

### **Homodiégesis, oralidad y escritura**

El modo en el que se relacionan el autor, el narrador y el personaje (con sus voces narrativas en primera o tercera persona, o su destinatario en segunda persona, cuando lo hay) es clave en la arquitectura de todo discurso literario, y pauta esencial que lo adscribe a tal o cual género. Muy a lo grueso (porque cada discurso concreto está abierto a mezclas, matices y grados variables y complejos), podría decirse que la literatura en primera persona se asocia a repertorios o géneros que van desde la poesía del yo lírico hasta la autobiografía real o supuesta; que la segunda persona se relaciona con la poesía dirigida al tú (la poesía de amor o de imprecación, por ejemplo) o con la epistolografía, entre otros repertorios; y que la tercera persona, acaso la más comúnmente utilizada, impregna repertorios de tipos muy diversos, entre ellos una parte muy sustancial de los géneros de la épica y la novela.

Si la filología hispánica académica estuviese más familiarizada con el universo de la narrativa oral, sobraría decir ahora que el uso del yo homodiegético en los relatos folclóricos se manifiesta en una variedad y riqueza de repertorios y de soluciones deslumbrantes, abrumadoras. El caso, la anécdota, la leyenda, la historia de vida, la historia oral, la información etnográfica, están entre los repertorios que se registran muy comúnmente en el dominio cultural hispano (español e hispanoamericano), en el que la primera persona es capaz de sustanciarse de maneras muy diversas y de mantener relaciones sumamente complejas con sus marcos ficcionales. Unas relaciones marcadas por una inventiva y un pragmatismo poéticos que a los

estudiosos de la literatura escrita les dejarían, si se interesasen por conocerlas, francamente sorprendidos, descolocados.

Fuera de nuestras fronteras culturales y lingüísticas, han sido registrados y estudiados otros repertorios de relatos tradicionales en primera persona que añaden variedad y complejidad a la cuestión: el de los relatos personales de curanderos tradicionales, el de los relatos de sueños (registrados, por ejemplo, en algunas tradiciones de África y Oceanía), el de los relatos de viajes chamánicos (propios de algunos pueblos asiáticos, entre otros). En paralelo, han visto la luz en otros países estudios críticos que aportan miradas, sensibilidades, instrumentos que en nuestros predios académicos son prácticamente desconocidos, en relación con dos cuestiones que se hallan estrechamente ligadas entre sí: el lazo entre la vida personal y social del narrador y los relatos que forman su repertorio; y el modo en que el narrador desarrolla su acto de narración (su recital o *performance*) personal frente a quienes lo escuchan. Hace ya bastantes años, la gran especialista en literatura oral húngara, Linda Dégh publicó un par de libros enormemente renovadores, convertidos hoy en clásicos, acerca de la imbricación de vida personal, contexto social, repertorio narrativo y modo de recordar y de narrar. El primero de tales libros, cuya versión está en inglés, *Folktales and Society* (1969), ha ejercido enorme influencia: nos acercaba a la vida, la personalidad y el increíble repertorio de cuentos de Zsuzsanna Palkó, a la que la investigadora trató y “estudió” durante décadas. El segundo de los títulos, *Narratives in Society* (1995), desgranaba capítulos con títulos tan sugerentes como los de “Las prácticas creativas de los narradores de relatos”, “La biología de la narración de relatos”, “La naturaleza de la narración de relatos en boca de mujeres”, “La manipulación de la experiencia personal”, “El que cuenta leyendas”, “El mundo de los narradores de cuentos europeos”, “La simbiosis del cuento y de la leyenda: un caso de folclore conversacional”, etcétera. Cuánto podríamos aprender, en el

reducto académico hispano, de investigaciones de esta especie que combinan la consideración del texto con la perspectiva de la historia oral, la etnografía y la sociología. Y qué conclusiones tan sugestivas se derivarían de su aplicación al estudio de nuestro ingente patrimonio literario escrito, pero influido por la tradición oral (en cuya nómina entrarían Juan Ruiz, Cervantes o Vargas Llosa, entre muchos más) que tanto debe a factores como los de “Las prácticas creativas de los narradores de relatos” o “La manipulación de la experiencia personal”.

En fin, sin necesidad de mirar hacia horizontes tan exóticos (para nosotros), es obligado decir que hay en España investigadores como Luis Díaz Viana, José Manuel de Prada-Samper, Marina Sanfilippo, Jesús Suárez López o Anselmo Sánchez Ferra que se han interesado, en trabajos muy importantes, por las relaciones entre la vida, la voz y el repertorio de los narradores de cuentos orales; y que algunas investigaciones muy recientes acerca de leyendas orales articuladas por un yo homodiegético que se están haciendo en español y en México están arrojando conclusiones muy sugerentes, pese a que se internan por sendas en las que es preciso todavía insistir y profundizar.

En cualquier caso, la incidencia del narrador en primera persona (es decir, del narrador que se introduce en la trama como protagonista pretendidamente autobiográfico) en el terreno concreto del cuento tradicional hispano no ha sido abordada, que yo sepa, en ningún estudio específico. Posiblemente porque la inmensa mayoría de los cuentos folclóricos están narrados en tercera persona, es decir, confiados a una voz heterodiegética, y solo una proporción muy pequeña se escapa de tal regla. Entre los repertorios que más favorable acogida dan a la primera persona están:

- El de los cuentos llamados *de mentiras*, que se hallan próximos, a veces, a la poética de los casos y anécdotas presuntamente personales.

- El de una modalidad de cuentos cómico-satíricos, bastante infrecuentes, que narran secuencias de aventuras disparatadas, enhebradas por un yo que suele declararse tonto, loco o ingenuo, y en proceso de traumática iniciación personal.
- El de una modalidad de cuentos maravillosos o novelescos, bastante infrecuentes también, que narran secuencias de aventuras enhebradas por un yo (en proceso también de iniciación personal) notable por sus potencias mágico-heroicas, o por su inteligencia o ingenio.

Estos tres repertorios, de los que transcribiremos enseguida algunos ejemplos iluminadores, muestran, por un lado o por otro, rasgos análogos o reminiscentes de algunos que han sido tenidos como característicos de las narraciones picarescas: se asemejan a estas, por ejemplo, en lo inestable y conflictivo de su estatus poético, a medio camino entre ficción hiperbólica y simulación de la realidad; en lo lineal de su estructura, apegada por lo general al hilo argumental de las peripecias que conforman un viaje; en la recreación irónica, cuando no paródica, de experiencias de iniciación personal; y en la presencia, con rasgo de protagonista, de un personaje que a veces puede ser un mentiroso compulsivo y otras un héroe con ribetes mágicos, pero que en unos cuantos casos veremos actuar también como un sujeto tramposo, trapacero, ingenioso, *trickster*, o como se le quiera llamar: como alguien, en cualquier caso, muy parecido a lo que entendemos por un pícaro.

### **Mentiras y/o ficciones (lo que viene a ser lo mismo)**

El de los cuentos de mentiras constituye un repertorio narrativo muy singular porque en muchas ocasiones recurre a la primera persona, a la homodiégesis, para forzar un contraste más expresivo, incluso más dramático, con los disparates y paradojas que comunica. Es fácil apreciar la eficacia de tal estrategia a partir de los muchos

relatos de este tipo que ha acogido un libro fundamental sobre los *causos* brasileños que ha sido publicado recientemente por el investigador Ricardo Pieretti. Los *causos* son una modalidad de relatos de mentiras narrados, en primera persona, y como si fueran experiencias vividas, entre los pescadores del Pantanal del sur de Brasil. Se hallan a mitad de camino entre el repertorio de los casos y anécdotas personales (pero simulados y disparatados) y el de los cuentos maravillosos. Su irónica ambigüedad y su conflictiva adscripción de género plantean no pocos retos a la hora de estudiarlos. Pero tales paradojas los convierten, al mismo tiempo, en un repertorio literario de riqueza y poder de sugerencia insólitos. De lo intenso de su potencialidad expresiva da fe el hecho de que novelas canónicas en que prima la homodiégesis, como *Moby Dick* (1851) de Herman Melville, con la escurridiza primera persona que se manifiesta desde su primera línea (“Call me Ishmael...”), se inspiró justamente en relatos de mentiras (muy tradicionales entre los pescadores y marinos de los grandes ríos y de los mares de Norteamérica, y de muchos otros lugares del mundo) de vieja raigambre oral.

Cabe matizar, en relación con los cuentos de mentiras, que Maxime Chevalier, en su libro canónico sobre los *Cuentos españoles del Siglo de Oro* (1983) les reservó una sección aparte, aunque no demasiado nutrida y sin comentarios acompañantes, que estaba formada por seis cuentos en total. Entre ellos hay dos, el titulado *El niño de la cola de lobo* (que se corresponde con el tipo cuentístico ATU 1875, *The Boy on the Bear's or Wolf's Tale*, *El niño con la cola del oso o del lobo*) y *Ajustadme esas medidas* (ATU 1920D, *The Liar Reduces the Size of his Lie*, *El mentiroso reduce el tamaño de su mentira*), que están en primera persona, mientras que los otros cuatro no lo están, aunque incluyen, en algunas versiones, secciones en que la primera persona asoma o se insinúa en estilo directo o indirecto: se trata de los cuentos titulados *Las palabras heladas* (ATU 1889, *Münchhausen Tales*, *Cuentos de Münchhausen*), *La liebre grande* (ATU, *Contest in*

*Lying, El concurso de mentiras*, 1920), *La col y la caldera* (ATU 1920A, *The Sea Burns, El mar arde*) y *La tierra de Jauja* (ATU 1930, *Schlara-ffnenlad, El País de Jauja*). Años después de Chevalier, José Lara Garrido analizaba la poética de los cuentos de mentiras renacentistas a la luz de los casi cuarenta relatos breves que hay interpolados en los *Diálogos de la montería* (ca. 1587) de Luis Barahona de Soto, con su riquísimo despliegue de perspectivas en lo que se refiere a la voz narrativa: “Contaros he a ese propósito lo que supone de un cazador de gran crédito, el cual dice que vio él mismo...”; “me contó pocos días ha un montero...”; “contaros he acerca de esto un cuento que vi pasar a un labrador...”; “os contaré... lo que me pasó pocos años ha...”, “subcedió a dos cazadores amigos míos, hombres de mucho crédito, y que me lo contaron a mí otro día siguiente”. Yo mismo, en mi libro *El cuento popular en los Siglos de Oro* (2004), establecí varias subcategorías dentro de los relatos de mentiras, entre ellas las de la patraña, el cuento de viejas, el cuento de mentirosos y el cuento de disparates. Y amplí además el elenco de ejemplos, algunos de ellos en primera persona, aunque no me detuve a examinar, en aquella ocasión, la cuestión de las voces narrativas articuladoras de este tipo de relatos.

Queda mucho por hacer, según vemos, en torno a esta cuestión. Pero las limitaciones de espacio aconsejan que soslayemos ahora el comentario de los cuentos de mentiras de la tradición renacentista y barroca (pálida muestra, sin duda, de los que debieron andar corriendo en las tradiciones orales coetáneas), y que miremos al mucho más desatendido repertorio folclórico actual, desde el que nos pueden llegar datos e informaciones novedosos y determinantes. Aunque, para que nos hagamos primero una idea de la poética de este tipo de relatos en la época áurea, no quiero dejar pasar la oportunidad de extractar aquí algunos párrafos de uno que en el pasado se nos pasó por alto a Chevalier y a mí, y que es, posiblemente, el cuento de mentiras (ambientado, de nuevo, en escenarios marinos) en primera persona narrativa más extenso, complejo, deslumbrante, de todos los que nos legó nuestra Edad de Oro.

Asoma en el canto 18 de *El Crotalón* (1553-1556) de Cristóbal de Villalón, y enhebra una gran cantidad de peripecias, con aventuras de resonancias folclóricas (el episodio de la ballena que se traga un barco completo, cuyos ocupantes encuentran una auténtica tierra de Jauja en el interior del animal, entre otros) y episodios de sesgo más alegórico (el encuentro con la vieja Bondad y la joven Verdad en el vientre de la ballena). Entre las fuentes del relato están, indudablemente, el libro I y II de los *Relatos verídicos* (de título insuperablemente irónico, por cierto, porque no son más que una sarta extensísima de disparates) del escritor greco-sirio del siglo II Luciano de Samosata, que presentaba a unos expedicionarios que eran tragados y vivían durante algún tiempo en el vientre inmenso de una ballena. Pero la novelita de Luciano, desplegada también desde una proteica y desinhibida primera persona que sugiere que esta tipología de relatos hunde sus raíces en la antigüedad más remota (oral primero y luego escrita), no fue modelo exclusivo del cuento de Villalón, pues esa estirpe de cuentos de mentiras corría en paralelo en la viva voz de marineros, viajeros y gente común de todas partes. Y el relato español del siglo XVI está atravesado, sin duda, de motivos tomados del folclore común, igual que lo estaría, un milenio y medio antes, el relato mismo de Luciano.

Como espero analizar en detalle ese cuento fastuoso en alguna muy próxima ocasión, me limitaré a extractar aquí algunos párrafos que permitirán al lector apreciar (aunque de manera muy deslavazada porque he tenido que podarlo considerablemente para ahorrar espacio) el uso que hace el cuento de Villalón (en sintonía con el que hacía el relato de Luciano) de la primera persona narrativa:

Por satisfacer en alguna manera el insaciable ánimo de mi deseo que tenía de ver tierras y cosas nuevas, determinéme de embarcar, y aventurarme a esta navegación; y así en este mismo deseo me fue para la ciudad y isla de Cáliz donde se hacía el flete más conveniente y natural.

Donde llegando hallé diez compañeros que con el mismo affecto y voluntad eran venidos allí, y como en aquella ciudad venían muchos de aquella nueva tierra y nos dezían cosas de admiración, creçíanos más el apetito de ca-

minar. Deziánnos el natural de las gentes, las costumbres, atavío y disposición, la diversidad de los animales, aves, frutas y mantenimientos y tierra. Era tan admirable lo que nos dezían, juntamente con lo que nos mostraban los que de allá venían, que no nos podíamos sufrir; y así juntándonos veinte compañeros todos mançebos y de una edad, hecho pato entre nosotros inviolable de nunca nos faltar, y çelebradas las çerimonias de nuestra amistad con juramento solene, fletamos un navío vizcaíno velero y ligero, todos de bolsa común; y con próspero tiempo partimos un día del puerto, encomendados a Dios.

Y así nos continuó siete días siguientes hasta que se nos descubrieron las islas fortunadas que llaman de Canaria, donde tomado [nuestro] fresco, después de vista la tierra, con próspero viento tornamos a salir de allí; y caminando por el mar al terçero día [de nuestro camino], dos horas salido el sol, haziendo claro y sereno el çielo, dixeron los pilotos ver una isla de la cual no tenían notiçia ni la podían conoçer, de que estaban admirados y confusos por no se saber determinar, poniéndonos en gran temor; y así a deshora admirábanse más turbados de ver que la isla caminaba más viniendo ella hazia nosotros, que caminábamos nosotros para ella.

En fin, en breve tiempo nos venimos tanto juntando, que venimos a conoçer que aquella que antes nos parecía isla era un fiero y terrible animal: conoçimos una ballena de grandeza increíble, que en sola la frente con un pedaço de çerro que se nos descubría sobre las aguas del mar juzgábamos haber quatro millas. Venía contra nosotros abierta la boca soplando muy fiera y espantosamente, que a diez millas hazía retener el navío con la furia de la ola que ella arroxaba de sí; de manera que viniendo ella de la parte del poniente, y caminando nosotros con próspero levante nos forçaba calmar, y aun volver atrás el camino. Venía desde lexos espumando y turbando el mar con gran alteraçión.

Ya que estuvimos más çerca, que alcançamos a verla más en particular, pareçiánsele los dientes de terrible grandeza, de hechura de [grandes] palas, blancos como el fino marfil. Venimos adelante a juzgar por la grandeza que se nos mostró sobre las aguas, ser de longura de dos mil leguas. Pues como nos vimos ya en sus manos y que no le podíamos evadir, començámonos a abraçar entre los compañeros y a darnos las manos con grandes lágrimas y alarido, porque víamos el fin de nuestra vida y compañía sin remedio alguno estar en aquel punto; y así dando ella un terrible empujón y abriendo la boca nos tragó, tan sin embaraço [ni estorbo] de dientes ni paladar que sin tocar en parte alguna, con gavía, velas y xarçia, y munición [y obras muertas], fuemos colados y sorbidos por la garganta de aquel monstruoso pez sin lisióon alguna del navío hasta llegar a lo muy espaçioso del estómago, donde había unos campos en que cupieran otras veinte mil.

Y como el navío encalló quedamos espantados de tan admirable suçe-so, sin pensar qué podía ser; y aunque luego estuvimos algo oscuros porque

cerró el paladar para nos tragar, pero después que nos tuvo dentro y se sosegó traía abierta la boca, de manera que por allí nos entraba bastante luz, y con el aire de su contino resolver nos entretenía el vivir a mucho descanso y plazer. Pareçióme que ya que no quiso mi ventura que yo fuesse a las Indias por ver allá, que era ésta conveniente comutación, pues fortuna nos forçaba en aquella cárcel a ver y gustar de admirables cosas que te contaré; y mirando alrededor vimos muy grandes y espaciosos campos de frescas fuentes y arboledas de diversas y muy suaves flores y frutas; y así todos saltamos en tierra por gustar y ver aquellas estancias tan admirables.

Començamos a comer de aquellas frutas y a beber de aquellas sabrosas y delicadas aguas, que nos fue muy suave refección. Estaban por allí infinitos pedaços de hombres, espinas y huesos de pescados, y otros enteros que nos empidían el andar; tablas [y] maderos de navíos, áncoras, gavias, másteles, xarçia, munición y artillería, hombres y otros muchos animales que tragaba por se mantener. Pero salidos adelante de aquella entrada a un grande espacio que alcançamos a ver más de quinientas leguas, desde un alto monte vimos grandes llanos y campos muy fértiles, abundantes y hermosos: había muchas aves de diversos colores adornadas en sus plumas que eran de graçioso parecer; había águilas, garças papagayos, ruiseñores, sirgueros y otras especies, diferencias de graçiosas aves de mucha hermosura [...]

Ansí pensé una industria que çierto nos valió, y fue que yo hize poner a punto de navegar todo el navío, y compañeros, y hize luego embarcar todo lo neçesario para caminar, y quando todo estuvo a punto hezimos ingenios con que llegamos el navío hasta meterle por la garganta de la ballena, y como la juntamos al pecho que le ocupamos la entrada al paladar nos lançamos todos en el navío, y con fuertes arpones, lanças, picas y alabardas començamos a herirla en la garganta; y como aconteçe a cualquiera de nosotros si tiene en la garganta alguna espina que acaso tragó de algún pez que le fatiga, que comiença de toser por la arrancar, así la ballena quanto más la heríamos más se afligía con toser, y a cada tos nos echaba çinquenta leguas por la garganta adelante, porque çierto nosotros la dábamos gran congoja y fatiga que no podía sosegar, y tanto continuó su toser que nos lançó por la boca a fuera muy lexos de sí sin algún daño ni lisió; y como escarmentada y temerosa del pasado tormento y pena, huyó de nosotros pensando haber escapado de un gran mal; y así dando todos muchas graçias a Dios guiamos por volver a nuestra España deseosos de desengañar a todos que se ha ido la Verdad huyendo de la tierra.

El extracto que acabamos de leer nos da una idea cabal de la fabulosa complejidad narrativa del relato engastado por Villalón en *El Crotalón*, que se halla a mitad de camino entre el caso fingido

que busca legitimarse poniendo un pie sobre referentes historicistas (el viaje marítimo de Cádiz a Canarias, de camino a las Indias, por ejemplo); otro pie sobre la literatura escrita (pero con fuentes y resonancias folclóricas remotas) de herencia clásica lucianesca; y uno más sobre los recursos del cuento maravilloso y de los casos y leyendas fabulosos que se transmitían en el siglo xvi por vía oral. Su (obligada por la falta de espacio en este capítulo) *abreviatio* nos hurta, en particular, la apreciación más cabal de la estructura en forma de sarta de episodios y aventuras, en ocasiones dialogada, y las agudas reflexiones metaliterarias (y metafilosóficas) que desliza una y otra vez el narrador acerca de las relaciones entre realidad y ficción, o entre suceso y fábula. Cuestiones que no andan demasiado lejos de las que articulaban la estructura regular y la ideología y la retórica características de la novela picaresca.

### **Los cuentos de la vida de un cabrero que contaba cuentos**

Pero preferimos aplazar el análisis de este cuento en concreto para alguna futura ocasión, y centrar ahora nuestros esfuerzos en considerar y reivindicar la tradición cuentística oral en primera persona registrada en las últimas décadas en España. Primero, porque se trata de una tradición prácticamente desconocida para el común de la academia filológica, y que tampoco ha sido, que yo sepa, objeto de seguimiento específico ni por los estudiosos siquiera del cuento tradicional hispano; y, además, porque es brote y reflejo de un tronco de folclore y de unos usos narrativos de raíz inmemorialmente vieja. No es disparatado pensar, por ello, que el tipo de relatos que vamos a considerar a partir de ahora fuese perfectamente familiar a los oídos, y que pudiera haber seducido e influido en los (re-)escritores renacentistas y barrocos de cuentos de mentiras y de novelas picarescas. Porque hoy el repertorio de cuentos folclóricos en general está muy en declive en España (también, aunque menos, en Hispanoamérica), y el de cuentos folclóricos en primera persona

muchísimo más. Pero es de suponer que hace siglos sería un repertorio que tendría absoluta vigencia, y que cuentos de la calidad y el estilo de los que vamos a ver transcritos enseguida podrían ser escuchados, corrientemente, en cualquier chozo de pastores, hogar de pueblo e incluso plaza o mentidero de ciudad.

Antes de argumentar más, vamos a conocer un cuento que registré yo, en el pueblo de Herrera del Duque (Badajoz), el 7 de noviembre de 1989. El narrador fue un pastor, cabrero para más señas, que se llamaba Tomás Zárate Diajorge, quien había nacido en 1908 y apenas había podido acceder a la instrucción letrada. Él me confió que había aprendido sus cuentos y su estilo de narrar de “los pastores más viejos que yo”, y me habló extensamente acerca de las durísimas condiciones de vida de los cabreros extremeños de las décadas iniciales del siglo xx, que se veían obligados a pasar temporadas de hasta un año (o más) en el campo, lejos de sus casas, y se entretenían contándose los unos a los otros este tipo de relatos.

Tomás Zárate era un narrador excepcional que tenía tendencia a contar (creo que no por innovación suya, sino porque los había aprendido ya así) narraciones complejas que aglutinaban tipos cuentísticos que en otros lugares se transmiten como discursos autónomos. Me comunicó, por ejemplo, versiones insuperables de los cuentos:

- “*Pues piedras se te vuelvan*” + *El toro Barroso* + *El don indiscreto* (ATU 830B, *My crops will thrive here without God's blessing, Mi cosecha crecerá sin la bendición de Dios* + 889, *Wager on the Faithfulness of the Servant, La apuesta sobre la lealtad del criado* + 1391, *Every Hole to Tell the Truth, Cada agujero debe decir la verdad*),
- De *Los infantes con el sol y la luna en la frente* (ATU 707, *The Three Golden Children, Los tres niños de oro*),
- De *El hijo sabio* (ATU 1730, *The Entrapped Suitors, Los pretendientes atrapados* + 1358C, *Trickster Discovers Adultery: Food*

*Goes to Husband Instead of Lover, El tramposo descubre el adulterio: la comida llega al marido, y no al amante),*

- O de Mariquita ñique (ATU1730, *The Entrapped Suitors, Los pretendientes atrapados*).

Este último relato lo introducía con actualizadores de espacio (a los que él era muy aficionado) que acercaban a él y a su auditorio al lugar y al acto de narrar: “Pues aquí en mi pueblo una *vé* vivía un viuido, y tenía una hija soltera *mu* guapa...”.

El cuento en concreto que voy a reproducir ahora, el de *El cabrero va a misa + El cabrero recién casado*, se ajusta al tipo ATU 1831A\* (*Inappropriate Actions in Church, Acciones inapropiadas en la iglesia*) y a los motivos J1742.5 (*Countryman misunderstands comforts of city, Campesino que ignora las comodidades de la ciudad*), J1744 (*Ignorance of marriage relations, Ignorancia de las relaciones matrimoniales*), J1744.1 (*Bridegroom does not know what to do on his wedding night, Novio que no sabe qué hacer en su noche de bodas*), J1744.1.1. (*Bridegroom gets into bed, Novio que se mete en la cama*) y J1745. (*Absurd ignorance of sex, Ignorancia absurda del sexo*).

Pero, aunque sea avatar de un tipo cuentístico que ha tenido cierta difusión en la tradición folclórica española (e internacional), el singularísimo *ars narrandi* de Tomás Zárate convierte su versión en una auténtica obra maestra del arte narrativo oral; elaborada dentro de unos parámetros retóricos depuradísimos; sutilmente medida y aquilatada en cada una de sus frases; ahormada sobre un lenguaje lleno de excursos insólitos (“me entregó doce machos cabríos con un buen cacho de cuerno cada uno, y cada uno un cencerro, y aquellos tenían que *dir* bajo de mi mando...”) y de trazos formulísticos (“amigo, eres malmellado, barbarroja, un retratito a su abuelo”) que yo nunca (al cabo de treinta años de dedicación al registro y estudio de la literatura oral) he podido o sabido localizar en el lenguaje más común y directo, mucho menos carnoso y más económico, del cuento

folclórico. Algunas frases hechas y exclamaciones interpoladas en el relato de Tomás Zárate son dignas de Celestina, Lozana o Sancho: “No salía más que agua, claro, no había otra cosa, ¿verdad? ¡Quien no quiera más *tajás*, que se coma el caldo! ¡Nos ha *jodío* en mayo!”, “Con la novia estarás mucho mejor, porque mocita y doncella, pues toda ella”... Seduce, además, la relación pragmática y los guiños cómplices que lanzaba continuamente el narrador hacia su oyente, que en aquel momento era yo. Estrategias que debieron ser moneda común en el *ars narrandi* más viejo y tradicional, pero que ha dejado pocas trazas en las compilaciones modernas de cuentos: “Pues como le iba diciendo...”, “¿Tú no has visto los higos *pasaos* con bicho?”, “Salí ¡*plan, plan, plan!* con unas albercuchas que teníamos que tú no las conoces ni falta que te hace”... Recuerdan estos guiños que hacía el narrador al oyente en los cuentos de Tomás Zárate, a los muchos que entreveró con enorme desparpajo, dirigidos al lector, *La pícaro Justina* de la novela de Francisco de López de Úbeda. Una circunstancia para mí impactante, en el momento de la narración-grabación, fue que la anciana esposa del pastor se hallaba presente a su lado escuchando en silencio la autobiografía burlesca de su marido.

Pero lo que hace de este relato un documento absolutamente excepcional es que el sofisticadísimo narrador, el propio Tomás Zárate, encarna en él al desastroso y desastrado protagonista, al cabrero ridículo e incultísimo que todo lo hacía al revés. Y que, para que no queden dudas acerca de su identificación con el personaje, siembra el relato de declaraciones autobiográficas. Cuando explica, por ejemplo, que al cumplir los nueve o diez años su padre (como así fue) “me llevó a un sitio que le llaman Majavieja”, o cuando aclara “que se llamaba mi padre Simón”. El que un narrador que domina un arte oral tan elaborado como el de Tomás Zárate asuma la insólita opción de inmiscuirse como protagonista (ridículo hasta el extremo, además) en la trama de su cuento, y el que sea capaz de desarrollarlo de manera tan magistral y refinada, nos desvela un modo de contar cuentos

sumamente especializado, que el inolvidable cabrero de Herrera del Duque no debió, sin duda, inventar, y que aprendería de otros pastores viejos y coetáneos en los chozos extremeños y manchegos en que tantos años de su vida, sin libros, sin prensa, sin radio, solo con cuentos, pasó.

Por desgracia, los filólogos, que somos un gremio especializado en llegar siempre tarde, hemos hecho honor, también aquí, a ese rasgo de nuestro currículum, y el fabuloso repertorio oral de los cabreros, un oficio que en las décadas iniciales del siglo xx (Tomás Zárate era ya cabrero en 1918 o 1919) se desarrollaba en España de acuerdo con unos usos que no debían ser muy distintos de los de hace un milenio o dos, nunca llegó a ser registrado ni estudiado con la amplitud, profundidad y calidad etnográfica que se merecía. Al puro azar debemos, de hecho, que textos como el que vamos a conocer enseguida hayan sido preservados. He de admitir que el inmenso narrador Tomás Zárate fue informante mío por casualidad: no porque, en 1989 yo, que era entonces un folclorista muy joven e inexperto, anduviese buscando el repertorio específico de los relatos de los cabreros, sino porque, entre los narradores que pude entrevistar en mi expedición a Herrera del Duque, se encontraba casualmente él.

Debo decir, en cualquier caso, para hacerle mejor justicia, que si llegué hasta él fue porque varias personas de su pueblo me dijeron que él era conocido allí por lo bien que contaba sus cuentos; y que por aquellos años tuve la oportunidad de entrevistar a otros viejos cabreros (incluido alguno que cantaba romances al son del rabel), y que, por lo regular, tenían repertorios orales muy importantes, aunque ninguno alcanzaba, según lo que yo pude observar o documentar, al de Tomás Zárate:

*El cabrero va a misa + El cabrero recién casado*

Pues como le iba diciendo, mi padre me llevó a mí al campo de nueve o diez años de edad, de mancebo, que es un oficio que hoy no hay quien le conozca. Me entregó doce machos cabríos con un buen cacho de cuerno cada uno, y

cada uno un cencerro, y aquellos tenían que *dir* bajo de mi mando. Me llevó a un sitio que le llaman Majavieja. Pues una vez estaríamos allí y otra vez estaríamos más acá, otra vez estaríamos más allá, total, yo llegué a tener dieciocho o veinte años y no había vuelto al pueblo. Ya mi madre la pobre iba, nos llevaba la muda, nos llevaba el vumistro, y una de las veces que fue mi madre a la *majá*, decía mi padre, dice:

—Este muchacho había que llevarle al pueblo.

Porque otras veces el que se quedaba soltero era un *desgraciao*, ni había residencias ni había Seguridad Social ni *ná*. Quien se muriera soltero y no tuviera ni un familiar, aquel se moría de asco. De *mó* que dijo mi padre:

—Bueno, pues yo ya te digo.

Y me cogió mi madre del brazo, y me trajo como un kilómetro o así me trajo. La mujer se cansó de guerrear conmigo y me soltó. Claro, en cuanto me soltó, pues *¿aónde* fui a parar? A la *majá* otra vez.

Pues me gustaban mucho los higos *pasaos*. Tú sabes lo que son los higos *pasaos*, ¿no? De *mó* que fue mi madre a en *cá* de una vecina mía y la pidió:

—Un celemin higos *pasaos*, a ver si gustan a mi Tomás, que tengan bicho.

¿Tú no has visto los higos *pasaos* con bicho? Crían gusanos en dentro los higos *pasaos*, y quería mi madre que tuvieran gusanos *pa* que me *enreara* en *expulgarlos* del bicho: quitaba el bicho y me comía el higo. De modo que le echó los higos *pasaos* la vecina a mi madre, se fue a la *majá* y me enseñaba uno y le cogía, y mientras yo *expulgaba* aquél, mi madre andaba un cacho y me volvía a enseñar otro y venía a por él; *asín* me trajo cuatro o cinco kilómetros. A los cuatro o cinco kilómetros se acabaron los higos, y me volví otra vez a la *majá*.

[Otra vez] me trajo mi madre a la puerta [de la] casa con los higos *pasaos*, y mientras echando la llave, asomaron dos hermanas mías que tenía yo, y una prima que tenía más abajo por la esquina:

—¡Ay, mi Tomasín, qué grande estás, mira, te voy a dar un besito!

Y entonces salí corriendo y me fui otra vez *pa* la *majá*.

*Pos* ya dice mi padre:

—¡*Pos* como yo pierda un rato para llevarte al pueblo, no te vas a escapar!

Fue, teníamos una burra, hizo los haces de monte, se los enlazó a la burra... Los haces de monte son unas alforjas: este es el lomo de la burra, y unos aquí y otros aquí. Hizo los haces de monte, y se los enlazó a la burra y me metió en el medio. Y me ató bien *atao* para que no me escapara. Cuando faltaba un kilómetro o dos para llegar al pueblo digo:

—Padre, tengo ganas de mear.

Dice:

—Méate ahí.

Pues allí mismo me meé.

Llegamos al pueblo, me bajaron de la burra, me metieron en casa, y me fui ahí a dos tiros de la casa a una habitación que había, y yo cuando entraban las

mujeres me asomaba, pero yo no salía de la habitación. Pues ya, tenía dos hermanas y empezamos a sacarnos por el pueblo. Ya empecé yo a ver el personal, ya me fui ilustrando. *Pos* ya dice mi madre:

—Hijo, tenías que *dir* a misa.

—A ver dónde está la iglesia.

—Tú sales la calle alante y *ande* veas que entra mucha gente, dice, aquello es la iglesia.

Pues acerté a entrar por una calle que había un casorio y venía el acompañamiento de la boda, que entonces se hacían las bodas en casas particulares. Y yo vi entrar allí la gente y allí me metí; y venían las mujeres y dice:

—¿Quién le falta cuchara? ¿Quién le falta cuchara?

Digo:

—Yo no tengo cuchara.

Me dio una cuchara corriente. Bueno, pues empezamos a comer, estuvimos comiendo, y acabamos de comer, y yo me vine a casa. Nunca había *estao* en misa, yo no sabía lo que era misa. Me vine a casa.

—¿Ya has *estao* en misa?

Digo:

—Sí.

De *mó* que le conté a mi madre lo que habíamos tenido, y dice:

—¡Pero si eso era un casorio! ¡Eso era una boda! ¡Eso no era misa!

Dice:

—Misa está más allá.

Bueno pues, dice:

—Allí está la pila de agua bendita, ahí vas y mojas los dedos, y te santiaguas y entras en la iglesia.

Y yo, como me habían dado aquella cuchara y era chica, yo tenía una cuchara de madera que cogía cuarenta o cincuenta garbanzos, digo:

—Pues hoy me voy a llevar el zurrón con las cucharas *en dentro*.

Y llegué a misa y fui a la pila del agua bendita, y metí la cuchara y no salía más que agua, claro, no había otra cosa, ¿verdad? ¡Quien no quiera más *tajás*, que se coma el caldo! ¡Nos ha *jodío* en mayo! Y estuve oyendo misa.

Y ya me vine a mi casa, y empecé a andar por el pueblo, y tal. Y vivía muy cerca de mi casa una mujer que *lo daba*. ¿Tú no sabes lo que es eso, una mujer que *lo da*? ¡Claro! Y dice mi madre:

—¡María! ¿Por qué no se acuesta mi Tomás contigo, así se pica y busca novia?

—¡Bueno, pues que se acueste!

La mujer estaba con ganas de dinero.

—¡Bueno, pues que se acueste!

Bueno pues, dice mi madre:

—Te vas a ir a acostar con la María. Tú *se lo pides*, que ella *te lo dará*.

Pues la mujer ya era de edad, y no tenía muchas ganas de cuestiones, y hizo una ristra de *mantecaos*. Otras veces eran las casas más bajas que ahora, con vigas de madera, y en las vigas de madera había puntas *clavás*, para colgar cosas, y fue la mujer y colgó la cesta en una punta. De modo que llegamos, nos estuvimos desnudando, se baja la tía, ya está la tía con el negocio, y entonces no gastaban las mujeres bragas ni pollas, más que un cacho camisa la que lo tenía. Tenía la camisa *manchá* y digo:

—María, ¿y esa sangre?

—Si esa es que me sale de las narices.

—¿Y a ver? ¿Y cómo es que te limpiaste en la camisa?

Dice:

—Ya ves, porque estaba *acostá* y por no levantarme a por un pañuelo me limpié ahí.

Bueno, pues bueno está. Y otras veces —aquí en mi casa había, en otras casas no—, había una bacineta así debajo de cada cama, para orinar. De modo que se arremangó la tía la saya, se bajó para la bacineta y se presentó el coño.

—María, ¿y eso que es?

Dice:

—Eso es el *pos y vamos*.

Yo digo:

—¿Será que tienen las mujeres ahí otra boca?

Digo:

—Si está la boca que yo he visto, si está *entravesá*, y esa está así.

Pero uy, se quedó en duda. Nos acostamos. Y yo:

—María, *dámelo*.

Entonces la mujer bajó la cesta, me dio un *mantecao* y me lo machaqué. Al poco rato:

—María, *dámelo*.

Hasta que me hinché de *mantecaos*.

Bueno, pues por la mañana nos levantamos, me fui a mi casa, dice mi madre:

—¿Qué estás?

Digo:

—Vengo como el vientre como una estaca.

Dice:

—Pues con la novia estarás mucho mejor, porque mocita y doncella, pues toda ella.

Pues verás, a buscar novia y casarse de *contao*. Ah, nos casamos, fueron a llevarnos los padrinos por la noche al dormitorio como había costumbre, de modo que nos acostamos y digo:

—Chacha, *dámelo*.

—Pues ahí lo tienes.

Digo:

—¿Dónde?

Dice:

—¿No sabes tú dónde esta?

Digo:

—La María lo tenía *colgao* en el techo. No sé dónde lo tendrás tú.

De modo que me dice:

—Trae *p'* acá la mano, verás.

Me lleva.

—¡Me cago en la guarrona! ¿Es que lo tienes al *lao* del culo?

Así que me levanté con ella, y la habitación tenía puerta, tenía dos medias puertas la habitación. Y me subí en una media puerta y estuve toda la noche meciéndome encima la media puerta. Y la novia *acostó* en la cama. Por la mañana fueron a llamarme, que hay costumbre por aquí de *dir* por la mañana los familiares a llamar a los novios. Digo:

—¡Estoy *subío!*

Dicen:

—¡*Dejarle!* Se habrá *dormío* y estará echándolo al levantarse ahora.

Al poco rato:

—¡Estoy *subío!*

Y ya tuvieron que *escerrojar* la puerta y entrar, y estaba yo *subío* encima de la media puerta. Que encima de la mujer no me había subido todavía.

Bueno, pues yo me levanté otro día y me fui a mis cabras. No iba a estar pasando hambre la mujer porque yo fuera un mamarracho, ¿verdad? Se buscó un querido. Al año o cuando sea, otro cabrerito que había en el pueblo como yo le mandan:

—Dile a Tomás que venga, que tiene un muchacho.

Pues bueno. Pues pasa por allí:

—Eh, Simón.

Que se llamaba mi padre Simón. Dice:

—¿Qué?

—Que se vaya Tomás esta noche a casa, que tiene un muchacho.

Bueno. Dice:

—Mientras no encerremos no te puedes ir.

Mientras no encerráramos las cabras. Las cabras eran *mu anocheció*. De modo que ya que encerramos *anocheció* salí ¡*plan, plan, plan!* con unas albercuchas que teníamos que tú no las conoces ni falta que te hace; me vine a casa, fui *aonde* vivíamos. Dije:

—Chacha.

—¿Qué?

Digo:

—Saca al niño que le dé un beso, que me voy a *dir*.

Y estaba el niño que sacó el culo y yo vi que colgaba lo que sea, pero yo no sabía lo que era, y le di el beso en el culo al crío. Y digo:

—Amigo, eres malmellado, barbarroja, un retratito a su abuelo.

Se tiró un pedo el que digo y me dio en la nariz. Claro, yo digo:

—Guárdale, que le hiede el aliento. Guárdale que no se costipe.

Salí marchando y me fui otra vez a mis cabras. Y hasta ahora.

Para comprender más cabalmente este cuento, y sobre todo las circunstancias sociológicas en que se transmitía y a las que la narración remite una y otra vez, conviene que nos asomemos a esta declaración acerca del oficio de cabrero que hizo su magistral narrador:

Empezábamos, según necesidad, casi de diez o doce años, la mayoría sirviendo a gente pudiente, del pueblo o según se terciara. Si no había trabajo en el pueblo había que buscar forasteros.

Yo he *estao* en La Mancha trabajando en el *ganao*. Allí en Horcajo de los Montes y por ahí en la provincia de Ciudad Real. Nos íbamos allí y nos tirábamos días, o meses, o años. En Navalvillar estuvimos un año y medio sin venir al pueblo. Una dehesa que hay, porque es que nos íbamos allí la familia a vivir, claro, en un chozo.

Si *usté* viera dónde hemos vivido nueve personas, vamos, si no lo veía no lo creería. En un chozo poco la mitad que esto vivíamos nueve personas. Siete hijos que tenía yo. Y allí hacíamos lumbre, y allí hacíamos de comer y allí hacíamos *tó*. El chozo lo construíamos nosotros, con paja de centeno que se llama, y madera. Estando bien *preparao*, en los chozos no entraba el agua. Tapando la puerta tampoco hacía frío. Se hacía una buena lumbre en dentro y se calentaba dentro. Se tragaba mucho humo. Y las personas se ponían bastante morenas con el humo. Por la noche se encerraban y por el día se ponían a pastar.

La oveja en la primavera no tiene que salir tarde porque se *abasquilla*, que se llama *abasquillar*. Con el relente de la noche se *abasquillan*, se mueren. Y había que sacarlas en la primavera. O sea, que cada ganadero a lo mejor teníamos quince o veinte cabras, y con aquellas cabras se dedicaba un zagal. Y cuando venían aquellas cabras del repasto, que se llamaba, el repasto es salir por la mañana temprano y venir a las diez o las once o las doce a ordeñar que llamábamos, a sacar la leche. Y cuando venían las cabras se ordeñaban y se comía y entonces se soltaba la oveja.

Por el día estábamos con el *ganao* y teníamos que tener *cuidao* con los lobos. Las veinticuatro horas del día permanente. La oveja tenía a veces la viruela y la cabra la sarna: son las enfermedades más contagiosas que tenían los animales. La viruela se curaba vacunándola. Y la sarna cuidándola con lo que

nos parecía, porque entonces aunque hubiera veterinarios no tenían práctica ninguna y curábamos con lo que nos parecía. Como más se lo solíamos curar, con agua caliente, porque la sarna cría una caspa, una costra que se llama, y con agua caliente y un estropajo que es de esparto, y luego le dábamos con sosa *rebajao*. Es lo que gastábamos.

La familia sin poder aprender a leer ni a escribir. Se criaban analfabetos. Incluso alguno como aquel caso del cuento que te conté yo ayer que no había *veníó* a casa en *tanticuanti* tiempo era *verdá* que los pasaba. Y venían, y algunos no eran capaz ni de buscar novia ni de casarse. Y en fin, miles calamidades, todo una calamidad. *Ná* más.

Eso que me llevó mi padre de nueve o diez años a Majavieja, esa vida no creo yo que ningún padre la consintiera hoy en ningún hijo suyo. Eso es lo más esclavo que puede haber. Antes manejaban los pueblos cuatro o seis contribuyentes, burgueses, y aquellos nos tenían a nosotros como una *maná* de corderos. Teníamos que hacer lo que ellos nos mandaban y ir por donde ellos nos querían, y servirlos por un trozo pan y morcilla.

Eso es verdad, ¿eh? Estar un día una mujer en una casa, y por la tarde darla un cacho pan y morcilla, y mandarla a su casa.

Al final de este capítulo haré algunas reflexiones adicionales acerca de la poética, la sociología y la ideología del cuento en primera persona de Tomás Zárate, cuya transcripción hemos leído, y muy en particular, acerca de sus ingredientes irónicamente iniciáticos y paródicamente sexuales, que tantos puentes tienden hacia ideas y tópicos que se hallan muchas veces encriptados en la novela picaresca (y en otras obras ideológicamente emparentadas con ella, como *La Celestina* o *La Lozana andaluza*). No se olvide que, desde aquel intrigante *Tractado cuarto* del Lazarillo de Tormes, escrito en un lenguaje mucho más velado que el de Tomás Zárate (el que habla muy apresuradamente de la traumática experiencia del Lázaro niño e ingenuo con un fraile de la Merced y con unas “mujercillas” amigas suyas), la cuestión de la iniciación sexual ridícula fue elemento crucial en la trama de no pocas novelas picarescas. Y en otras como el mismísimo *Quijote*, quien, en ventas y en palacios ducales, se mostró tan cómicamente renuente a la invitación sexual, e incluso a la matrimonial, como el cabrero Tomás Zárate en el cuento narrado por el cabrero Tomás Zárate.

Antes de cerrar este parágrafo, y para que podamos apreciar mejor la potencia innovadora y la riqueza estilística del relato de Tomás Zárate, vamos a hacer el ejercicio de contrastarlo con un paralelo (registrado en San Cayetano, pedanía de Torre Pacheco, Murcia) que se acoge a parámetros narrativos más convencionales: a la tercera persona narrativa y al enfoque sobre el episodio y no sobre la secuencia:

*El tonto quiere un hijo*

Viene uno y era así, de esos que dormían en las cuadras, y él no sabía *na* de mujeres. Sabía que se casaban y que tenían hijos, pero él *na* más, no sabía otra cosa. Bueno, *pos* viene y por fin empieza la madre:

—Que te tienes que casar —y que tal y que cual—, que ya tienes edad.

*Na*, total que se casa y la noche de novios *pos* va y se va a la cuadra a dormir, de costumbre, a la cuadra, y ella se *quea* en la cama en la habitación. Y ella estaba más *cabrea* que un mono.

Y a otro día, muy temprano, que él sacaba las mulas muy temprano, toca la puerta:

—(Toc, toc, toc) Fulana, ¿ha *nació* el nene?

—¡No! —Ella estaba *cabrea* de ver que él no se *había arrimao*—. ¡No!

—Bueno, *pos* no será; bien, *pos na*, mañana será.

Y a otro día le vuelve a tocar:

—¡Fulana!

—¿Qué?

—¿Ha *nació* el nene?

—¡Sí! —Ella había *tenío* tanto disgusto—, ¡sí que ha *nació*!

—¡Pos enseñámelo, enseñámelo que quiero darle un beso!

Y va y abre ella la ventana y le puso el culo, y al ir a darle un beso le dejó un follonazo.

Y a otro día, cuando vuelve otra vez dice:

—¡Chacha, enseñáame el nene!

Y dice ella:

—El nene se murió.

—¡Con razón echaba ayer tanta peste!

Conviene advertir, en cualquier caso, que el uso de la primera persona en el cuento de *El cabrero va a misa + El cabrero recién casado* puede que no sea una innovación en términos absolutos de Tomás

Zárate, sino solo una adaptación relativa, fruto de una estrategia heredada de los cabreros que le enseñaron a narrar sus cuentos para que cada uno, de manera personal, pudiese actualizar marcos argumentales acuñados con las marcas de tiempo, espacio y biografía que el narrador desease introducir. Conocemos, de hecho, paralelos, aunque lejanos y mucho menos sofisticados, de cuentos acerca de rústicos tontos que publicitan sus disparates en primera persona. El relato de Tomás Zárate sería, pues, una versión personalizada y sumamente refinada de ese repertorio. He aquí, para facilitar el cotejo, un interesantísimo relato de mentiras, en verso, que fue registrado en Valdecaballeros (Badajoz) en 1983:

Cien años antes  
de que mi abuelo naciera,  
y me fui a castrar las colmenas.  
llegué a la segunda y nada;  
y me la encontré llena.  
y vide a mi abuelo, que le estaban  
/bautizando;  
entré de acompañamiento.  
yo le entendí que caguemos.  
nadaban hasta los bancos.  
yo le entendí que “era poco”.  
nadaban hasta las tejas.  
nadaban como las sopas;  
corrían por el altar.

era yo colmenero  
Llegué a la primera y nada;  
llegué a la tercera  
Pasé por la puerta la iglesia  
y yo, como era mi abuelo,  
El cura dijo que “oremos”;  
Me arremango hasta los sobacos,  
El cura dijo: “Echar afuera a ese loco”;  
Me arremango hasta las orejas,  
Las viejas, como eran pocas,  
el cura y el sacristán

### **Los héroes y los cuentos manchegos de Julio Camarena**

Conviene que llamemos ahora la atención acerca de una serie de cuentos orales que fueron registrados por el ilustre folclorista Julio Camarena Laucirica en pueblos diversos de la provincia de Ciudad Real entre las décadas de 1980 y 1990. Fueron publicados en dos gruesos volúmenes que vieron la luz en 1984 y en 2012, respectivamente (el segundo fue, por desgracia, póstumo). Los *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real* son, posiblemente,

la colección más nutrida y más rica de cuentos tradicionales que ha sido registrada y publicada jamás en España. Más aún que la también fastuosa colección, en dos volúmenes, que el propio Camarena dedicó a los *Cuentos tradicionales de León* (1991). Superiores también a los monumentales volúmenes de Aurelio M. Espinosa [padre], *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España* (1946-1947), y de Aurelio M. Espinosa [hijo], *Cuentos populares de Castilla y León* (1987-1988), que nos ofrecen una riqueza de tipos y de versiones imbatible, pues se trata de colecciones que fueron anotadas entre las décadas de 1910 y 1930, cuando la tradición oral española gozaba todavía de proteica vitalidad. Pero, pese a que las colecciones de los dos Espinosas tienen una altura y un escrúpulo científicos altísimos, no fueron registrados mediante grabadoras (muy raras y poco accesibles todavía en aquellos años), sino por medio de anotaciones manuscritas. Sus relatos no pudieron ser, por tanto, transcritos ni editados con las exigencias de fidelidad y de detalle que se impondrían en épocas posteriores, cuando la tecnología de la máquina grabadora facilitó y perfeccionó de manera exponencial el trabajo de los folcloristas.

La colección de *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real* (1984-2012) de Julio Camarena resulta portentosa, en fin, por muchas razones. La que más nos interesa destacar ahora aquí a nosotros es que incluye un ramillete tan raro como espléndido de cuentos tradicionales narrados en primera persona. Tantos, y tan sofisticados, que no vamos a poder hacer aquí un análisis tan detallado como quisiéramos de cada uno de ellos, aunque sí podremos aventurar una evaluación general de algunos de sus rasgos de poética.

Primero hay que señalar, en relación con la sociología de sus informantes, que entre sus narradores hay varios “jubilados” y “campesinos” (sin más especificación), y también un peón caminero y hasta un “santero de la ermita (anteriormente, gañán y piconero)”. Aunque no es improbable que, en algún momento de sus vidas, todas

estas personas se dedicaran también al pastoreo (que solía compatibilizarse, sobre todo en la infancia y la adolescencia, con las demás ocupaciones agrícolas), las escuetas identificaciones que hizo Julio Camarena de cada uno de sus informantes apuntan a que la transmisión de cuentos en primera persona no fue exclusiva de los cabreros (aunque estos fuesen narradores cualificadísimos) ni, por supuesto, de Extremadura. Lo más razonable sería deducir, a la luz de lo que aportan y sugieren sus textos, y los que vamos dificultosamente allegando de otras fuentes, que hasta finales del siglo xx hubo, en los pueblos de España, ancianos “campesinos”, básicamente pastores y agricultores, que recordaban algunos cuentos en primera persona (y muchos más en tercera persona) que debieron cumplir una función intensa de comunicación y de entretenimiento en el mundo rural español hasta las décadas de 1940-1950, cuando la irrupción de la radio y la televisión, los avances de la instrucción letrada, los movimientos migratorios hacia las ciudades, etc., pusieron fin abrupto a unos modos de vida y de cultura que durante siglos se habían mantenido apegados a patrones muy estables y conservadores.

Entre aquellos cuentos que fueron salvados de un olvido seguro por Julio Camarena en La Mancha de los años ochenta y noventa había más de uno que es digno parangón de los fabulosos cuentos extremeños de Tomás Zárate. Sobre todo, los del magistral narrador Bartolomé Domínguez Rodríguez (quien tenía 61 años en 1990), del pueblo de Las Peralosas, que pertenece al ayuntamiento de Malagón. El “campesino jubilado” (no tenemos más datos acerca de su oficio u oficios) Bartolomé Domínguez Rodríguez era dueño de un repertorio asombroso de cuentos, y varios de ellos están narrados en primera persona, con solapamiento del narrador y del personaje principal. Ello sugiere, aunque no podemos confirmarlo (porque cabe también la posibilidad de que los aprendiese de ese modo de algún otro narrador muy experto), que Bartolomé

Domínguez Rodríguez era un conocedor tan superdotado de los códigos internos de la narración de cuentos que era capaz de introducirse a sí mismo con el mayor desparpajo como protagonista de sus tramas ficticias.

Fijémonos, para empezar a acercarnos a su prodigioso *ars narrandi*, en el siguiente cuento, avatar de los tipos ATU 1525D (*Theft by Distracting Attention, Robo distraiendo la atención*) + 1525H (*Thieves Steal from One Another, Ladrones se roban unos a otros*). Mezcla en él los escenarios geográficos que le eran familiares (el cuento transcurre en Málaga, luego en el pueblo aledaño de Fernánca-ballero...), con ínfulas historicistas (porque Curro Jiménez fue un bandolero que vivió entre 1819 y 1849, y el narrador no pudo por tanto formar parte de su partida de ladrones) y con los tópicos y recursos más genuinos del cuento tradicional. Más en concreto, del cuento de iniciación, de *trickster* y de mentiras, que tanto nos importan en esta ocasión a nosotros, por las analogías y vínculos que pueden tener con la literatura picaresca más clásica.

Admiran muchos de los motivos e ingredientes de este cuento tan excepcional, pero lo que más asombra es de qué modo el narrador, Bartolomé Domínguez Rodríguez, se identifica de manera explícita con el personaje protagonista (“que Bartolo nos ha quitado el guarro...”), en un ejercicio de homodiégesis tan elaborado como el que apreciamos antes en el magistral cuento extremeño de Tomás Zárate. Llama la atención, en el cuento manchego, que el narrador-protagonista, en vez de declararse sarcásticamente tonto o loco, asuma el papel (que tampoco se halla desprovisto de ironía) de héroe-*trickster* (que tan cercano se halla al perfil del pícaro literario). Cabe sospechar, en fin, que la anacrónica inserción del relato en los tiempos de Curro Jiménez tenga algo que ver con el hecho de que en los años en que el narrador fue entrevistado gozase de inmensa popularidad en España una serie televisiva (1976-1978) que ensalzaba las aventuras de Curro Jiménez y de su partida de bandidos. ¿Tan

entusiasta espectador sería el narrador del cuento de aquella serie que se las arregló para injertar el uno dentro de la otra?

*Curro Jiménez*

Con Curro Jiménez es que estuve yo ahí, ahí al otro lado de la sierra esa. Yo crié la familia. Y, cuando crié, pues... pues las pasé muy mal: comía más bien... más bien por necesidad. En fin, claro, me puse ya...; digo:

—Pues me voy con ellos —que entonces andaban mucho en la sierra, de estos, bandoleros, que andaban. Y digo—, pues me voy con ellos.

Y llego allí, al rancho adonde estaban ellos; digo:

—Nada, que me vengo con usted.

—¡Pero tú no vales para ladrón! —porque esos eran para robar y para eso; dice— ¡Pero tú no vales para ladrón!

—Pues sí valdré —le dije.

En fin, que yo lo que quería es entrar allí con ellos, a ver si ganaba algún dinero.

Y, ya, pues me hacen una prueba; dice:

—Bueno, pues te vamos a hacer una prueba; —dice— te vamos a hacer una prueba: —dice— mañana se casa uno.

Que eso fue ahí, en Fernáncaballero: estábamos nosotros ahí, en los quintos esos. Y venía. Y en aquella ganadería va a por un borrego. Dice:

—Tienes que quitársele y no meterte con él.

Yo tenía que quitarle el borrego y no meterme con él. Bueno; pues dice:

—Tú pide lo que quieras.

Digo:

—Pues deme usted un par de alpargates nuevos.

Y Curro me dio un par de alpargates nuevos. Pues, claro, ellos, de momento, se echan a risa:

—Anda este, con dos alpargates nuevos... le va a quitar el borrego.

Pues claro, hay ahí una revuelta que hace así el camino: hace así el camino; y como hay monte, pues yo arreé y solté allí... Venía él por allí, y le solté un alpargate allí y otro aquí. Y él *traiba* el borrego cogido así, caballero en un borrico. Y venía *cantandejo*: venía *cantandejo*. Y llega allí, dice:

—¡Oh, un alpargate —dice—, un alpargate nuevo! —Dice— ea, para uno no me bajo.

Y ya aquí, a la terminación de la revuelta esta, le solté el otro. Dice:

—¡Oh, el otro alpargate! —Dice— pues voy a por aquel.

Se bajó del borrico y salió corriendo a por aquel. Y, mientras, le quité yo el borrego, y me le llevé.

Pues claro, como le quité el borrego aquel, llego allí...

—Ya traigo el borrego.

Dice:

—Bueno; pues como le ha quitado usted ese, tiene que volver a por otro.

—Dice— hay que quitársele. A ver qué quiere usted para...

Digo:

—Pues ya no —digo—, no quiero nada.

Y, claro, como había monte a un lao y a otro del camino aquel, pues... el hombre venía también *cantandejo* con el borriquillo, caballero en el borrico, y digo:

—Pues esto, lo mejor es ponerme aquí en el centro de esto, hacia donde le quité el borrego.

Y, cuando él llegaba allí *cantandejo*, empecé:

—¡Beeeeee!

Y...

—¡Jo! El borrego, el borrego está por aquí.

Y...

—¡Beeeeee!

Sale allí por entre monte, más que él así, mirando para un lado y para otro. Y, mientras él entre monte, yo arreeé por el otro lado, ¡pun!, y le quité el borrego. Y no me metí con él.

Llegué con el otro borrego... En fin, pues ya probaron. Pero, claro, yo lo que quería es hacer guardias con ellos allí, porque tenían rancho, y tenían dinero: tenían pasta. ¡A ver! ¡Robaban! Cuando guipé adónde tenían el dinero, ya que me dejaron de hacer guardias, arreeé y se lo quité todo. Se lo quité y me vine: me fui al pueblo, a Malagón: me fui a Malagón. Digo:

—Si me estoy aquí, vienen una noche a por mí y aquí, aquí me matan.

Y me fui a Malagón. Y llego allí y, claro, pues lo que pasa: siempre ponían a los más ricos de alcalde; y yo empecé a rumbear allí con el dinero que me llevé y me pusieron de alcalde también allí.

Ya va a la sierra un chiquete, un chaval de allí de Malagón, que iba a por una carga de jara y le sale Curro Jiménez:

—Oye, —dice— tú, ¿de adónde eres?

—De Malagón.

Dice:

—Entonces conocerás a Bartolo.

Dice:

—Anda, si ya no se llama Bartolo; le dicen don Bartolo. Y hoy ha matado tres guarros gordos —dice—, hoy.

Dice:

—¿Sí?

Dice:

—Y le han hecho alcalde.

Dice:

—Pues sí, pues este.

Y sí, y era cierto, claro: me hicieron alcalde, y maté... entonces mataba buena matanza.

Pues dispusieron ellos de ir a quitarme los guarros. Y claro, van ellos, van a quitarme los guarros y... Y yo, mientras, por la noche, como había que colgarlos para que se orearan y eso, pues me fui al café, a tomarme un café allí al café: al casino.

El caso es que vengo del casino, empiezo a contar:

—Uno y dos, y... —y el otro, me faltaba un guarro: me quitaron un guarro. Y me puse en ellos; digo— esto han sido ellos. —Digo— esto ha sido el Curro, que ha venido, y los otros, y me lo han quitado.

Salgo corriendo... porque yo sabía todas las trochas dellos. Lo sabía. ¡A ver, había andado con ellos! Salgo corriendo detrás dellos, iba de noche, y llevo que llevaba el guarro; digo:

—Échame un poco, que lo llevo yo para *alante*.

Y me le echa.

Y ya llegan al rancho ande estaban...

—Bueno, ¿y quién trae el guarro?

Dice:

—Pues yo se le he *echao* a uno.

Y el otro:

—Yo se le he *echao* a otro.

—Me cago en Dios: que Bartolo nos ha quitado el guarro.

Y, nada, yo me volví con el guarro: cuanto los pillé un poquito adelantados a ellos, me volví con el guarro para atrás.

Otro relato absolutamente memorable de la colección de cuentos manchegos de Julio Camarena es el que reproduzco a continuación con un narrador-protagonista que asume el perfil, complejísimo, de héroe cultural-civilizador-*trickster*. Se trata de una versión sobresaliente del tipo ATU 650 (*The Three Lucky Brothers, Los tres hermanos afortunados*). Su narrador vuelve a ser el fabuloso Bartolomé Domínguez Rodríguez, transfigurado esta vez en el menor de la tríada de hermanos característica de tantos cuentos maravillosos. Feliz e interesada elección, puesto que en este repertorio de *cuentos de tres hermanos*, el último es siempre el más heroico y más conocedor de las tretas propias de los *tricksters*:  
*El pueblo que no conocía los gallos, las hoces y los gatos*

Pues esto es que mi padre tenía una costumbre, una costumbre cuanto sus hijos tenían ya una edad para poderlos mandar por ahí a que se buscaran la vida. Pues tuvo tres hijos, tres hijos y... y dos hijas. Sí, dos hijas, porque la otra se murió, la otra más... Bueno; pues ya manda al mayor; dice:

—Venga, tú a ganarte la vida por ahí —y le dio un gallo.

Le da un gallo, y el hombre se enredó a andar, andar por ahí. Yo no sé adónde llegaría, porque llegó a un pueblo. Y aquellos todas las mañanas tenían la costumbre... Ellos, con que venía el día, salían a buscar el día. Y él llegó allí con el gallo. Y dice:

—No, hombre, no. —Dice— Si yo traigo un animalito que trae el día él solo.

Claro: el gallo al amanecer siempre canta.

Pues se convencieron. Allí, toda la noche esperando a ver cuándo cantaba el gallo, y toda la noche allí esperando... En fin, hasta que ya empezó a venir el día. Y entonces empezó el gallo a cantar.

—Pues ya viene, pues ya viene el día. Ya le trae, ya le trae. Ya le trae... *Na*: que pidió el dinero que quiso y... Y se lo dieron. Y se vino mi hermano. No marchó mal mi hermano: con aquello no marchó mal.

Bueno; pues luego manda al otro hermano mío. Y ya le manda y dice:

—Y a este, ¿qué le voy a dar?

Y arreó y le dio la hoz: de esas que segaban.

Se enredó a andar, andar, andar, también, y *trompezó* en un pueblo que le decían el pueblo de los minines, que son así muy chiquininos. Y allí segaban con una lezna. Y le ataban una sogá así a la caña, arriba, a la caña, y uno estiraba y el otro le estaba pinchando a la caña, hasta que *caíba*. Y cuando iba cayéndose la caña, decía:

—¡*Apartáros*, minines, que se cae la encina!

Y lo que tenían para manejarse ellos, para labrar y para eso, eran los ratones. Y si iban, por ejemplo a un aguadero, como decimos nosotros... Aquí, vamos a un aguadero a esperar las liebres, a esperar... Pues ellos iban a esperar allí al aguadero y mataban las chicharras. Pues iban y mataban la chicharra y la *traíban travesá* en el ratoncillo, ellos caballeros. Y los otros decían:

—¡Eh! ¡Quién no mata una es la *reseciña* [sic] esa!

Y decían ellos:

—¡Este *pechiño*! ¡Este *pechiño*!

Eran muy chiquininos: ¡a ver, trabajar allí montados en un ratón!

Bueno; pues ya el hombre llega y dice... Estaban muy atrasados, como estaban allí con la lezna *heñescando* [sic]; dice:

—Pero hombre, cómo siegan ustedes así. —Dice— yo traigo aquí un animalito, —dice— que este siega, de cada...—eran pedacitos como baldosas o

cosa así, era lo que araban; dice— yo, en cada golpe, me llevo todo un pedazo entero.

Llegó mi hermano allí: pun, de cada golpe, un pedazo entero. Pues ande, ya se empeñan ellos en comprársela; dicen:

—Hombre, véndanosle usted el animalito ese.

Dice:

—Sí, se lo vendo: tanto.

Y... y, en fin, que se los dio en tanto. Conque ya le dan tanto y se viene. Se viene para acá y... Y les dijo mi hermano; dice:

—Tengan ustedes cuidado, que a la postura de sol o por ahí se suele poner rabioso.

Y, ande estaba uno segando, pun, y se cortó un dedo, con la hoz: se corta un dedo, la tira al lado, sale corriendo al pueblo a dar cuenta que el bicho que le habían vendido se había puesto rabioso, viene el alcalde, viene el cura del pueblo... vinieron todos allí. Y tenían un cantarejo así, del agua, ellos, así, en el lado. Y hacía aire. Y se ponía el cántaro.... Con el ruido del aire, hacía: “Buuu, buu”.

Dice:

—Mira, allí. Dice: “buu, buu, buu, bu”.

Arrea el cura, que era más atrevido, le tira un cantazo... Y claro, la hoz, como es de acero, arreó y saltó la hoz, y le saltó un cacho y le saltó un ojo al cura. Y ya mi hermano se vino.

Bueno; pues luego ya me mandó a mí. Me manda a mí y me manda con un gato...

—Y yo con un gato, ¿qué voy a hacer?

Pues me lié a andar, andar, andar, andar también, y llegué a un pueblo... Y ya llego a un pueblo. Allí se los comían: tenían, así, sacabocados en las orejas, por todos sitios se comían, de ratones: no conocían los gatos allí.

Llego yo, el gato, que llevaba hambre... yo llevaba hambre, pero el gato llevaba más todavía. Y llego allí, suelto el gato, y se enreda a matar ratones: juuh...! Ellos, que ven de matar ratones...

—Hombre, nos lo tiene que vender usted, el animalito ese.

Pues claro, yo lo que quería es que me dieran cuartos: cuanto les pedí me lo dieron.

—Pues hala, hala, sí. Te lo vendo.

Y le pedí... yo no me acuerdo cuánto fue: de aquello hasta hoy, yo viviendo muchos, muchos años.

Bueno; pues me vine para acá. Y, ya que me venía, pues se les olvidó a ellos preguntarme que qué comía el animalito aquel. Y sale corriendo allí, un camino *alante*, detrás de mí, y, ya que estaba... más que de aquí a la carretera, o como de aquí a la carretera, me dice, empieza:

—¡Amigo! ¿Qué come el animalito ese?

Digo:

—¡Lo que los hombres!

Él entendió que se comía a los hombres. Se vuelve; dice;

—Que se come a los hombres, el gato, que se come ese animal a los hombres.

Y estaba *hartizo* de ratones. Estaba, así en un balcón y hacía así... El gato se estaba relamiendo los hocicos. Dice:

—Mira lo que dice: que ni por estas ni por las otras nos escapamos.

Salieron corriendo y abandonaron el pueblo.

Reproduzco a continuación otro de los cuentos que atesoraba la memoria excepcional de Bartolomé Domínguez Rodríguez. Trasladado de manera insólitamente dúctil y fluida, como los anteriores, a la voz en primera persona, y a los tiempos, geografías y realidades sociales que forman el mundo del narrador. Pero avatar, en realidad, de varios de los subtipos de cuentos que se hallan englobados dentro del complejo ATU 1889 (*Münchhausen Tales, Cuentos de Münchhausen*). Una gruesa monografía podría ser escrita acerca del cuento que vamos a conocer a continuación (en realidad, acerca de cada uno de los cuentos del asombroso narrador de Las Peralosas). Pero nos conformaremos ahora con advertir que es relato a un tiempo de iniciación, de *trickster* y de mentiras. Y con señalar que episodios como el del caballo partido por la mitad o el del caballo atado al pararrayos de una torre son trasuntos sensacionales de varios de los famosísimos cuentos que fueron reunidos por Rudolf Erich Raspe (1736-1794) en *Baron Munchhausen's Narrative of his Marvellous Travels and Campaigns in Russia* (*El relato de los viajes maravillosos y de las campañas en Rusia del Barón de Münchhausen*, 1785). Una colección que fue escrita también en una irónica y carnosa primera persona que es deudora, por un lado, de los descabellados relatos que el mentirosísimo Barón de Münchhausen (1720-1797) solía contar acerca de sí mismo, y, por otro, de los cuentos de este tipo que han tenido arraigo en la tradición oral internacional desde muchos siglos antes de que se los apropiase el imaginativo Barón:

*El desertor*

Pues nada, que yo me fui voluntario al ejército. Y, claro, me fui voluntario al ejército, y me fui muy joven. Y llego allí, tres o cuatro días metido en el cuartel y no salía ni nada. Y ahí un sargento me dice:

—¡Venga, quinto! Vístete. —Y— ¿Qué haces que no sales de paseo por ahí un poco?

En fin, que ya me harté, y me vestí y salí de paseo. Pero lo que pasa a los que estamos criados aquí: no habíamos visto nunca una capital ni habíamos visto...; pues yo cojo una calle *alante*, y un pan, y venga mirar la calle *alante*, y que si veía un escaparate, que si veía otro... En fin, que ya... Ya me se hizo de noche. Y ya anduve en todo Ciudad Real, se conoce, y ya no vide... Ya no sabía ni adónde estaba el cuartel ni no: *me se* hizo de noche, y ya no sabía dónde estaba.

Pues ya veo una casilla así, abierta, como una caseja, así, de planta baja, como esta, y digo:

—Pues aquí me paso —había una lucecilla.

Y, claro, me paso allí y... y hay, así, uno acostado en una tarima, así en un poyo, al lado de la mesa. Y digo:

—¡Amigo, aquí con usted me acuesto!

Y allí no me contestó nadie. El caso es que yo me desnudé y me acosté, y me metí allí. Pero yo me arrecostaba a él y cada vez tenía más frío.

Y ya sale una vieja de allí, de otra habitación, y un viejecillo. Salen y se sientan allí en la mesa. A velar, se conoce, al muerto: claro, estaba muerto: yo me arrecostaba y tenía frío. Y empieza el viejo a querer tocar a la vieja... ¡Chan! Dice:

—¡Estate quieto! ¿No te das cuenta que estás delante de un difunto?

Y entonces fue cuando me di cuenta yo que estaba acostado con un muerto, ¡con el miedo que me daba a mí de los muertos!

Salgo corriendo de allí; salgo corriendo... Y me salí más que con los calzoncillos, que era lo que llevaba puesto. Y, claro, ya pues salgo con los calzoncillos de allí, corriendo de allí, por una calle adelante. Y hacía una nohecilla muy mala: una nohecilla muy mala. Pues yo me arrecosté, allí, a unas puertas grandes, falsas, que había, y vienen los serenos de por la noche. Y, claro, me vieron allí arrecostado y decía uno al otro:

—¿Le tiro? ¿Le tiro?

Y... y ya digo: "Eso es a mí". Y ya me levanté. Digo:

—¡Hombre, no me tiren ustedes, que soy un soldado, que me ha ocurrido esto...!

Y dice:

—Bueno, pero ¿adónde ha sido?

Digo:

—Y yo qué sé; ya no, ya no sé adónde ha sido —digo—, porque yo... Me ha pasado est... Y he salido corriendo.

Dice:

—Bueno, pues siga usted ya la calle *alante* y, en la misma calle —dice—, hay una senda: termina la calle y hay una senda. Y allí hay un pozo, que le llaman Pozo Roperero, y... usted sigue la senda alante.

¡Cago...! Pues así lo hice yo: al hacerse de día, ¡pun! cogí la senda *alante*. Y llego al pozo. Y no hice más que dejarme caer en el pozo y allí me vestí como me pareció a mí. Pero luego, ya probé a salir, que no estaba muy alto aquello: estaba algo así como las cogollas de los árboles estos. Pruebo a salir y ya no puedo. Pero siento dos de hablar por arriba. Siento que dicen:

—Mira, yo te ato a ti y, luego, cuando tengas dos trajes iguales, dices que tire.

Digo:

—Pues la ocasión de salir va a ser esta.

Arreé, cuando bajaba el otro para abajo atado, me escondí así un poco en la *covancha* del pozo. Me tiro a sus hombros, y el hombre, del miedo que le entraba, no decía más que:

—¡Ti... ti...! —Y— ¡Ti...!

No podía decir tira: más que “¡Ti...!”. Y el otro, que estaba tirando de la sogá, dice:

—¡Pero suelta una poca, no traigas tanta!

Y así me sacaron. Si los deajo, a lo mejor me hubieran dejado allí. Me sacan de allí y, en fin, les eché la mano y todo. Y ya, como se hizo de día, siento de tocar diana. Digo:

—Anda —digo—, si está el cuartel por aquí cerca.

Claro, estaba allí cerca el cuartel. Y, claro, pues la ropa era de la que tiraban los tísicos y eso, que la tiraban allí, al pozo aquel. Y yo me puse un traje y, no sé de lo que me pondría. El caso es que llegué al cuartel. Al llegar al cuartel, digo:

—Si está aquí el cuartel. —Digo— ya me voy al cuartel.

Me fui al cuartel y...

—¡Guardia, a formar! ¡El teniente coronel!

Pues nada; viene allí el que estaba de oficial allí, a darme la novedad:

—¡Sin novedad, el teniente coronel!

—¡Sin novedad, la guardia!

Y yo pasé a donde tenía mi esta... adonde estaba la compañía...

—¡Compañía, a formar! ¡El teniente coronel!

Pero ya viene el sargento y se encara a mí; dice:

—Anda. ¿Este es el teniente coronel? —Dice— si este fue el quinto que le dije ayer... que le dije ayer que se fuera de paseo. ¿Y viene ahora?

Se enreda, con una fusta que tenía, a darme palos... ¡Oh! Yo salgo de allí, unas escaleras abajo, corriendo...; salgo unas escaleras abajo y llego a las cuerdas, adonde tenían los caballos, y me monto en un caballo: en un caballo que veía, tordo, con una montura. Y salí corriendo. Y espuelas...

—¡Que se fuga un quinto! ¡Que se fuga un quinto! —que salieron cuatro o cinco detrás de mí, soldados... hasta Guadiana: llegaron hasta Guadiana.

Y ahí en Guadiana ya los perdí yo, ahí ya los perdí. Y ya me vine aquí.

Y me metí luego a colmenero: cogía cera de estas, de las colmenas, así, de las abejas, sin labrar, y la llevaba a laboratorio; en fin, que me metí ahí. A lo primero estuve viviendo, hasta que... la guerra se formó aquí en España, y... estuve viviendo así con eso. El caso es que ya arreo un día y voy para allá. Y ya había andado muchos pueblos y...

—Voy a ver qué tal se pone Ciudad Real, en la venta —fui con las colmenas y la cera—. Voy a ver.

El caso es que pasé por *aonde* yo me vine, y pasé para allá. Y siento:

—¡Pa! ¡Pa! ¡Pa! —venga a tirarme tiros, venga a tirarme tiros.

Ya me di cuenta que es que me estaban buscando todavía, allí. Le meto espuelas al caballo. Sale el caballo corriendo: derecho a Guadiana. Y, al llegar al agua, se queda así, el caballo, así con las manos, y... y más que venga a beber agua, y venga a beber agua, ¡y dejaba el río seco y no se hartaba! Y, claro, ya me di cuenta: miro así *p'* atrás, ¿y qué era? Que habían *cortao*... habían *cortao* la *metá* el caballo, la habían *cortao* por atrás a tiros. Y bebía, el animalito, por la boca, pero se le salía por atrás.

Pero, como llevaba cera, pues no me asusté: arree y le pegué con la cera. Como la cera sale de la jara, del romero y de eso, en la pega de la cera le salió un jaral, ¡ahí un romeral, de miedo! Como llevaba semillas, se conoce, de eso...

Bueno, pues ya digo:

—Voy a echar un viaje y... Y llevaba yo una escopeta de estas que se cargan por la boca, y siempre en el caballo. Yo guisaba ya... como llevaba leña allí, en la pega aquella, pues yo guisaba en lo alto del caballo y *tóo*. Y llevaba una escopetilla, de estas que se cargan así por la boca. Y veo un *venao* ahí, al pasar por La Toledana, ahí por la Toledana o por ahí, veo un *venao* que viene derecho a mí. ¡Arreo con la escopeta...! Digo:

—¡Anda! —porque entonces llevaba yo los plomos en un... en un cuerno se llevaban los plomos, y se llevaba la pólvora. Pero echo mano a los plomos y no tengo. Y *me se vino* a la esta [gesto: el narrador se señala la cabeza] que llevaba unos albaricoques. —Digo— pues le meto a la escopeta tres o cuatro chochos. Y le metí tres o cuatro chochos a la escopeta y le tiré un tiro. Vamos a poner: como de aquí a la gallina [gesto: el narrador cubre con un gesto la distancia que le separa de una gallina que picoteaba suelta por la calle a unos metros], o cosa así. ¡Y sale el *venao*...! Salió corriendo: el *venao* salió corriendo bien. En fin, que se fue el *venao*, pero no...

Y ya... pues ya pasó un año u dos, pasaron. Cuando vuelvo otra vez por allí y veo un árbol que viene derecho a mí: un árbol así, ¡tan *coloraíto*! Y, claro, pues le tiré otro tiro, al *tamareo* de que... según iba corriendo. Era el *venao*, que le tiré el tiro, se le metió entre cuero y carne y le salió un albarillo. Y, cuando yo volví, tenía el árbol ya tan *coloraíto*. Pero yo cogí pocos: llené las *aguaeras* bien, sí.

Bueno; pues luego ya eché... ¡Esa es la *nevá* que conocí yo más grande, en *toa* mi vida! Esa es la *nevá* más grande que conocí yo. Ya me metí más *alante*, de ahí de la parte de los Montes, me metí *p'* allá. Y se enredó a nevar, y venga a nevar, y venga a nevar... Y ya, tanto nevaba que, en fin, ya me se hizo de noche. Pero, como el caballo no se aturdía, digo:

—Pues voy a seguir.

Y ya, ya bien de noche, ya oscuro oscuro, pues veo que asoma así un cacho... Un cacho tangalón, así, *por cima* de la nieve. Digo:

—Pues aquí ato el caballo. Y como llevo leña aquí —digo—, pues apaño un poco de comer y... Y me echo —como yo me echaba así a un *lao* del caballo—: me echo.

Conque ya me eché allí y... Y, claro, en *metá* la noche se enreda a llover: en lugar de nevar, llover. Pues la nieve se desnevió: vamos, se deshelo, con el agua: se derritió. Y yo sentí por la mañana: ¡tan tan, tan tan, tan tan! Digo:

—¡Anda! —yo me había *arropao* la cabeza y *to*. Digo— ¡anda, pues estoy cerca de un pueblo!

Y ya me desarropo la cabeza, y miro y está el caballo... en el pararrayos de la torre estaba *atao*. Y es que, claro, era el tangalón que asomaba por cima de la nieve; estaba *atao*. Y yo estaba en medio la plaza: había *bajao* la nieve y yo estaba *acostao* en medio la plaza.

¡Pues no me apuré! Como llevaba la escopeta, arreé y le tiré un tiro a las bridas, cayó el caballo *dende* allí... Al tanganillo ese que tiene el cura más abajo que la torre, y *dende* allí cayó al suelo, y le cogí y ya me vine ya *p'* acá otra vez.

Esa fue la nevada más grande que he conocido yo.

Antes de despedirnos (hasta que en alguna ocasión futura podamos volver a él) del fabuloso arte narrativo de Bartolomé Domínguez Rodríguez, conviene señalar que otro de los cuentos que de su voz registró Julio Camarena en 1990, el titulado *Don Fray Juan*, versión memorable de ATU 1537 (*The Corpse Killed Five Times, El cadáver matado cinco veces*), no está en primera persona, pero sí remata con una frase en la que el narrador vuelve a entrometerse en la trama, o, por lo menos, a situarse, como si hubiera sido un

espectador presencial, en las orillas de la trama del cuento: “Y entonces yo me vine; entonces yo me vine para acá, que yo aquello no lo vi. No digan ustedes nada, porque andan buscando todavía al reo, ¿sabe usted?”.

Es esta una fórmula de cierre que es común en muchos cuentos tradicionales, aunque en la voz atravesada de ironía y de inventiva de Bartolomé Domínguez Rodríguez se desliza algún matiz y algún guiño cómplice adicional. En la colección ciudadrealeña de Julio Camarena podemos espigar, de hecho, unos cuantos ejemplos más, aunque menos fantasiosos y más rutinarios: “Conque sacaron su breve, se casaron y yo me vine aquí. El cuento *colorao* ya se ha *acabao*”; “Y se volvieron a su casa y yo me vine también”; “Yo me vine y allí se quedaron”; “Y yo me vine y no vi más”; “Así que se fue corriendo *pa* su casa y yo me vine”....

Otro narrador absolutamente sobresaliente de Julio Camarena fue Pedro Cobo Cobo, un anciano de Tomelloso que tenía 84 años en 1982, y cuyo oficio principal había sido el de “hacer carbón”. A él se debe esta versión, absolutamente abrumadora, de un cuento que combina los tipos narrativos ATU 900E (*El cazador del rey*) y ATU 860 (*Nuts of “ay ay ay!”*, *Las nueces del “¡ay, ay, ay!”*). Maravillan, una vez más, la fluidez en la soldadura de los episodios, la habilidad para situar la fábula sobre escenarios geográficos reales, la pasmosa naturalidad de la parodia de sí mismo en que incurre el narrador-protagonista-*trickster*:

#### *El criado del rey*

Una vez me metí yo a colmenero, en Somosierra, y estuve siete años *escastrando* colmenas. Y me comían las moscas... *To* me comía, de la miel que llevaba en los pantalones. Dejo el oficio y digo que me voy a conocer al rey. Me encuentro a un arriero...

—Buenos días.

—Buenos días.

Digo:

—Hombre, ¿usted sabe quién es el rey?

Dice:

—Un hombre, que está en palacio.

Bueno; llego a la puerta de palacio. Había una guardia. Digo:

—¿Hacen el favor de pasarme, que quiero hablar con la Real *Majestá* el Rey?

Me cogen los soldados y me pasan...

—Este señor viene a hablar con *usté*, a conocerlo.

Le hice el saludo...

—Siéntese orilla a mí. —Si llevaría miel que los pantalones se pegaban al asiento—. ¿Qué quiere este señor?

—Pues mire *usté*, que vengo a conocer al rey.

Dice:

—Hombre, el rey soy yo.

Digo:

—Ya veo que es *usté* el rey. Yo creía que sería otra cosa el rey; ahora veo que el rey es un hombre como yo.

Dice:

—Sí, hombre, un hombre como *usté*, pero soy el rey. Bueno, vamos a ver, ¿a *usté* le gusta ser jardinero?

Digo:

—Pues sí, señor.

Dice:

—Bueno, pues *dende* mañana es *usté* jardinero. ¿También le gustaría a *usté*, si sale un día, una buena escopeta, y un zurrón y un buen perro pachón de caza...?

Digo:

—Sí, señor, lo he *tenío* de costumbre.

—Pues mañana, que es el primer día, se va *usté* a ir.

Me visten de señorito, con mi sombrero, con mi hachazo y *to*, buen perro pachón, buena escopeta y mi zurrón. Cojo una calle de Madrí. Una señora que está en el balcón...

—¡Buenos días, señora!

—¡Va *usté* con Dios, caballero! ¿Va *usté* de caza?

—Sí, señora, y a lo seguro.

Llego a la plaza, compro una liebre de las más hermosas, la meto en zurrón. A otro día vuelvo...

—¡Buenos días, señora!

—¡Va *usté* con Dios, caballero! ¿Se va de caza?

—Sí señora, y a lo seguro.

Pero ya le dice la señorita a la criada:

—Mira, niña, vas a hacer caso de lo que yo te mande. Te voy a pagar dos semanas dobles, y te voy a dar una propina grande, y te vas a tu casa si haces lo que yo te ordene.

—Usted dira, señorita.

—Vas a ir a la plaza; la liebre más hermosa que veas, la compras. Y te pones en la parte afuera y, cuando llegue ese señor y te diga: “joven, ¿vendes esa liebre?”, dices: “sí, señor; ¿cuánto quieres por ella?”; “no quiero nada, no quiero más que tres pelitos de junto al culo”.

—Ay, mire *usté*, señorita, yo a ese señor no le digo eso. Señorita, no señora, eso no está...

—¡Sí! ¡Tú se lo dices! Te pago dos semanas dobles, y te voy a dar una propina grande *pa* que vayas a tu casa.

Va la muchacha con su cesto; llega, compra una liebre, la más hermosa que vido, y se pone en la parte afuera. Pasa el señor aquel, vestido de cazador...

—¡Buenos días, señora!

—¡Va *usté* con Dios, caballero! ¿Se va de caza?

—Sí, señora, y a lo seguro.

Llega *ande* está la chica...

—Buenos días, joven.

—Venga *usté* con Dios, señorito.

—La liebre la tendrá en venta, ¿*verdá*?

—Pues sí, señor.

—¿Cuánto quiere por ella?

—Ay, señorito... mire *usté*, señorito... a mí me da vergüenza decirle a *usté*...

—No, mujer, no hay vergüenza que valga; tú dime lo que quieres por ella y, si nos apaña, pues me la llevo.

—Ay, mire usted, señorito... Si es que yo por la liebre no quiero nada, más que tres pelitos de junto al culo.

—¡*Mecachis!*

De forma que, como hay varios orinarios en Madrí, arranco [*sic*] un pelito de junto al culo...

—Toma.

Se los mete en un canutero, se va a la señora... Y me dio la liebre.

A otro día era sábado. Y vuelvo...

—¡Buenos días, señora!

—¡Va usted con Dios, caballero! ¿Se va de caza?

—Sí señora, y a lo seguro.

Dice:

—¿Y los tres pelitos de junto al culo?

Y se calla [*sic*].

Pero a otro día, domingo. Y vuelve *vestío* de pobre, y de mudo. Llega a la puerta de atrás. Sale la señorita y le abre. Y la criada no estaba. Y lo coge y se lo pasa al despacho. Le pone una buena cena de chorizos y huevos; buena cena. Pero el gato estaba al frente. Se le *escosen* los pantalones. Entonces el gato le daba. Ea, ya que cena bien, va a liar un cigarro...

—No, no, ahora lo liaré.  
 Lo coge y se lo sube por la escalera... En la escalera un revolcón, en la cama los que pudiese. Así que se hartaron de su bulla, se va.  
 A otro día vuelve aquel señor...  
 —¡Buenos días, señora!  
 —¡Va *usté* con Dios, caballero! ¿Se va de caza?  
 —Sí, señora, y a lo seguro.  
 Dice:  
 —¿Y los tres pelillos de junto al culo?  
 Dice:  
 —¿Y los tres polvos que le echó *usté* al mudo?  
 Dice:  
 —¡Calle ya, so calavera!  
 —¿Y el que le eché en la escalera?  
 —¡Calle ya, so ingrato!  
 —¿Se acuerda *usté*, señora, cuando me daba el gato?  
 Dice:  
 —¡Vaya *usté* mucho con Dios, so ingrato!  
 .....  
 Me dice la reina:  
 —Oye, mira, te voy a dar dos pesetas.  
 —¿Para qué quiere *usté* dame las dos pesetas? ¿*Pa* que me convide?  
 —Eso ya te lo daré yo aparte. Toma, dos pesetas; me vas a traer una de lo que hay y otra de lo que no hay.  
 Me encuentro a un monterero por la calle...  
 —Buenos días.  
 —Buenos días.  
 —Vente, que nos vamos a echar un vasejo de vino, hombre.  
 Se echan un vasejo e vino. Dice el monterero:  
 —Ahí hay una tía puta: todos los días que me pongo en la esquina a *vacear* las monteras, se ríe la tía de mí.  
 Dice:  
 —Dámelas a mí. Esta noche me voy a acostar con ella y con la criada.  
 —¡Pero hombre!...  
 —Ya lo verás.  
 Se echa las monteras al hombro, se pone en la esquina...  
 —¡Monterero!  
 Estaba la señorita con el señorito cogido del cuello. Dice:  
 —Ven aquí. Todos los días me tengo que reír de un pobre monterero que se pone en la esquina; ahora también nos vamos a reír de los dos.  
 —¡Monterero!  
 Cuando salen al *barcón* y dice:

—Dende que mi padre Adán  
comió la primera fruta,  
te conocí siendo puta,  
y maja de un capitán;  
señorita, tralarán.

Le da una *manotá* el señorito en el pescuezo...

—¡Anda, so guarra! ¿A eso me sacas a mí al *barcón*, a que se rían los tíos de mí? Préparame la maleta, que me voy a Barcelona.

Se vuelve; dice:

—Esta noche me acuesto con la criada y con la señorita, ya lo verás —le dijo al monterero.

—Coño, ¿*tiés* coraje?

—Lo mismo que te lo digo.

Al anochecer, vuelve hecho un pobrecico. Llama a la puerta...

—Ayyy.

—Abuelico, ¿qué quería usted? —la criada.

—Una limosnita.

—¡Señorita, señorita!

—¿Qué dices, niña?

—Que hay aquí un abuelico que quiere una limosna.

—Toma, dale estos diez céntimos.

.....

—Dile a la señorita que soy un pobre y yo no puedo pagar una pensión; si me pudieran recoger... Ande fuera, mire usted...

—¡Señorita!

—¿Qué dices, niña?

—Mire *usted* lo que dice el abuelico: que por qué no lo recogemos *unque* sea en un rinconcito por ahí, como Dios los ampara, que no puede pagar el pobrecico una pensión.

—Ea, *pos* que suba.

Lo suben, al despacho. Y ya preparan cena; a él le apartan, en su plato, su cena. Pues ya terminan de cenar y se agarran a jugar al parchís. Ya que terminan de jugar al parchís, había así un sofá...

—Y al abuelico, ¿*ánde* lo vamos a acostar?

—En ese sofá.

A poco de estar acostaos...

—Ayyy.

—¿Qué le pasa a *usted*, abuelico?

—Que tengo mucho frío, que tengo mucho frío.

—Y, ¿qué quiere *usted* que hagamos con *usted*?

—Si *ustedés* quisieran que me acostara a los pies...

—Ay, mira, chiquilla, qué disgusto tan grande que has ido a buscar con el viejo: ¿no dice que se quiere acostar con nosotros?

—Pero mire *usté*, señorita, si es un pobre viejo, ¿qué puede hacer? ¡Véngase *usté* con nosotros!

Y se acuesta a los pies. Y sigue teritando...

—Pero ¿qué le pasa a usted, abuelico?

—Que tengo mucho frío.

—¿Y qué vamos a hacer con *usté*?

—Si *ustés* quisieran que me acostara entre medias de las dos, señoritas...

—¡Pero vaya disgusto que has ido a buscarnos!

—*Pos* que se acueste; si es un pobre viejo, ¿qué puede hacer?

Se acuesta entre medias de las dos. Y al poco rato, ya iba entrando en calor. Dice la señorita a la criada:

—Pínchale al pobre, María; pínchale al pobre.

—Si le pincho y no se menea, si le pincho y no se menea.

Ya, por la mañana, lo *espacharon*. Y se va. Y viene por la tarde... Un gran muchacho, montado a caballo, con unas alforjas que... Y unas alforjas llenas de peras *podrías*; las riega por la puerta. Se asoma la señorita por el barcón; dice:

—Señor montado a caballo

y con mucha fantasía,

se abaja de su caballo

a recoger peras *podrías*.

Dice:

—Señora con su *barcón*

y con mucha fantasía,

y toda la noche ha estado:

“pínchale al pobre, María”.

Dice:

—¡Ay, que es el tuno del tío viejo de anoche! ¿Ves? Los viejos son unos tunos; ya ves qué cosas, se ha *acostao* con nosotras dos.

Pues le dice él al monterero:

—Vente, que nos vamos a gastar la otra peseta en vino. ¿Ves cómo he *dormío* con las dos? Ya ves. Y tú, mira. ¿Se ríen de ti? Hombre, hay que ser más *espabilao*.

Llega a palacio...

—Oiga *usté*, señora princesa, le traigo las dos pesetas de lo que *usté* me dijo.

—¿Sí?

—Meta *usté* aquí la mano.

—Aquí no hay.

—Una peseta de lo que no hay.

Y la otra, se *escosió* los pantalones, el bolsillo.

Metete la mano y siente la pitorra; dice:

—¡Ay!

—Completas las dos pesetas.

Otro de los relatos que fue narrado por el anciano Pedro Cobo Cobo a Julio Camarena es una muy hermosa versión de un cuento de mentiras que se corresponde con el tipo misceláneo ATU 1920 A (*The Sea Burns, Arde el mar*):

Iba yo un día por la carretera, de noche. Había una luna muy clara... ahí, sobre las cuatro de la mañana, cuando alcanzo a ver delante de mí un carro, de *tenajas*. Me voy aproximando a él...

—Buenos días.

—Buenos días. Oye, sube aquí, que va el carro un poco trasero, y vamos platicando, hombre.

Subo. Pongo así la mano...

—Coño, qué frío está esto. ¿Son *tenajas*?

Dice:

—No, son dos *colocejas* del desperdicio de la huerta.

Dos coles, que las traía aquí, al Tomelloso, a *vendelas*. Digo:

—*Pos* me han *paecío* dos *tenajas* de cuatrocientas arrobas.

—*Pos* nos, son dos coles.

Digo:

—Pues cuando esto es el desperdicio, cómo será la flor.

—Calla, hombre, calla; es un disparate. En *to* el medio de la huerta tengo una col... que te vas a asustar si te lo digo; mira cómo será la col que pueden pastear a la sombra de la col cuatrocientas setenta y cinco mil ovejas serranas.

—*Joé*, cómo será la col.

Dice:

—Una cosa *dispará*.

Digo:

—No me extraña, no me asusto yo de eso. Hace poco que estuve en Berlín, en la capital de Alemania, y vi una caldera, y había trabajando en la caldera cuatrocientos setenta y cinco mil operarios, y a las cuatrocientas setenta y cinco mil leguas se sentían los martillazos.

Dice:

—Hombre, ¿*pa* qué podía ser aquella caldera tan grande?

Digo:

—Para cocer la col que tiene *usté* en su huerta, que pueden pastear las cuatrocientas setenta y cinco mil ovejas serranas.

Dice:

—Es cierto, que los otros días lo leí yo en el periódico.

En el mismo estilo de los cuentos de mentiras en primera persona está esta notabilísima versión de ATU 1960G (*The Great Tree, El gran árbol*) + 1882 (*The Man Who Fell Out of a Balloon, El hombre que se cayó de un globo*), que fue registrada por Julio Camarena a Juan Ramón Villareal González, un anciano de Puebla de Príncipe (Ciudad Real) que tenía 75 años en 1981 y era “santero de la ermita (anteriormente, gañán y piconero)”. Otro narrador cualificadísimo, que sabía conjugar con sorprendente naturalidad su geografía local y su biografía personal con el marco y el estilo del cuento más disparatado:

*El molinerito en el pino que llega al cielo*

Pues yo era un muchacho que tenía yo ocho años, y había un molinero ahí, en unos montes, que le dicen el Molino Rajamantas, en el río Gualmena [se refiere al río Guadalmena]. Y mi padre era muy amigo del molinero: siempre que venía, venía a mi casa, que entonces la casa esta era muy chiquitilla, y venía aquí el molinero a hacer la cibera... El candeal, pa llevar *pa* moler. Y ya viene un día el molinero y le dice a mi padre:

—¿No podía buscar yo un muchacho aquí *pa* los gorrinejos?

En fin, las gallinas, los gorrinos, y los pavos... Allí, en la huerta del río.

—*Pos* sí...

Y yo estaba sintiéndolo. Y a mí me ha *gustao* mucho el monte, y me gusta, y ya le digo a mi madre:

—Madre, tenía yo que irme con el molinero.

—Muchacho, que tú eres *mu* chico...

Pues ya viene el molinero y le dice:

—Mire usted lo que dice: que se va él.

Y dice el molinero:

—Mejor, mejor que él nadie —porque nos llevábamos *mu* bien.

Y a la mujer le decían María. Y llegamos. Yo, ¡más contento allí, *montao* en el borrico! Y estaba la hermana María, la mujer, estaba renegando...

—¿Qué le pasa a *usté*, hermana?

—*Pos* que he *echao* una llueca, y *toas* las lluecas que echo no me saca ninguna pollos.

Digo:

—Pues hermana, mi madre *toas* las que echa sacan *tos* pollos: *tos*, *tos* los huevos.

—¿Y cómo las echa, hijo mío? ¿Lo sabes tú?

—Yo sí.

—Pues vamos a echar una cada uno.

Echamos una llueca; eché yo una con veinte huevos, el molinero una con veintiuno y la molinera una con veintidós, *toas* a la misma vez. Llega la hora de sacar las lluecas y la molinera le saca un pollo *na* más, y salió tuerto; y el molinero otro: de los veintidós huevos, sacó otro y salió cojo; y yo, de veinte huevos salieron veintiún pollos. La mujer estaba loca de contenta; decía:

—Pero, ¿cómo puede ser esto?

Pues ya iba yo con los pollos por allí, por aquella cuerda, los pavos... Y yo, ¡un *cuidao* con los pollos...! Y al más chiquitillo le sale una cosa encima la cabeza. Como hay tantos pinos ahí, yo digo:

—Alguna simiente de pino.

Empieza a crecer un pino, crecer, crecer, crecer, crecer, crecer; pues venga a crecer el pino *p'* arriba, *p'* arriba. Y le digo a la hermana María:

—Hermana María, yo me voy a ver a mi tío Dimas —que tenía yo un tío en el cielo de zapatero—; voy a ver a mi tío Dimas, que está en el cielo de zapatero.

—Pero muchacho, ¿estás loco?

—Nada, que me voy.

Pos un día que se descuidó la hermana María, pilló el pino arriba... Al cielo. Tenía yo una fajilla *colorá* que me había hecho mi madre de retales, de cachos, ¡más contento yo con mi fajilla...! Y antes de llegar al cielo, me da un olor de melones...

—Algún melonar hay por aquí.

Tropiezo en mi melonar, y había allí un abuelete con su chozo, sus melones... Digo:

—¡Hermano! —Paré allí— ¿quiere usted que me coma un melón?

—¡Sí, hombre, los que quieras!

Y ya que me como el melón, digo:

—¿Quiere usted que le lleve a mi tío dos o tres melones?

—¿Ande los vas a llevar?

—Entre la faja.

Pos me meto cuatro melones entre la faja, de agua, que pesaban ocho arrobas cada uno. Conque salgo pino arriba, al cielo, ande estaba mi tío; y, antes de llegar al cielo, se quiebra el pino, ¡*me cá!* Y voy a caer a un risco que le dicen el Charco del Resquicio: ¡unas risqueras *mu* grandes! Y caí encima de aquello; y me se mete la cabeza en el risco. Y tirar, y tirar, y tirar. Y nada, que no podía sacar la cabeza de ninguna de las maneras. Y estaba *mu* cerca de Terrinches. Digo:

—Pues como no puedo sacar la cabeza, yo voy a Terrinches a por una almaina *pa* sacar la cabeza.

Cogí paso, fui a Terrinches y me traje una almaina; y después, a almainazos, pude sacar la cabeza.

Victoriano Arcos Ortega, “jubilado (antiguo peón caminero)”, tenía 66 años cuando fue entrevistado por Julio Camarena en 1980. A él se debe esta espléndida versión de un cuento del tipo misceláneo ATU 2200 (*Catch Tales, Cuentos de pega*), que hace al principio una convincente exhibición de realismo, deriva después gradualmente hacia el disparate, y remata con la pura chanza:

*El beso al burro*

Resulta *de que* tenía mi padre un borrico negro, muy bueno. Valía muchos dineros. Pero mi padre ya le había cogido miedo: le tumbaba por ahí. Y le dice un hombre que había aquí... Reto le decían...

—Este burro le tienes tú que vender: este burro te mata a ti.

—¡A ver! Y yo, ¿ánde voy a ir?

—Este burro, en Talavera, en la feria de Talavera, te le pagan a ti bien.

—¡A ver! Y yo, tan viejo ya... como no mande al muchacho para allá...

Yo no quería ir, ni *pa* Dios, *p'* allí: ¡como decían que iban tantos gitanos...!

—Me van a quitar *toavía* el burro...

Pero, en fin, ya tanto se empeñó que, ¡hala!, a la feria de Talavera con mi burro. Y, claro, el tío Reto me dijo a mí:

—Este burro puede valer... —en aquellos tiempos, que estaba yo mozo entonces! Dice— este burro puede valer dos mil quinientas —diez mil reales: dos mil quinientas.

Bueno, pues nada; me monto en mi burro, pan, pan, *p'* ahí, por Horcajo, *p'* allá. ¡Y por la noche no entraba yo en el pueblo, por si acaso me quitaban el borrico! Dormía *p'* ahí, al raso. Total: llego a Talavera. Y todos, en cuanto llegaban, todos los marchanes, en seguida:

—¿Vende *usté* este burro?

—Sí.

—¿Cuánto quiere *usté* por él?

—Diez mil reales: dos mil quinientas pesetas.

Valía caro. Y nada: se terminó la feria y que no lo vendí, el borrico. Total: que ya salgo *p'* acá, con mi borrico otra vez, y allí, más allá de Anchuras, me quedé a dormir; en un rasete, allí, ¡hala!

Ya, por la mañana temprano, vengo otra vez con mi borrico, cuando, por la carretera, siento:

—¡Gueeee! ¡Gaaa! ¡Ga! —llorar un niño pequeñillo.

—¡Cago en diez! ¡So, so!

Paro el borrico, le ato allí a una mata, me aparto, y resulta que hay allí una moza recién *dá* a luz. Así que me ve, empieza:

—¡Ay, por Dios! *Usté* va a ser mi salvación. *Usté* va a ser mi salvación, del apuro que me encuentro.

—Pues a *usté*, ¿cómo es que le ha *pasao* esto?

—Pues mire *usté*; yo es que estaba sirviendo en Toledo, y el sinvergüenza del novio pues me ha... hecho esto; y los amos no sabían *na*; y en mi casa, tampoco saben *na* mi padre y mi madre. —Dice— pero mi padre vive ahí, más allá, en una finca, en una aldea muy cerquita de la carretera... —Total que— écheme *usté* una mano.

En fin, la apañé allí como pude. Ya digo:

—Bueno, yo ya me voy.

—¡Ay, por Dios! ¿Cómo me va *usté* a dejar aquí, en este apuro que estoy? Lléveme *usté* siquiera en *ca* mis padres.

Pues nada; me monto en el burro, la subo a ella, coge el crío y, ¡hala! arreamos la carretera *alante*. Ya llegamos a la finca...

—Esta finca es donde viven mis padres.

Estaba muy cerquita de la carretera. En cuanto nos apartamos, venían el padre y dos hermanos que tenía, mozos. Y se quedan mirando...

—¡Coño!

Total: que se quedan *paraos*. Ya llegamos allí. Y al llegar allí, pues ya...

—¡Anda, si es la Fulana!

—¡Si es Fulana!

Se desarropa y, así que ven el crío, dicen:

—¡Pero, hombre! ¿Y esto? Fulana, ¿y esto?

—Ya ve; esto... fjese *usté*... pues que me he *casao*, y este es mi marido.

“Ahora sí que me la ha *liao*”.

—Pues nada, ¡hala!, bájese *usté* del burro. ¡Hala! —dice a los muchacho— ¡Hala! Coge el burro y mételo ahí, en la cuadra, y échale bien de comer.

Total que, ¡hala!, a la casa. Yo, *to* el día echando paseos a la cuadra, a ver si me podía escapar con el burro echando leches *p'* acá. Pero, ¡qué leches!, en cuanto iba yo, iban los muchachos. Nada, que no me podía escapar. Se embocó la noche y yo allí, sin *podeme* escapar. Ya llega por la noche. Dice:

—¡Venga! ¡Hala! Vamos a *acostanos*.

¡Querían que me acostara con ella! Pero digo:

—¡Qué va! Yo, es mejor que esta noche... porque ella, con el día que ha *pasao*... y la noche... *Na, na*, yo, aquí mismo.

Bueno, pues ya pude conseguir *de que* me hicieran la cama allí, en la cocina. Y...

—Esta noche, cuando esté *to* el mundo *acostao*, me las piro: cojo mi borrico y me largo.

Pero leche, que voy a la puerta y que están allá *acechaos*.

—¡*Cagüen*...! ¿Por dónde me podía yo escapar?

Total, que ya lo pensé: por la chimenea.

Pongo allí dos o tres sillas, una mesa y un tajo, me alargo por la chimenea, ¡me *cagüen*...! Me tiro por el *tejaio*... Me tiro por el *tejaio*, salgo arreando por la carretera *alante*... ¡*Tanteao* salí yo *p'* acá! ¡Allí me iba yo a esperar!

(Alguien pregunta: ¿Y el burro?)

—Allí quedaste tú, dándole besos en el culo.

Permítaseme introducir en este punto, entre los cuentos que fueron registrados por Julio Camarena en la provincia de Ciudad Real, un interesantísimo paralelo del anterior que fue registrado por José Luis Agúndez en el pueblo de Villalán (Valladolid), de la voz, según acotación del autor, de “Carmen y Julián, narradores de Villalán, [quienes] resultan muy especiales. Las narraciones las cuentan como sucesos acaecidos a uno mismo o a algún conocido. Tanto ella como él recuerdan los cuentos narrados por el abuelo de este último; de ahí que las narraciones fuesen efectuadas interrumpiéndose y ayudándose: ambos poseen el mismo acervo”.

#### *Invitados desagradecidos*

Diría el señor Santos:

—¡Coño! No me acuerdo... No...

—¡Coño! ¿No te acuerdas del burro aquél, un burro grande que era, coño, con las orejas...

—Ahora parece que sí hago memoria yo

Dice:

—Pero, bueno, coño, pues fuimos a Benavente, y cuando veníamos de Benavente, ya sabes que entonces no había carreteras ni había nada, nos perdimos. Dice mi abuelo: “Tú, hijo, ojo al burro (ojo al burro, porque era la salvación nuestra el burro). Si pierdes el burro acabamos la carrera”.

Conque allá se vio una *lu* (entonces era una vela o candil, no sé lo que sería). Derechos a la *lu*, ¡pum!, venga, venga seguir. Llegamos allá... ¡Lo que digo!, una casa. Que había... ¡pues gente de mal vivir!: ladrones, demonios de esos. Y estaban cenando, ¡ya ves!, a buenos cachos, ¡y venga' cenar! Y vimos que eran chiquitos partidos: los pies, las piernas, las cosas. Cabeza se ve que no había porque a mí lo que más me gusta es la cabeza, pues se ve que no había. Y ya, ¡venga a cenar, a cenar! Pero dice mi abuelo: “Tíralo, hijo, abajo”. Íbamos haciendo así, ¡na!, debajo.... ¡A la cama! Entonces, ¡al saco!

Cuando estaban dormidos todos, dice mi abuelo: “Venga, levántate, coge al burro, hijo, ojo al burro”. Cogimos el burro y marchamos. Cogimos el camino y ya llegamos, pues no sé si sería un pueblo o sería un caserío entonces.

Y había un bocarón como aquello que se ve allí, que es una ventana grande. Dice: “Métete por ahí. Tú, deja el burro, pero métete ahí”. ¡Zas! Nos metimos mi abuelo y yo por el chisme, po'l bocarón. Y se acabó, no hubo...

Tú tienes que decir lo que sigue.

[Se espera que el auditorio pregunte por el burro]

—¿El burro, dices tú? Álzale el rabo y bésale el culo, coño.<sup>1</sup>

Para terminar nuestro asombroso y asombrado itinerario tras los cuentos que registró Julio Camarena en Ciudad Real en torno a 1980-1990, reproduciré este cuento de mentiras que registró a Justa Navas Fernández, quien tenía 62 años en 1981 y era panadera en Horcajo de los Montes. Avatar suntuosísimo del tipo ATU 1930 (*Schlaraffenland, El País de Jauja*):

Ahora que vamos despacio,  
vamos a contar mentiras:  
por el mar corren las liebres,  
por el cerro las anguilas,  
por los rastrojos, los peces  
los cogen con angarillas.

Yo cogí un angarillado  
que pesó cinco mil libras.  
¿Dónde le iré a vender?;  
a la plaza de Sevilla.  
Me le pagaron muy bien.  
Todos esto son mentiras.

Me subí en una alta torre,  
vi un molino que no corre,  
un arroyo que no anda,  
que le falta la zapata.  
Yo vide pelear dos ratas  
que pelean más que un turco.  
Yo vide sacar, de un surco,  
trigo para toda España.  
Yo vide tejer a una araña

---

<sup>1</sup> José Luis Agúndez, Cuentos populares vallisoletanos (en la tradición oral y en la literatura), Valladolid, Castilla, 57.

pañó para unos soldados.  
Yo vide hacer un arado  
de corteza de pepino.

Yendo yo por mi camino,  
muerto de hambre y merendando,  
me encontré un don guindo  
muy cargado de avellanas.  
Me enredé a tirarle piedras  
y, al ruido de las nueces,  
acudió el tío de los castaños  
y me dijo: —Tal y cual,  
¿por qué ha cogido usted uvas  
siendo mío el melonar?  
Me tiró un canto a un tobillo,  
me hizo sangre en un colmillo.

Fui a la venta a curar.  
El ventero está de parto,  
la ventera estaba a arar;  
los platos andan barriendo,  
las escobas en el vasar;  
las ovejas van a misa,  
las mozas al cantorral;  
¡quién fuera pastorcito  
para irlas a guardar!

### **Narrar desde una ventana abierta en la piel del cuento**

Los puntos de vista y de posición que es capaz de asumir el narrador de ciertos cuentos orales, no se limitan solo a la asunción de los papeles protagonistas. En ocasiones el narrador es capaz de situarse en un discreto segundo plano, emboscado en una simple acotación del encabezamiento o del desenlace del cuento, o bien de manifestarse traviesamente en los intersticios de algún episodio interior, cuando menos es esperado.

Esa parece haber sido la especialidad de Andrés González Corbalán, un narrador del pueblo de Zarzadilla, pedanía de Totana (Murcia), de cuyos labios pudo registrar el folclorista Anselmo

Sánchez Ferra un ramillete de cuentos notables por el modo en que se hacía presente dentro de la narración.

Los dos relatos que vamos ahora a conocer sitúan al narrador como espectador presencial y al mismo tiempo como cronista de dos sucesos chistosos que tuvieron lugar, según afirma, cierto día en que su esposa y él, junto con un matrimonio amigo, fueron de compras al cercano pueblo de Lorca. De aquel suceso nacieron estos cuentos insertos, sin duda, dentro de la muy vieja y extendida tradición de los relatos de rústicos o de paletos que al regreso a su pueblo narraban como reales y verídicos sucesos más o menos deformados, a veces disparatados, que decían haber presenciado en la ciudad. El primero de los cuentos coloca al narrador como testigo de vista y de oído, aunque solo en el inicio:

#### *Los rústicos en la tienda*

*Pos* eso fue una vez que estábamos en Lorca, en una tienda que le decían la tienda de Los Gordos, no había más que esa tienda grande, que ahora hay muchas, y llegó un matrimonio con un hijo y una hija, y el hijo era un hombre *arto*, a comprarse una gabardina, que era cuando comenzaron las gabardinas. Y se pone la gabardina, dice el padre:

—Nene, esa te está bien.

Y salta la madre, dice:

—Sí, pero le falta el *atarre*.

Y decía la hija, dice:

—¡Madre, cómo el *atarre*, cálese *usté*! ¡Si es la cincha!

En el segundo de los cuentos el narrador se manifiesta en el inicio y en el desenlace del relato:

#### *El buen uso del supositorio*

Eso fue en el mismo día. Fuimos a la farmacia en Lorca, al *lao* del puente, y estábamos los dos matrimonios *tamién*, yo con mi mujer y otro matrimonio que siempre íbamos juntos cuando íbamos a Lorca, y llega una mujer del campo con una burra, la mete en la *posá* y dice.

—Felipa.

La dependienta de la farmacia.

—¿Qué?

—¡Que le *distes* a mi *marío* eso y no se lo puede comer!

—¿*Cualo*?

—Eso que le *mandastes*. Se lo echo en el pan y se lo queda *to* en los dientes.

—¡María santísima, si eso es un supositorio!

—Sí, pero se le queda *to* en los dientes y no se lo puede comer.

—¡Si eso es por el trasero!

—¡Madre mía! ¿Tú crees que eso se va a asar en el brasero? Si eso se derrite antes.

—¡Si es por el culo!

—¿Cómo va a ser por el culo si le duele la cabeza?

Y ya yo me dio por reír y me echaron a la calle, y me *sargo* y dice la Felipa:

—¡Mira Andrés, traspón de aquí y aquí no te arrimes a nosotros!

Entre los cuentos registrados por Anselmo Sánchez Ferra a Andrés González Corbalán, queda un tercero por analizar. Uno en el que el narrador se sitúa en un intersticio realmente insólito, el del momento en que el marido cómplice de la esposa se dispone a sorprender al clérigo lujurioso. Es en ese instante álgido cuando el narrador, que nunca había revelado su presencia en la trama del cuento, y que no la reiterará después, hace una acotación inesperada (“y yo digo: —¡Madre mía, que llega, que llega —porque yo estaba en la otra habitación, digo— que va a llegar!”) que le introduce en el corazón del relato, como testigo “de oídas” de lo que estaba pasando:

*¡Adios, Chumín!*

Eso era una vez que había un labrador en un pueblecillo y tenía una almazara *pa* moler oliva, y *tos* los días se iba a moler con una yegua la oliva (era de rulo, llevaba dos rulos). Y estaba *cuasi* recién casado, la mujer tenía veinticinco o veintiséis años, que estaba en *toa* la flor de su vida —quién hubiera *sío* joven—, y cada vez que pasaba el cura por allí, su *marío* estaba moliendo oliva en la almazara, pasaba el cura y decía:

—¡Adiós *chumín*!

Y decía la muchacha:

—(¿Y esto de “adiós *chumín*”?) —Y ella decía: —Buenos días.

Pasaba a otro día:

—¡Adiós *chumín*!

Y, pues nada, *entoces* ya se lo contó a su marido, dice:

—Pues si está el cura *tos* los días, *toas* las mañanas, diciendo “adiós chumín” y “adiós *chumín*”. ¿Eso qué quiere decir?

—Cuando te diga otra vez “adiós chumín”, como yo estoy moliendo la oliva, dices: “Señor cura, sí”, a ver lo que te contesta.

La cuestión que ya se pasa o poco tiempo, pasa otra vez y dice:

—¡Adiós *chumín*!

—¡Señor cura, sí!”

—¿Cuándo?

—Cuando mi marido se vaya a moler oliva y mañana, a las diez y media, *qu’es* cuando está almorzando allí en la almazara, viene *osté*.

Y viene, *pos na*, lo que pasa, se meten allí a la casa y dice:

—Bueno, madre mía, te tienes que desnudar, te voy a confesar.

—¿Desnuda del *tó*?

—No, de medio arriba tú te desnudas, te dejas *na* más que lo de abajo.

*Cagon* diez, yo estaba *escondío* allí al *lao*, y cuando *vide* el cuerpo digo: “Cago en diez, si yo fuera cura *tamién* “. *Pos na*, y *entoces* el tío ya se puso bien y se meten a *l’abitación* y viene el tío, ya estaba *endemoniao*, dice:

—Entre dos margaritas preciosas,

pasan por el *picordel*

y llevan al *berrugante*

a meterlo al *jesuaren*.

Que era lo que tiene la mujer, el cura le puso ese nombre. Y *entoces* ya, como estaba en contacto con su *marío* (y yo digo: —¡Madre mía, que llega, que llega —porque yo estaba en la otra habitación, digo— que va a llegar!), llega el *marío* y lo coge en la cama, dice:

—¿Qué hacemos?

—*Pos qu’estaba* confesando a su mujer.

—¿En cueros, mi mujer en cueros confesándola?

—No, porque ella ha dicho que se iba a denudar y *s’a cambiao* de ropa y eso.

Y *entoces* lo cogió, dice

—Venga.

Lo coge así del cuello y de un brazo y *entoces* quitó la yegua que estaba moliendo oliva y lo enganchó a él en el rulo y lo tuvo *toa* la noche moliendo, y él de vez en cuando con el látigo decía:

—¡Señor cura, tira!

Y venga, con el látigo dándole. Y *entoces*, a otra mañana ya lo suelta, ya cuando era de día, y pasa por allí, por la puerta de la muchacha, dice la muchacha

—¡Adiós *chumín*!

Y dice el cura:

—¡Adiós *chumierda*, si tu *marío* quiere moler oliva que compre una yegua!

Otro cuento notabilísimo desde el punto de vista de la posición que adopta el narrador es este que fue relatado por el anciano Juan Ramírez Álvarez al folclorista José Luis Agúndez, en el pueblo de Arahal (Sevilla), en 1993. Asombroso porque da como real y verídica una fábula que está hecha de la materia del cuento tradicional, y por las imaginativas garantías que, a modo de avales, aporta. Al principio afirma el narrador acerca del joven y valiente carbonero protagonista: “ese hombre lo conocí yo de basurero. En los años treinta y seis, treinta y siete o treinta y ocho, estuvo de basurero en Olvera. Y entonces mi padre me contó lo que había hecho en una ocasión. Dice que...”. En mitad del cuento añade el narrador alguna seña más: “y el muchacho tenía dieciocho (según me decía mi padre a mí, dice: No tenía..., veinte años no tenía; dieciocho, diecinueve años)”. Indirecta pero singular y fascinante intromisión del narrador dentro de la materia cuentística:

#### *Endeble pero matón*

Esto que os voy a contar sucedió hará cien años, más o menos.

Esto fue en Roza de Morón. Entre Morón y Olvera, hay unos terrenos que son de sierra; hay encinas y arbustos de los que los carboneros hacían carbón.

Y había un padre y un hijo. Al hijo le decían —era muy endeblillo, pero ¡muy hombre!, o sea, un hombre bragado—, se llamaba Miguelillo, “El Basto”. Ese hombre lo conocí yo de basurero. En los años treinta y seis, treinta y siete o treinta y ocho, estuvo de basurero en Olvera. Y entonces mi padre me contó lo que había hecho en una ocasión.

Dice que estaba en un cortijo, que habían comprado las leñas para hacer carbón el padre y él. Y allí se acostumbra, cuando ya tienen el carbón hecho, van los arrieros por el camino con los borricos, una reata de borricos, cada uno llevaba cuatro o seis borricos. Y compran el carbón, y... lo meten en ceras, lo pesan, le descuentan el quinteto que le llaman, que de cada cinco arrobas, una no paga, y el resto de las arrobas de carbón, lo pagan y, después de pagado, lo cargan y se lo llevan. Pero los arrieros, como vieron que eran un viejo y un muchacho, dijeron.

—A esta gente, los vamos a engañar nosotros. Nos vamos a llevar el carbón y no se lo vamos a pagar.

Estuvieron pesando el carbón y... pesaron todas las ceras que había. Lo menos llevaba cada uno cinco borricos. Eran diez borricos, eran veinte ceras. Las ceras son unas espuelas grandes que llevan una ballesta por alrededor de sogas, y le llenan de carbón; le ponen unas ramas de retamas y lo amarran con unas cuerdas, que les llaman bombeles. Le amarran de un lado a otro, lo van cruzando. Es así, como un red, y para que el carbón no se salga, pues lo que le echan, mucho colmo al carbón, a la cera de carbón; una cera de carbón de esas pesa por lo menos cinco o seis arrobas; la carga de un borrico son de diez a doce arrobas. Total, que pesan el carbón, ajustan la cuenta y...

—Tanto importa —entonces valía una arroba de carbón dos pesetas, o seis reales, o quizá menos.

Y dice:

—Bueno, vamos a cargar y luego —dicen los arrieros, dicen— vamos a cargar y luego se paga.

Y el viejo se quedó conforme, pero el muchacho... no las tenía todas consigo. Y dice:

—No, primero hay que pagar, y luego se cargan los borricos —porque la cuenta de ellos era cargar el carbón, pegarles a los borricos un palo, al liviano, y salir con los borricos y no pagar, claro ¡qué iban a hacer los pobrecillos! Y dice el muchacho—. ¡Primero hay que pagar el carbón!

El viejo estaba cohibido el pobre. Y el muchacho tenía dieciocho (según me decía mi padre a mí, dice: “No tenía..., veinte años no tenía; dieciocho, diecinueve años”), y además era ¡canijo!, muy endeblillo. Ahora, ¡muy bruto!; noble, pero bruto. Y dice el muchacho:

—Primero hay que pagar y luego cargar el carbón, y si no se paga, no se carga el carbón.

Y dice que le dijo un arriero a otro:

—Agarra ahí, hombre, que el niño este nos da el día. Agarra ahí ¡Vamos a cargar!

Y el muchacho sacó una navaja de esas, albaceteña, así de grande, que tenía, y se lio a cortar bombeles y poner ceras boca abajo..., claro, con la navaja que tenía, ninguno se determinaba a llegar a él. A cortar bombeles. Las ceras las ponía todas boca abajo.

Y cuando ya terminó con la última cera —eran veinte ceras— dice:

—Venga, *vacía* la carga; la cera vacía, y *se vais*.

Tuvieron los arrieros que cargar la cera vacía, y marcharse.

¡Para que tú veas el chiquillo... tan chiquitillo como era!

Puede que lo más notable sea que José Luis Agúndez, el sabio colector y editor de este cuento, lo comparó con un paralelo suyo indudable que fue anotado por la escritora y folclorista Fernán

Caballero en la Andalucía de mediados del siglo XIX, lo que hace imposible que el relato del gran narrador Juan Ramírez Álvarez, de Arahal, fuera testimonio, por más garantías que él quisiera dar, de un suceso real:

—No fueron Vds., la gente de tropa, los solos en ser *afusilados* por aquellos franceses de Napoleón; dijo otro viejo pequeño y de cara bondosa, al concluir el veterano la relación de una de las mil catástrofes que herían sin desanimar al heroísmo que sostuvo aquella gloriosa guerra; que no faltó un tris a que lo fuésemos yo y mi *compae* Juan. Si no hubiese sido por las Señoras de S... que vivían y aún viven en aquella casa (y el narrador señaló una de las cinco casas que forman un costado de la gran plazuela en que desemboca el puente) de esa familia que de padres a hijos ha sido siempre tan buena para los pobres como el agua para el trigo: como iba diciendo, si no hubiese sido por sus mercedes, no me hallaría yo a estas horas platicando con los vivos.

—Y ¿cómo fue eso, tío Cayetano? — preguntó un mozo cojo, que era de Conil.

—Han de saber Vds., contestó el interrogado, que por aquel entonces teníamos yo y mi compadre unas bestiecillas y nos ejercitábamos en hacer carbón, y venderlo a los franceses. Los asistentes de un *Comendante* que estaba alojado en aquella casa, nos quisieron mercar dos cargas. Nos metimos en trato y nos ajustamos; pero al recibir las cargas, se *empestillaron* en que no tenían las seis arrobas cabales; se *rufianaron*, y no quisieron pagar lo ajustado. Pensaban ellos que acá teníamos las muelas de corcho, pero se engañaron, porque nosotros no nos amilanamos, sino que les dijimos: “mau, mau, caballeros, acá seremos tontos hasta donde nos hizo Dios, pero no hasta donde nos quieren hacer los hombres”. Nosotros que sí, ellos que no; ellos sin entender el español que hasta los burros entienden, y nosotros sin comprender su jerigonza que el diablo que la entienda, les dije yo que para acabar presto, iría en un brinco por la romana. ¡Caballeros! No bien lo hube dicho cuando se echan sobre mí aquellos sayones gritando como grajos; uno me sacude, otro me empuja, otro me zamarrea: mi compadre que veía aquesa barbaridad, les dijo: “señores, ¿en qué les ha ofendido mi compadre? Su *mercé* no ha hablado malamente; no ha dicho mas sino que para convencerlos y traerlos á la razón, iba por la romana”. Apenas lo hubo dicho, cuando me sueltan á mí y la emprenden con él que daba compasión, pues cada trancazo que le descargaban, valía un duro. A la gritería que se armó, se junta gente, acude la guardia, y sale el *Comendante* al que le cuentan en su algarabía lo que pasa. Vamos, pensamos nosotros, este gobierno le meterá el resuello para dentro al *ipotismo* de esos leones; pero, señores, se nos heló la sangre en las venas, cuando vimos que aquel Fierabrás echa mano á la espada y se viene sobre nosotros con los ojos que se le salían del casco, y

las narices más hinchadas que las tiene el mar cuando le duele la barriga. ¡Dios nos la depare buena! Le dije a mi compadre: “ya nos podemos poner bien con su Divina Majestad, que el fin de fiesta no seremos nosotros los que lo contemos. Nos quieren quitar la vida para no pagar el carbón, me respondió mi compadre; pero podían hacerlo sin tanto *intrépitu* y sin antes romperle a uno los huesos del cuerpo. En aquel conflicto cate V. que se presentan las señoras de la casa, que parecían ángeles, para saber por qué se había armado aquel Tiberio. “Señoritas”, les grité, “nos llaman briganes, y nos quieren matar, porque aferrándose en que el peso del carbón no está cabal, les hemos dicho que iríamos a traer la romana”. “A la cárcel”, gritó el *Comendante*, que por lo visto lo que no quería era que se pesase el carbón.

Pero fue el caso, que aquellas señoras se desternillaban de risa, y que habiéndole hablado en su parla, el *Comendante* se echó a reír también, y mandó que se nos pagase, y que se nos dejase ir, lo que hicimos nosotros, y por los aires, y sin volver la cara atrás.

—Tío Cayetano —dijo el cojo de Conil—, y ¿por qué se pusieron tan embravecidos aquellos franceses?

—¡Toma! Porque siempre estaban de aquesa manera.

—Fue —dijo en voz hueca y tono de superioridad el veterano, porque si V. y su compadre al mentar a la romana aludían supeso, ellos creyeron que les amenazaban con el general la Romana, que era un caudillo de los más sonados, y con razón, porque la hazaña que él hizo, desde el Cid acá no se ha visto otra.

## **El suceso (o el cuento) del cerebro de Tomás, contado por Tomás**

Antes de cerrar nuestro raro y curioso muestrario de cuentos orales transmitidos en primera persona por un narrador que se las arregla para deslizarse dentro de la trama como personaje, vamos a dar una vuelta de tuerca más y a presentar un cuento-noticia, o una noticia-cuento (valga la paradoja), en que la identificación de narrador-personaje se abre a un factor más, absolutamente insólito, porque deriva nada menos que en identificación de autor-narrador-personaje.

El relato fue registrado por el experto folclorista Agustín Clemente Pliego en el pueblo de Castellar de Santiago (Ciudad Real), y el narrador fue su suegro Tomás Abarca Sánchez, quien tenía 74 años en 2009. Tomás Abarca es otro narrador muy cualificado, es-

pecialista en contar, de forma habilísima, sucesos que le han pasado a él, o que él dice que le han pasado a él. Así, junto con el cuento de *Tomás y el “petit suis”*, que voy a reproducir enseguida, ha sido el autor-narrador-personaje de *Tomás y los primeros semáforos de Valdepeñas*, *Tomás y el stop*, *Tomás y la colilla de la abonadora*, *Tomás y las lentejas*, *Tomás de cabo*, *Tomás buscando bodega en Valdepeñas* y *Tomás en Ceuta visitando a un recluta*.

*Tomás y el “petit suis”*, el único de sus relatos que tenemos espacio para reproducir aquí, es una narración desconcertante porque es presentada por su autor-narrador-personaje como un discurso autobiográfico que refleja un suceso cómico que le aconteció a él mismo. Sin embargo, es también una versión del motivo folclórico K473, que informa el tipo cuentístico ATU 3 (*Sham blood and brains*, *Falsos sangre y sesos*). Aunque lo que más nos interesa a nosotros ahora es resaltar que se trata de un paralelo insólito del famoso episodio del *Quijote* II:17 en que el hidalgo protagonista se llevaba un gran susto al ponerse su celada, en la que se habían quedado accidentalmente metidos unos requesones: “como los requesones se apretaron y exprimieron, comenzó a correr el suero por todo el rostro y barbas de don Quijote, de lo que recibió tal susto, que dijo a Sancho —¿Qué será esto, Sancho, que parece que se me ablandan los cascos o se me derriten los sesos, o que sudo de los pies a la cabeza?”.

#### *Tomás y el “petit suis”*

*Amos a empezar por el petisuí. Éramos aquí un amiguete que tenía yo, que era primo..., era pariente. Estaba de guarda ahí en una finca, y estábamos de cachondeo casi siempre. Y viene por aquí una mañana, que venía el hombre de comprar, que había comprado un... un Citroën d' esos, que le había costao ochenta mil pesetas, le había costao, nuevo flamante. Él no tenía carné, yo, sí. Claro, un cachondeo aquí to la mañana, y nos vamos p' allá. Y... Entonces había emisoras, na más que alcanzaban cuatro o cinco kilómetros. Llama a la mujer, dice:*

—Prepara comía que vamos.

La mujer, entonces allí en los cortijos aquel, claro, hizo una salsa de cangrejos y unos conejos fritos, hizo la mujer. Pero salimos la carretera la Aldea *alante*. Íbamos bien *colocaos*. Y le digo:

—Tira *pa* la Aldea [quemada].

Y al llegar a una *regüelta* que hay allí, que es la *regüelta* de Manuel Parrilla, se le va el coche, se le va el coche..., digo:

—¡Muchacho, *ánde* vamos —digo—, *ónde* vamos?

Total, que *trompezamos* allí. Atrás que venía el gato del coche y *to*. Al golpe que no volcamos, *na* más que hizo así. Rompió la tela, salió el... el gato, los panes que había, que llevaba el hombre del cortijo, *salion rulando to* la carretera *alante*; los *yogur*, los *petusines*, allí salió *to*, tirando. Y... y total, que se ve que me da algún *pitusín* en la cabeza, no es que se ve, ¡que me pegó...! Y me se caía así la... *colorao*. Y él *s'* echa a llorar y me empieza a decir:

—¡Ay, primo, *¿*he matao!

—Que no, hombre, que no...

Dice:

—Que sí, hombre, que *¿*he matao —dice—. Ya verás qué pronto te vas a morir.

—¡Joder, *¿morime?*

Dice:

—Si es que te *s'* están saliendo los sesos...

—¿Cómo se me van a salir los sesos?

Dice:

—Mira...

*M'* he echo mano así..., digo que fue *verdá*. Total, que él se fue allí llorando y... y claro, como no llevaba carné, le temí. Digo:

—Al *contao* va a venir Tráfico y nos la va a liar.

Conque llegamos allí, y ya él allí llorando y digo:

—Oye —digo—, *veste* a mi casa y tráete unas cadenas.

Era el juez de la Aldea, y digo:

—Y chitón, *¿eh?*, chitón.

Conque se trajo las cadenas, enganchamos el coche, lo sacamos y lo llevamos allí al garaje. Dice el del garaje que no pudo *hacele na*, pero el *resultao* que... nos lo llevamos por la noche a Valdepe[ñas]... —cosas que no se puen hacer: llevar un coche *arremolcao*—, lo llevamos a Valdepe[ñas]..., tiramos por ahí *toa* la noche, ¡menuda la pena que llevábamos! Y dice él *qu'* él no podía arreglar [lo]:

—¿Qué *resultao* hay con esto?

—Pues mira, es una tontería...

Conque dijo:

—Pues nada, lo que hacéis es comprar otro coche nuevo y se acabó el cuento. Tú pagas la *mitá* y yo pago la otra *mitá*. Y aquí en paz y en gloria.

Y así salió, y ya cuando se pasó el tiempo, él vio que no me había *matao*, que era lo del *petisú* lo que me se caía.

Y esas eran las... las cosas que hacíamos antes.

Tomás Abarca, quien ignoraba que un accidente parecido al que él sufrió se había cebado con el don Quijote cervantino, afirma y confirma que es suceso que sufrió él en sus propias carnes. Y da, todo hay que decirlo, detalles más concretos y desde luego que más dramáticos y convincentes que los de Cervantes. ¿La realidad puede parecerse tanto a la ficción, o la ficción tanto a la realidad? ¿Dónde se hallan sus fronteras, si es que las hay?

Cerramos aquí ya este trabajo, con la inquietante constatación de que puede que toda nuestra preclara crítica textual y toda nuestra muy venerable y académica teoría literaria (por más sonoros que sean los títulos de homodiégesis, heterodiégesis, autoficción, con que los ennoblecemos) no sean suficientes para desentrañar ni para interpretar cabalmente los sorprendentes entresijos poéticos (con sus insólitos juegos de voces) del relato campesino que acabamos de conocer, y de los demás que han ido desfilando ante nuestros ojos.

Eso es algo que, según advertimos al principio, no puede extrañar: son sin duda mayoría los filólogos que creen que la experimentación narrativa es coto privado de los más escogidos autores letrados, y que la literatura oral no es más que un atavismo rudimentario, marginal y previsible (y prescindible), reacio a cualquier voluntad o capacidad de innovación o de experimentación. Pero se equivocan, por supuesto, quienes piensan así, y todo el afilado instrumental crítico que han estado construyendo a lo largo de los siglos es posible que esté destinado a darse de bruces y a no entender la compleja, tornasolada e inaprensible poética de la literatura oral. Matriz de toda la literatura escrita que vino después, y seno en el que han creado y crean artistas (arquitectos grandiosos a veces, otras veces orfebres minuciosos) de la palabra oral, como los que nos han ido narrando los cuentos transcritos en estas páginas, que

muy poco tienen que envidiar (también en el terreno de la innovación y de la experimentación) a los escritores más insignes. No pocos autores célebres y canónicos se han declarado, de hecho, rendidos admiradores de muchas manifestaciones del *ars narrandi* oral y de algunos de sus (tantas veces iletrados y anónimos) artífices.

Señalé en la introducción a este capítulo que unos pocos estudiosos (Julio Caro Baroja, Maxime Chevalier, Julio Camarena) se habían empeñado en el pasado, muy a contracorriente, en mirar la novela picaresca española desde la atalaya del folclore. Don Julio Caro Baroja fue el maestro e impulsor de trabajos de equipo acerca del trasfondo etnográfico de esa literatura: sus frutos fueron publicados en un volumen que anunciaba continuaciones que, por desgracia, nunca llegaron; Maxime Chevalier dispersó por muchos de sus libros y artículos identificaciones y glosas muy agudos de episodios picarescos ahormados sobre cuentecillos que debían andar circulando en la *vox populi* de entonces; a Julio Camarena se debe un artículo muy importante sobre “el cuento de tradición oral y la novela picaresca”. En un territorio aledaño, el clarividente Francisco Márquez Villanueva fue el primero que teorizó sobre el personaje de Don Juan defendiendo la obvedad (que nadie antes había advertido) de que se trata de un *trickster*, lo que obliga a buscar sus orígenes y su diseño como personaje en la penumbra inmemorial del mito y del cuento de tradición oral.

Los cuentos populares que hemos ido conociendo en este trabajo, y el análisis que hemos tentativamente pergeñado, han sido reunidos con la vocación de que sean un primer desbroce y una incitación a seguir explorando la poética de la novela picaresca desde la atalaya, muy poco frecuentada, de la literatura oral. Prueban, de hecho, que rasgos tan definitorios como son la voz homodiegética del pícaro que sufre, en episodios enhebrados uno detrás de otro, pruebas iniciáticas de sesgo cómico, o maravilloso, o ingenioso, son herencia o parentela presumibles de relatos orales protagonizados por *tricksters* que, de

manera no muy diferente, se ríen, viajan y ejercitan sus magias o sus mañas en los dominios del folclore.

Con el tiempo es de esperar, o de desear, que vayamos localizando (o más bien exhumando, porque su tradición oral viva se halla prácticamente extinguida en España), más cuentos tradicionales en primera persona que nos sigan iluminando al respecto. Los que hasta ahora hemos allegado nos han permitido asomarnos y asombrarnos del arte oral sofisticadísimo de algunos depositarios sensacionales de nuestro patrimonio oral, y también descubrir una dimensión más, insólita y admirable, de los lazos genéticos que hubo entre literatura oral y novela picaresca.

## Fuentes de consulta

- BARAHONA DE SOTO, Luis (2002 [ca. 1587]). *Diálogos de la montería*. España: ADR-Nororma.
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio (2012 [1984]). *Cuentos tradicionales Recopilados en la provincia de Ciudad Real*. España: Instituto de Estudios Manchegos.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Cuentos tradicionales de León*. España: Seminario Menéndez Pidal.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1999). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- CHEVALIER Maxime (1983). *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*. España: Crítica.
- DÉGH, Linda (1969). *Folktales and Society: Story-telling in a Hungarian Peasant Community*. Indiana: Indian University Press.
- \_\_\_\_\_ (1995). *Narratives in society: a performer-centered study of narration*. Indiana: Indian University Press.
- ESPINOSA, Aurelio M. (hijo) (1987-1988). *Cuentos populares de Castilla y León*. España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ESPINOSA, Aurelio M. (padre) (1946 -1947). *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España* (3 Volúmenes). España: Instituto “Antonio de Nebrija” de Filología.
- LARRETA, Antonio (1976 - 1979). *Curro Jiménez*. España: Radiotelevisión Española
- MELVILLE, Herman (1851). *Moby Dick*. Nueva York: Richard Bentley.
- PEDROSA, José Manuel (2004). *El cuento popular en los siglos de oro*. España: Laberinto.
- RASPE, Rudolf Erich (2014 [1785]). *El relato de los viajes maravillosos y de las campañas en Rusia del Barón de Münchhausen*. Inglaterra: Nórdica.
- VILALÓN, Cristóbal (1942). *El Crotalón*. España: Espasa-Calpe.

# **[ Contaminaciones modernas: la oralidad, la escritura y los bailes en las canciones de Pomigliano D'Arco, cerca de Nápoles ]**

*Contemporary contaminations: orality, texts and dancing in Pomigliano d'Arco's songs*

**Annalisa Di Nuzzo**

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

## **Resumen**

Este capítulo pretende reconstruir y definir la producción de los textos de los cantores de Pomigliano d'Arco (cerca de Nápoles) que, a principios de los años setenta del siglo pasado, volvieron a interpretar canciones populares de tradición oral.

Esta investigación se basa en textos que forman parte de la tradición musical. Nacieron como expresiones escritas que luego se entregaron a la oralidad con contenidos de compromiso político y de denuncia. Se trata de una mezcla de música y danza relacionada con la vida industrial que estaba transformando poco a poco un territorio y una comunidad de trabajadores agrícolas.

**Palabras clave:** fábrica, música, danza, oralidad, denuncia.

## **Abstract**

This chapter aims to reconstruct and define the texts produced by the singers of Pomigliano d'Arco (near Naples), who resumed performing popular songs from the oral tradition at the beginning of the 1970s. Their research gave later rise to texts that were part of the musical tradition but were born as written texts which were then delivered to orality with contents of political commitment and denunciation, proposing a composite form that integrated word, music and dance and related to the world of factory, that was transforming a territory and a community of agricultural workers into factory workers.

**Keywords:** factory, popular songs, dance, orality, protest

## **Premisa**

Este trabajo es fruto de las investigaciones realizadas durante el 2013 en Nápoles, especialmente en la zona del Vesubio y en la ciudad de Pomigliano d'Arco. En las páginas siguientes se definen y se reconstruyen los caracteres específicos de los textos de algunos grupos de “cantantes” de Pomigliano d'Arco que, a principios de los años setenta del siglo pasado, volvieron a interpretar canciones populares de tradición oral.

El interés por este descubrimiento y la investigación que siguió dio lugar al renacimiento de la tradición de melódica de las *tammurriate* que se habían originado como textos escritos cuyo contenido tenía valor de compromiso político y de denuncia. Estas proponían una forma que ponía en relación palabra, música y danza con el mundo de las fábricas —sobre todo de la industria automovilística— que se desarrollaban en aquellos años y que rápidamente convirtieron no solo el territorio, sino las antiguas comunidades agrícolas en obreras.

## **El contexto y los lugares**

Vale la pena aclarar los orígenes y el nacimiento de la moderna Pomigliano d'Arco y de sus alrededores. La primera gran transformación de la zona se remonta a mediados del siglo pasado con el desarrollo de una red ferroviaria que empezó a conectar los municipios de la zona del Vesubio. En 1839 se hizo la primera conexión de Nápoles-Portici, la primera línea de su tipo en Italia, y unos pocos años después, cuando el tren empezó a moverse por la zona, comenzó el desarrollo económico no solo de Pomigliano sino también de Acerra, Nola, Marigliano, Brusciano y otras ciudades del interior. Los mercados de Nola y Pomigliano comenzaron a crecer en importancia, convirtiéndose en una encrucijada de bienes y personas; hasta entonces, el comercio se mantuvo anclado a una dimensión arcaica.

Con la unificación de Italia pocas cosas cambiaron: la vida de las personas continuó siendo como antaño y las actividades económicas, principalmente relacionadas con la agricultura, aún se practicaban de manera muy tradicional. Antes de la llegada de la industria automovilística, la mayoría de los «pomiglianesi» (habitantes de Pomigliano) seguía trabajando en la artesanía: sobrevivieron oficios como podaderos, sogueros, afiladores, estañadores, reparadores de sillas, sastres, talabarteros, leñadores. Las mujeres, se dedicaban a trabajos de tejeduría y bordadura, a las cosechas, a la peladura de las panojas.

La vida cotidiana seguía fluyendo por largos recorridos antiguos caracterizados por una inseguridad constante, en la que, sin embargo, no faltaban fiestas y momentos de solidaridad colectiva. En los matrimonios participaba toda la comunidad, mientras que las uniones no legalizadas, o de otra manera anormales, seguían siendo sancionadas por las llamadas *tuffiate*,<sup>1</sup> verdaderas serenatas “al revés” tocadas por instrumentos de percusión, silbidos y gritos (costumbres ya en la Nápoles del siglo xvii).

El tiempo y el paisaje escandían el vivir en el mundo; los ritmos y los sonidos eran perfectamente congruentes a esas condiciones de la modernidad que se hundían en los cultos sincréticos relacionados con la tierra, a los ciclos de las estaciones y a los bailes propiciatorios. En particular, por ejemplo, en los patios de las granjas y en los lugares abiertos de las áreas en cuestión, tenían lugar, durante el período de Carnaval y más allá, representaciones relacionadas con Zeza por la gente común, por actores ocasionales o por “compañías de barrio”, que eran anunciadas por tambores y pitos. Este “ciclo” en particular fue vinculado a los temas de las *pulcinellate* en donde los personajes, como Vincenzella, Don Nicola o Pulcinella protagonizaban enredos cómicos realistas donde la sexualidad —con todas sus posibles ambigüedades— la comida, el engaño y la traición

1 De 'tofa': gran concha de mar por donde se obtiene, soplando, un sonido potente.

prevalecían. El teatro del Carnaval, de esta manera, mostraba en una especie de confesión pública la vergüenza de la vida matrimonial añadiendo también un toque de agresión sádica y de exhibición obscena: mientras que la exorcizaba con el inevitable desenlace feliz, integraba el desorden y lo irracional al sistema cultural.

Parecía que todo este universo tenía que desaparecer por el avance en estas áreas de la gran fábrica de automóviles Alfa Sud y de otras realidades industriales que a ella se añadían. El paisaje será un poco más tarde radicalmente alterado: nuevas zonas residenciales, surgimiento de edificios, pérdida de la producción agrícola. A algunos les parecía el anuncio de la llegada del bienestar y de la modernización mientras que, para otros, se trataba de un apocalipsis cultural.

### **De los campos a la fábrica**

El proyecto de construcción de una fábrica de automóviles de gran tamaño en el área napolitana llegó en 1966 como parte de una nueva competencia entre la industria privada y la industria estatal. La iniciativa fue tomada por el Istituto Ricostruzione Industriale que, a través de Finmeccanica, controlaba la empresa Alfa Romeo sobre la base de una investigación de mercado que parecía asegurar mayor demanda de automóviles con respecto de la efectiva producción existente en ese momento en Italia, y en medio de un ciclo económico expansivo que interesaba especialmente todo el norte. La iniciativa pertenecía al plan ASI (Áreas de Desarrollo Industrial) lanzado en 1957 por la Ley 634, un proyecto que era también en parte el resultado de esa idea visionaria y futurista de la modernización de aquella época: grandes transformaciones sociales, los movimientos de población en la base a la lógica de la producción, la racionalización de las actividades económicas y el gigantismo de las estructuras.

El programa de industrialización acelerada fue apoyado por los partidos gobernantes y no tuvo objeción de la izquierda que,

además de apoyar la necesidad de la expansión de la industria estatal, quería aumentar su influencia política a través de la creación de nuevos y significativos núcleos de la clase obrera. Dentro de unos años se encontraron compartiendo el espacio y el tiempo marcado por los nuevos ritmos de trabajo los estudiantes, los trabajadores, los artesanos y los campesinos que darían a la luz a una original operación cultural y social.

### **Los protagonistas, o sea, los nuevos cantores**

En este clima de confrontación se abrió un fuerte debate entre intelectuales y políticos. Desde los principios de los años setenta se sintió por parte de una generación de antropólogos la necesidad de intervenir, con sus habilidades disciplinarias, en la investigación de los fenómenos culturales de las sociedades contemporáneas. Estos fueron movidos por el deseo de conocer la realidad del país con sus desequilibrios, sus dificultades y sus raíces. Se trataba de observar los procesos mediante la recopilación de los testimonios y las piezas de lo que persistía y de lo que había nacido a partir de los fenómenos de aculturación relacionados con modernizaciones que estaban cambiando rápidamente las sociedades tradicionales, especialmente en el sur. Algunos grupos de estudiosos y artistas centraron sus intereses en ciertos aspectos de la cultura campesina, es decir, canciones y baladas, sonido y musicalidad que dieron lugar a asociaciones e institutos para coordinar las experiencias comunes en diferentes zonas del sur de Italia; por ejemplo, el Instituto Ernesto De Martino y el *Nuovo Canzoniere italiano* (Nuevo Cancionero italiano). Muchos jóvenes intelectuales y artistas se convirtieron en investigadores, recolectores puntuales e intérpretes de estos materiales: Otelo, Dodi Moscati, Giovanna Marini, María Monti, Eugene Jackson, y, especialmente, el etnomusicólogo Roberto De Simone, que tendrá un papel importante en Pomigliano d'Arco como explicaré más adelante.

La memoria y la reapropiación de “una cultura agrícola pobre (feudal, dialectal) sabe de verdad solo su situación económica y, a

través de ella, se articula ‘de manera pobre’, pero de acuerdo a la infinita complejidad de la existencia. Solo cuando algo ajeno se introduce en esta condición económica, luego aquella cultura está en crisis” (Pasolini, 1975: 227). En nuestro caso, en lugar de la retracción y la aniquilación, la vieja sociedad campesina, homogénea y con todas sus contradicciones, a pesar de ser golpeada por los cambios y la ruptura de su equilibrio, no se retira. Estos “nuevos trabajadores” quieren ser no solo portadores de los antiguos cantos y rituales que recogen y “guardan”, sino también quieren ser compositores/creadores de otros nuevos, reformados en los mismos estilos.

Las nuevas producciones nacen del uso de un dialecto que expresa las nuevas dificultades y el nuevo ritmo de vida de la fábrica. Se genera una rápida aculturación que, quizás violenta, quiere salir de una dicotomía complementaria que se inscribía en la lógica del observador intelectual, a menudo y sin saberlo, afectado por su propio sentido de superioridad, que tenía su correspondiente en el sentido de inferioridad de los que eran “observados”. Los “observados” se convierten en mucho más: se sienten llamados a proteger, a administrar su pertenencia y a promover nuevas contaminaciones, como el Gruppo Folkd ‘Asilia, Collettivo Operaio Nacchere Rosse y, sobre todo, el Gruppo operaio E’ Zezi. Este último es el más longevo y del que saldrían más transformaciones que siguen teniendo una persistencia a lo largo de los años.

De las entrevistas recogidas, inmediatamente surge la razón de su nacimiento y de su agregación ya muy clara por su nombre. El Zeza, es decir Zezi, viene de los patios de las granjas, desde los festivales de los cultos agrarios y del Carnaval y entra en las explanadas de la fábrica sin olvidar su vocación originaria.

Particularmente significativas son las reflexiones de Pasquale Testa, uno de los líderes del grupo, aunque no directamente protagonista, que me han dado la oportunidad de entender las dinámicas internas y las relaciones que se describían en esos momentos.

Surge sobre todo una gran nostalgia hacia aquellos días junto con la añoranza de no haber sido capaces de guardar de la mejor manera esa experiencia y de haber perdido una oportunidad importante. Reconstruye atentamente la geografía de los grupos subrayando de ellos el faccionalismo y la desconfianza mutua. En cuanto a la composición de los textos, confirma la paternidad coral de la composición como para la más auténtica tradición oral, si bien cada uno reclama su autoría y todos interpretan todo. Una participación muy fuerte se siente cuando recuerda las primeras protestas a partir del desastre de la Flobert, y reitera la nostalgia por la desaparición de ese patrimonio. Mucho se ha perdido, y no hay una plena y consciente historización del fenómeno. Recuerda todos los tipos de composiciones, como el canto fúnebre y, sobre todo, el ritmo que no evoca más los ritos y los momentos de la vida campesina, sino la fábrica con su cadena de montaje y sus sirenas. El presente, para él, es solo una recreación de sí mismos por parte de los grupos y una celebración que a veces termina en el folclore. Lamenta el componente ideológico, aunque reconozca que los tiempos han cambiado.

Más allá de las críticas y de las reconstrucciones en retrospectiva, en ese momento fundacional la comunidad —representada por ese grupo de jóvenes y viejos que iban siendo contratados en la fábrica— había decidido recuperar su patrimonio y vivificarlo, habiendo recibido imputes por los observadores externos, y reconstruye así su tradición. Esta experiencia y este conocimiento les da una nueva razón de pertenencia y da un nuevo sentido a una realidad ahora empobrecida. En su pérdida de sentido que se da en el tránsito de un mundo en decadencia a uno nuevo que avanza, no desaparecen, sino que se reúnen en grupo para aplicar lo que les había enseñado la experiencia del etnomusicólogo Roberto De Simone. Experiencia en que fue recogiendo y reinterpretando ese patrimonio musical para reaccionar ante el nuevo mundo social mediante la presentación de nuevos textos y elaborándolos por su cuenta.

Se reúnen en lo que llaman *la casarella* (la casita). Un pequeño apartamento que se convertirá en su lugar de reunión después de las horas de trabajo, tratando de superar el shock que les produce el trabajo en la cadena de montaje a la que no están acostumbrados, y a la que más bien son sometidos. Casi todos los protagonistas de esta fase destacan su fuerte componente de grupo para detener el proceso de desculturización causado por el trabajo en la fábrica, de encuentros de bar de una provincia degradada y de horas delante de un televisor. Estos obreros-campesinos, como la antigua tradición enseñaba, dejaron que sus textos nacieran a partir de un compartimiento de grupo. En una de las entrevistas, uno de los fundadores del grupo me describe cómo se eligió el tema: cada uno escribía en las hojas su reflexión y componía versos sobre hechos relacionados con la fábrica o su diario y luego se leían juntos. Una especie de sincretismo también en relación con los ritmos y rituales de la nueva realidad. Esto creó un ejemplo significativo de una nueva dialéctica observador-observado que hace posible, en las sociedades complejas, la interpretación de las culturas, el método de la observación participante y el trabajo del mismo antropólogo. Nacen nuevas *tammurriatas*. Este tipo de canción es sin duda el más famoso de la tradición popular de la Campania, pero ciertamente no es el único.

### **Los textos**

Inciertos son los orígenes de las *tammurriatas* y de las canciones relacionadas con ella. Puede remontarse incluso a los griegos y a los bailes de las bacantes o ménades, es decir, las mujeres seguidoras de Dionisio. Era dicha *turbè* un baile muy obsceno realizado generalmente durante los ritos de fertilidad. En el esquema de la danza dionisiaca confluyeron incluso los gestos de pírrica griega, también presente, aunque distorsionada, incluso en algunos tipos de *tammurriata*.

Otro elemento importante de este tipo de danzas rituales es el lugar en el que se hacen. Para los pueblos de la antigüedad era el

espacio delante del templo del dios; las *tammurriatas* modernas, en una continuidad con el paganismo, tienen como espacio de representación el cementerio o la plaza de la iglesia de la Virgen María o de un santo.

Algunas pinturas muestran a mujeres de origen griego en el acto de tocar un tambor que se parece a la actual *tammorra* llamado *tympanon*. Este instrumento tiene casi siempre dos pieles estiradas sobre un marco circular de madera o de bronce, en posición vertical y golpeado con la mano desnuda. Entre los romanos, lo encontramos con el nombre de *timpanum*. En un mosaico de Pompeya guardado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, este tambor se representa en las manos de un instrumentista, tal vez un vendedor ambulante que lo golpea manteniendo el lado de la piel hacia abajo. En Campania se utiliza como una parte integral de la cultura oral campesina conectada a creencias y cultos arcaicos. El baile con el tambor se celebraba y se mantiene hoy en día, principalmente durante las fiestas, celebraciones estacionales de rituales colectivos asociados a la religión popular y sobre todo durante el culto devocional dirigido a la Virgen venerada en el campo. Quizá sea por esta razón que el área de Pomigliano mantiene una fuerte relación con esta musicalidad: por la presencia de los santuarios marianos en sus alrededores, como el de la Virgen del Arco. Existe, pues, una singularidad, además, que va más allá de las canciones tradicionales de los campesinos. Pomigliano es tierra de fuerte devoción religiosa y de cultos marianos, o sea de una de las siete vírgenes más famosas de Campania, una vez más vinculada a rituales antiguos de deidades precristianas. Ritualidades sagradas y seculares se combinan consolidando en la comunidad el valor de esta tradición. Las canciones relacionadas con la *tammorra* nacieron en los campos y se transmitían por los agricultores y pastores alrededor de la chimenea; estas tienen una interconexión natural con el baile y con el sonido, canciones a menudo improvisadas para expresar la sensualidad y el cortejo, o que desafían los cánones de la devoción social o religiosa.

Las canciones eran acompañadas por instrumentos musicales rudimentarios que no le daban motivo, pero servían para marcar el ritmo y mencionar la melodía básica. En 1814, Vincenzo Gatti, de Laureana, escribió: “No se conocen otros instrumentos demás de gaitas, *ciaramella*, silbatos, guitarras batientes, *pandolino*, violines, tambores, castañuelas”.

Por lo que se refiere a las *tammurriate*, es posible relacionar la canción *la Fronna 'e limone* y *a figliola*. Esta forma de canto melódico parece bastante difícil. Presenta una floridez libre y compleja, y está hecha de intervalos y ritmos totalmente personales. Casi siempre esta canción es ejecutada por dos o más cantantes que contestan el uno al otro con una gran libertad de variación y de improvisación según las circunstancias.

La expresión *Fronne e limon* es casi siempre cantada al principio de la canción, pero puede ser reemplazada por variaciones libres casi siempre onomatopéyicas. Estas expresiones tienen la función de preparar asonancias con los versos que siguen. El repertorio es el clásico del amor, la muerte o el sexo. Muy a menudo las *fronne* eran utilizadas por las esposas de los presos que, yendo bajo los muros de la prisión, enviaban mensajes “a voz” cantando incluso órdenes, con un lenguaje figurado o cifrado. Por tanto, podemos decir que *Fronna e limon* es una forma de decir napolitana que significa hacer música a caso, así como te pasa por la cabeza: gritando, agitando libremente las *tammorre*, es decir esos tambores de piel muy poco estirada que dan un sonido profundo capaz de penetrar en las profundidades de la conciencia, resonando a golpes de cuchara, platos, a cualquier objeto a mano y articulando versos y motivos con la máxima libertad. Esta libertad de expresión de los sonidos y de golpear objetos para hacer música se mantiene y aumenta por los nuevos cantores de la vida de la fábrica que espectacularizan al máximo su interpretación.

Los principales temas de las canciones son: la mujer, la madre, el sexo y la muerte, en definitiva, una textura verbal de canciones

populares auténticas de Campania en las que es importantísima la comunicación colectiva. Esta forma particular se interpreta solo con la voz y sin acompañamiento instrumental.

En cuanto a los textos, generalmente ellos se toman de un vasto repertorio de *fronne* que, dependiendo de las circunstancias, pueden ser sustituidas, reorganizadas o improvisadas en parte por el ejecutante (y esto sucede sobre todo cuando las *fronne* están divididas entre dos o tres personas que se encuentran e interactúan en estas canciones). Por su propia característica de diálogo, las *fronne* también se utilizaban como medio de comunicación con los presos. De hecho, en el pasado, era bastante común que los familiares o los amigos de los reclusos cantaran ciertas *fronne* cerca de las cárceles. A menudo se trataba de informaciones que se le daban al prisionero, mensajes de amor, palabras de consuelo, todo articulado con un lenguaje oscuro y jergal que se escapaba también a la comprensión de los guardianes.

Si en la tradición clásica hay un repertorio de *fronne* más ritualizadas, cuyos temas se relacionan con el amor, el sexo y la muerte, ¿en qué se diferencia la nueva *tammurriata* de Pomigliano de estas líneas tradicionales, en los temas, sonidos y ritmos? De acuerdo con los protagonistas y como subrayan los textos que figuran a continuación, priorizaría su función de portavoz de la protesta y del malestar sin eliminar el cargo de vitalidad, ironía mezclada con la conciencia dolorosa y enfadada de lo cotidiano, que se conforma en la vida de la fábrica y con los nuevos sonidos y ritmos que ella producía.

Sobresalen los ritmos obsesivos de la cadena de montaje, la elaboración del hierro y del acero que daba vida al coche, el fuerte sonido de la sirena que indicaba el final del turno. El propósito de los grupos de Pomigliano era entonces el de denunciar la actitud de las clases dominantes, de dar voz y devolver la esperanza a las expectativas de las clases más débiles, que ya parecían comprometidas. Por consiguiente, se produjo en los textos el uso cada vez más incisivo de la sátira y de las asonancias a veces groseras y obscenas.

Musicalmente la principal referencia mantuvo la de la *tammurriata*. Los títulos más significativos se refieren al trabajo, a la condición de los desempleados, y los riesgos de la vida de la fábrica, el costo de vida. Algunos de los versos serán particularmente eficaces y se convertirán en eslóganes típicos de las manifestaciones sindicales y de las marchas que todavía se repiten como patrimonio oral de la protesta social.

Me fijaré en tres de los textos que marcan tres aspectos de la fábrica: la vida en la misma y la alienación que producen los ritmos habituales de la vida en *A Tammurriata E Alfa Sud*, la falta de oportunidades de trabajo si no se entra en ese proceso de producción y de trabajo en *Pe' campà da cristiano* y, finalmente, el riesgo trágico de perder la vida en la fábrica en *A Flobert*. Este último título se refiere a uno de los más terribles desastres durante el trabajo de aquellos años. Refiero textualmente la noticia ANSA de ese acontecimiento: “Viernes, 11 de abril 1975, a las 13.25, una terrible explosión destruye la Flobert, una fábrica que produce bolas para pistolas de juguete y fuegos artificiales, que se encuentra en el barrio Romani en Sant’Anastasia, en las laderas del Monte Somma, en el área del Vesubio, no muy lejos de la fábrica de automóviles Alfa Sud. Doce los muertos confirmados”. En las palabras de uno de los compositores del grupo Zezi, que en el momento de la explosión se encontraba en la fábrica Alfa Sud, se pueden reconstruir las sensaciones, pero, por encima, las emociones de la mayoría de los trabajadores que renunciaron a su trabajo en ese momento y se solidarizaron con las familias de las víctimas componiendo una especie de canto fúnebre. Pasquale Terracciano, así recuerda:

Ya era pasado el mediodía, una explosión había llamado nuestra atención, y desde la plaza de Pomigliano se podía ver una nube de humo ... y dominaba un “silencio ensordecedor”; curiosos y con la esperanza de dar cualquier ayuda, nos fuimos al lugar sugerido por los informes iniciales, o sea la masía Romani. A nuestra llegada, no intentamos llegar al lugar de la explosión: había un cordón de seguridad de las

fuerzas armadas, y muchas ambulancias que, con las sirenas encendidas, se dirigían allí mismo; el bloqueo empezaba frente a la Chiesa dei Romani. A nuestro alrededor solo el silencio interrumpido por gritos de sufrimiento ... un par de horas más tarde nos dimos cuenta de la gravedad del incidente; la falta de seguridad en el trabajo y la búsqueda continua de ganancias por parte de los que querían ganar a toda costa, hizo que reinara la muerte y que, una vez más, otros trabajadores perdieran la vida ganándose para vivir. Decidimos escribir un texto y dramatizar lo que había ocurrido a través de la música, que yo sabía componer, y de la ira de no olvidar lo que había pasado.

El resultado es ese canto fúnebre, a veces macabro, en el que la vida de la fábrica y las reacciones de la comunidad hacia las muertes por accidentes en el trabajo son cautivantes. El dolor de los familiares y de las madres se sintetiza en dos versos:

*Quann' arrivano e pariente / ' e chilli puverielle / chiagnevano disperati / pe ' lloro figlie perdute. / "Oh figlio mio Addò stà / aiutateme a cercà / facitelo pè pietà / pè fforza ccà adda stà". (Luego vienen los familiares / de esos pobrecitos / lloran desesperados / por sus hijos perdidos / "Mi hijo, ¿dónde está / ayúdenme a buscarlo / háganlo por piedad / necesariamente tiene que estar aquí". / "Señora, no grite / que tal vez se haya salvado").*

El dolor de la comunidad y la rabia ante lo absurdo de morir durante el trabajo casi se grita:

*l'ajmm 'accumpagnat' / cu arraggiar'a 'ncuorpo / y' ncopp' ' a chisti muort / giuramm ll'ata pavà. / E chi va' a faticà / pur a mort adda affruntà / murimm' uno a uno / p'è colp e sti padrun. / A chi ajmma aspettà / sti padrone a 'cundannà / ca ce fanno faticà / cu' o pericolo 'e schiattà. / Sta ggente senza core / cu' una bandiera tricolor / cerca d' arriparà / tutt e sbagli cà fà. / Ma vuje nun'ò sapite / qual'è 'o dolore nuosto / cummigiate cu' o tricolor / sti durici lavoratori. Ma nuje l' ajmm 'capito / cagnamm 'sti culuri / pigliammo a sti padrone / e mannammel' 'affancul.*

La ira por las muertes no puede ser pagada con los rituales civiles de conmemoraciones oficiales escondiéndose detrás de la

bandera nacional. No se puede ocultar la responsabilidad de la seguridad en la fábrica con el paño tricolor que cubre los ataúdes. Ese mundo de la fábrica que había dado tanta esperanza, como se canta en la *Tammurriata de Alfa Sud*, con todas sus ambivalencias ya subrayadas, sintetizan un proceso de aculturación que rompe con las experiencias anteriores. Esta *tammurriata* fue un verdadero manifiesto de ese pasaje, un himno que se resume también en la antología de canciones grabadas en ese momento. El monstruo que vomita automóviles, y que dentro de pocas horas entrega el coche listo, se percibe como una especie de manifestación mágica en la que quedamos sorprendidos y aterrados. Una especie de nueva variación del pensamiento salvaje como ya Scafoglio había subrayado en su ensayo *Carlo Levi, Levy-Brull e la Lucania salvaggia* (Scafoglio, 1996: 49-60) casi podría llamarlo un animismo tecnológico.

*Na' lotta agg'avuta 'fa / Na' lotta agg'avuta 'fa / Pe'ncè trasi / E quand so trasuto / Mamm'e'll'Arca / Ch'nbression ccaggià' avuto / Uè nu mostr'ij 'vrietta / O'primm'iorn cca' trasietta / E che paura cca' facietta / Uè na' machin'o' minuto / Cacciav'na machin'a' furnuta / lj' nun'sacio'cca'aggia'fa".* (Una lucha tuve que hacer / Una lucha tuve que hacer / Y cuando entré Madonna dell' Arco / Qué impresión que tuve / vi un monstruo / el primer día que entré / Y qué miedo que tuve / Un coche por minuto / sacaba un automóvil completo / no sé qué hacer).

Y los versos siguientes aclaran la potencia del monstruo tecnológico:

*Guard'alla'nce'stadè' na' pressa / E tutt'e iuorn'vott'pressa / se mangi'a 'o sang'dde cristian' / E va' vatten' primm'e 'dimana / Uè ma tu ch'staij' dicenn / Ca'nun poz'chiù vni / setticientmilalir'agg'a' cacciat pe trasi / E tira'cca e vott'alla / E manc'o tiemp' ppe fumà.* (Mira allá, hay una prensa / y todos los días empuja rápido / se come la sangre de los cristianos / Y vete antes de mañana / Pero tú qué estás diciendo / que ya no puedo ir / setecientasmil liras pagué para entrar / Y tira por aquí y empuja por allá / Ni siquiera hay tiempo para fumar).

La prensa que modela los coches según sus ritmos “se come la sangre de los hombres”.

Más adelante se subraya la lucha para acceder a ese proceso de producción, el que iba a ser la entrada a la historia y al progreso como muchos solían decir pero que, en el mismo tiempo, ocultaba la relación terrible e inhumana con los ritmos de producción, a ese “lugar de trabajo” que en algunos casos había sido comprado:

E manc'o timp' ppe fumà / E nu prmess'aja creà / Uè ncè vonn'sti  
curnut / pe' passà dint' a ' nu tavut / Uè se tu vuoi mangiare / pe  
forrz' cca'aja crpare. (Y ni siquiera el tiempo para fumar / Y un per-  
miso debes buscar / Estos infames deben existir / para pasar en el  
ataúd / Si quieres comer / necesariamente tienes que morir aquí).

Finalmente, la tercera *tammurriata* podría definirla la *tammurriata* del desempleado, o sea *Per campare da cristiano*. En la cual, la palabra cristiano es sinónimo de “ser humano”, respetable y reconocido por la comunidad, en la que nace uno de los versos más famosos escrito en ese período *La fatica ci sta e non ce la vogliono dare* (Hay trabajo y no quieren dárnoslo).

Pronto se convertirá en un eslogan obsesivo, recurrente, de gran vigor tanto teatral como de sonido. Un gran éxito compartido que abre la puerta a plazas y escenarios nacionales e internacionales.

### **Los éxitos, el espectáculo, hoy**

Los cantores de la fábrica están adquiriendo nueva conciencia y capacidad de ejecución que inevitablemente genera malentendidos y tensiones internas a esos conjuntos musicales, además de llevarlos a un enfrentamiento para una nueva redefinición de sus papeles, ¿siguen siendo obreros, son artistas o proveedores de la cultura? Solo en el conjunto musical de los Zezi, con los años, se sucederán casi 120 personas de diferente extracción cultural y, entre ellos, muchos

músicos profesionales —o al menos conocedores del lenguaje musical—. Se construye poco a poco una dramatización y, por consiguiente, una teatralización.

Angelo De Falco, dicho ‘o *professore*, es el defensor más convencido de la necesidad de construir tramas de teatro durante las exhibiciones de canto. Es idea suya la de representar la Zeza, o sea el Carnaval, integrándolo en el mundo de los obreros, y la de alejarlo del tiempo cíclico de los cultos agrarios para mantener su carácter subversivo del orden social, de lugar de infracción de las normas sociales y de los roles sexuales. La Zeza y todos los demás personajes femeninos eran y son interpretados por hombres vestidos de mujer. En todas las entrevistas que él ha concedido, siempre confirma esta convicción suya de la que todavía se anima un debate dentro de los grupos de la tradición, de la innovación, de la autenticidad, de la cultura popular y de la cultura intelectual. El debate, fuertemente sentido en aquellos años, interesaba a la antropología cultural italiana y a la reflexión política de toda la izquierda.

Después de la temporada de los grandes éxitos y de la eficacia de la acción escénica con la renovada propagación de las canciones, ¿qué queda y qué se ha cambiado de esa experiencia? Sin duda, esa experiencia se había propasado más allá del tejido social de pertenencia y se había compartido con otras clases sociales que bien habían acogido estas formas culturales. El eco de esta experiencia superará las mismas fronteras nacionales y condicionará incluso a grandes artistas de la música pop, como el inglés Peter Gabriel. Los conjuntos musicales de la primera viven una fase turbulenta: se separan, se disuelven y nacen nuevas costillas con nuevos sujetos. En particular, parece significativa la experiencia de Franco Romano que, por un período breve, se une a los Zezi. Luego, como resultado de malentendidos y controversias, preferirá una ruta diferente que hoy se caracteriza por la fundación de un conjunto independiente, los “Rarekanova”, donde se mezclan nuevos temas con ritmos

tradicionales, creando cantos de denuncia de la degradación del paisaje, de *la terra dei fuochi* y de las nuevas violencias ejercidas contra el derecho a la salud y el bienestar mental. El respeto a la naturaleza adquiere un nuevo valor universal como el derecho a la vida.

Después de la temporada de las grandes ideologías políticas, se siente la necesidad de reformar una nueva presencia de la tradición y de la oralidad cantada en las calles y en los barrios. En este camino de renovación continua de lo tradicional, Franco Romano, aunque a veces vuelve una mirada nostálgica a los últimos años, no abandona su función, incluso a través de su rol profesional (enseña en una escuela secundaria) y se hace otra vez portador de cultura, en el más auténtico sentido antropológico, y creador de recuerdos nunca estáticos, sino definidos dinámicamente, útiles en la construcción de identidades complejas y partícipes en los procesos de globalización.

Una reflexión específica me parece inevitable en mi relación con la investigación de campo. Al encontrar a los protagonistas, he notado una fuerte autorepresentación, una especie de autoetnografía que tiene que ver con lo que a menudo ha pasado en la antropología reflexiva y, por así decirlo, que viene por los mismos observados que parecen aedos y cantores que representan su propia cultura en una circularidad émico-ética en que es prácticamente imposible comprender lo que los observadores han aprendido y lo que era el proceso de inculturación. Parece difícil salir de este conflicto si no se tienen en cuenta los efectos producidos por esta circularidad y si no se evalúa cuán importante ha sido esta experiencia para esos lugares, cuánto todavía sigue siéndolo, y cuánto se ha propagado más allá del localismo que la caracterizó. Un resultado observado después de treinta años que quizá pueda hacernos menos pesimistas sobre la posibilidad de no perder las raíces profundas de la pertenencia y la posibilidad de una convivencia fructífera de las culturas.

## Fuentes de consulta

- BOROFSKY, Robert (2000). *L' Antropologia culturale oggi*. Roma: Meltemi.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Risposte Antropologia riflessiva*. Milano: Bollati Boringhieri.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (2010). *Differenti, Disuguali, Disconnessi*. Roma: Meltemi.
- CIRESE, Alberto Maria (1973). *Cultura egemonica e culture subalterne*. Italia: Palumbo.
- COCCHIARA, Giuseppe (1947). *Storia degli studi delle tradizioni popolari in Italia*. Italia: Palumbo.
- CLIFFORD, James (1993). *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*. Italia: Boringhieri.
- DE SIMONE, Roberto (1979). *Canti e tradizioni popolari in Campania*. Roma: Lato Side Editori
- \_\_\_\_\_ (1994). *Disordinata Storia Della Canzone Napoletana*. Italia: Valentino Editore.
- DI NUZZO, Annalisa, 2009. “La città nuova: dalle antiche pratiche del travestitismo alla riplasmazione del femminiello nelle nuove identità mutanti”. En Francesco Scalzone (ed.). *Perversione, Perversioni e Perversi*. Roma: Edizioni Borla; 143-163.
- \_\_\_\_\_ (2006). “Feste e Megaeventi nella Napoli del decollo turistico”. En Laura Bonato (ed.). *Festa viva. Tradizione, Territorio, Turismo*, vol. II. Italia: Omega; 103-112.
- \_\_\_\_\_ (2009). “Il Brigante e le donne in alcuni racconti orali della Lucania”. En *Quaderni del Dipartimento Università degli studi di Salerno*. Italia: Pensa Ed; 95-112.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Il mare, la torre, le alici: il caso Cetara. Una comunità mediterranea tra ricostruzione della memoria, percorsi migratori e turismo sostenibile*. Roma: Studium
- DUPONT, Florence (1991). *Omero e Dallas. Narrazione e convivialità dal canto epico alla soap-opera*. Roma: Donzelli.
- GAM MELLA, Pasquale, (2009). *Fabbrica e tammorra*. Italia: Phoebusedizioni.
- GEERTZ, Clifford (1988). *Interpretazione di culture*. Italia: Il Mulino,
- SCAFOGLIO, Domenico (1996). *Antropologia e letteratura*, vol. I. Italia: Gentile Editore.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Antropologia e Letteratura*, vol. II. Italia: Gentile Editore.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Antropologia e Letteratura*, vol. III. Italia: Gentile Editore.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Introduzione alla ricerca demotnoantropologica*. Italia: CUES.
- \_\_\_\_\_ y Luigi M. LOMBARDI SATRIANI (1992). *Pulcinella: il mito e la storia*. Milano: Edizioni Leonardo Mondadori.

- SGAMMATO, Giovanni (2000). *Pummigliano Ra e 'ppatane all'apparechie*. Italia: Montefeltro.
- PASSERINI, Luca (2005). *Storia orale: vita quotidiana e cultura materiale delle classi subalterne*. Italia: Bollati-Boringhieri.
- PASOLINI, Pier Paolo (1975). *Scritti corsari*. Milano: Garzanti
- ROSSOMANNO, Luca (2012). *Napoli a piena voce, autoritratti metropolitani*. Milano: Bruno Mondadori.
- VITIELLO, Antonio (1973). *Come nasce l'industria subalterna: il caso Alfasud a Napoli 1966-1972*. Italia: Editori Guida.

# **[ Viajes, traslados y fundaciones en la oralidad maya: la poética del Título de Totonicapán ]**

*Journeys, Migrations and Foundations in Maya Orality:  
The poetic style in the Title of Totonicapan*

**Michela Craveri**

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE MILÁN

## **Resumen**

El capítulo se propone el estudio del motivo del viaje y de la migración en la tradición oral maya, en particular en los títulos de tierras, documentos legales redactados por la élite indígena en las lenguas nativas en los albores de la colonia. A pesar de la finalidad legal, los títulos de tierras recogen mitos ancestrales, transmitidos por generaciones a través de la voz humana. En particular, se estudia este motivo mítico en el *Título de Totonicapán*, documento legal de tierras de Guatemala. Este documento es extremadamente interesante por la riqueza de sus datos históricos, su complejo simbolismo y su refinada retórica. Aun los elementos sincréticos, que derivan de una primera evangelización de esta región, son incorporados en la línea narrativa autóctona y reelaborados según el estilo propio de la tradición oral maya. Esta se caracteriza por el uso de la parataxis, de marcadores de discurso, de una versificación semántica, de paralelismos y de difrasismos, todos elementos difundidos en la más amplia tradición oral mesoamericana. La específica estructura retórica del texto por un lado facilitaba la memorización oral y por otro permitía una progresiva profundización semántica de los conceptos comunicados.

**Palabras clave:** *Título de Totonicapán*; literatura maya; tradición oral maya, retórica maya, migración a Tulán.

## **Abstract**

This chapter focuses on the narrative theme of travel and migration in Maya oral tradition, particularly in land titles, legal documents drafted by the indigenous elite in Maya languages at the beginning of the colonial period. Despite the legal purpose, land titles collect ancient myths, transmitted during generations through the human voice. In particular, this mythical theme is studied in the *Title of Totonicapan*, legal lands document from Guatemala. This document is very interesting for its historical data, complex symbolism and refined rhetorics. Even the syncretic elements, which are derived from the first evangelization of this region, are incorporated into the native storyline in accordance with the style of Maya oral tradition. This is characterized by the use of parataxis, discourse markers, a semantic versification, parallel structures and doublets, all elements diffused in the Mesoamerican oral tradition. The specific rhetorical structure of the text facilitated the oral memorization and permitted a deep semantic connotation of concepts communicated.

**Key words:** *Title of Totonicapan*, Maya literature, Maya oral tradition; Maya rhetoric; Migrations to Tulan.

Los relatos de viajes, migraciones y desplazamientos son una constante en la historia de la humanidad y han representado durante siglos la parábola de la experiencia humana. El viaje en todas las latitudes y en todas las épocas ha sido una metáfora de la vida y de las etapas que el individuo tiene que experimentar para crecer y para afirmarse como adulto. Desde los poemas épicos de la literatura clásica, como la *Odisea* y la *Eneida*, pasando por el viaje dantesco, la literatura picaresca o las andanzas de Don Quijote, la humanidad ha reconocido en el viaje una clara expresión de la transformación que el camino vital presupone para el hombre: el alejamiento de una condición inicial, los encuentros, los obstáculos, las nuevas orillas que la vida nos lleva a descubrir. Hasta podemos decir que el viaje narrativo representa una ejemplificación de cualquier experiencia humana, tipificada según la estructura de Propp en la salida del héroe, la superación de los obstáculos, hasta su regreso al punto de partida con el objeto conquistado (Propp, 1989).

El viaje siempre lleva consigo una transformación, un cambio, una evolución y, posiblemente, el acceso a nuevas condiciones de la existencia. El sentido del viaje radica entonces en el desplazamiento que este implica, de naturaleza existencial más que geográfica, en la posibilidad de alcanzar nuevas condiciones y de descubrirse nuevamente a sí mismos dentro de nuevas coordenadas culturales. Podemos decir que el viaje es un tópico universal de cambio, transformación y paso.

En la mayoría de los casos, el relato de viaje adquiere un sentido más amplio, de camino hacia una nueva sabiduría y una nueva

conciencia de sí. Esta lectura existencial funciona tanto a nivel individual como colectivo, ya que a menudo el viaje de algún ancestro da inicio a una nueva dinastía, proporciona el fundamento para la fundación del Estado, en fin, inaugura una nueva época para el grupo social. Así, el viaje de un antepasado determina una toma de conciencia de sí, condición que lo hace distinto, nuevo, el punto de partida de un nuevo inicio. El ancestro que emigra regresa fértil, fructifica, echa raíces en la tierra que se hace fecunda por su mismo contacto. El viaje lo transforma en un ser fecundador, en virtud de la sabiduría conquistada y en la excepcionalidad de su recorrido. De la misma manera, toda la comunidad hereda del héroe fundador su estatus privilegiado; se afirma como distinta dentro de su contexto histórico precisamente por aquel viaje de origen que le confiere, a la vez, una dimensión local y universal, singular e interregional.

Los ejemplos de viajes fundadores son innumerables en la historia de la literatura, desde el éxodo de los judíos de Egipto, hasta el viaje de Eneas desde Troya para la fundación de Roma, o la migración de Mahoma a Medina, que da comienzo a la era musulmana. En la mayoría de los casos, el viaje mítico contempla también el cruce de extensiones acuáticas: el paso bíblico del Mar Rojo, el cruce de la laguna Estigia, que distancia y al mismo tiempo pone en comunicación a los vivos con los muertos.

Es evidente que en los relatos de viajes el agua funciona como mecanismo polisémico, elemento que separa, marca las diferencias, dificulta el paso, pero al mismo tiempo fertiliza y crea la vida (Eliade, 1996: 178-200). Surcar el mar o un río supone, por un lado, la superación de un obstáculo, la creación de un puente imaginario entre dos orillas; pero por otro, implica también un renacimiento, la capacidad de renovación del héroe, que en el agua se limpia de su pasado y se empapa de sustancias vitales. El paso a través del mar es de alguna forma un regreso *ab initio*, una reincorporación a las aguas matriciales para renacer como ser nuevo e “iniciado” (Eliade, 1996: 339-352).

El caso de la tradición mesoamericana no es una excepción. Los relatos de migraciones y viajes de ancestros son tan frecuentes en la narrativa oral y pictográfica de esta región, que podemos legítimamente hablar de un motivo mítico mesoamericano. Este *topos* narrativo era y es tan radicado en el pensamiento mesoamericano que lo encontramos a menudo en la actualización de los rituales, en donde toda la comunidad se mueve y vuelve a recorrer el camino iniciático que ha determinado la inauguración del tiempo y de la historia de la comunidad. Así, por ejemplo, Diego de Landa, primer obispo de Yucatán, atestigua la organización de peregrinaciones rituales alrededor del poblado por parte de los mayas peninsulares de la primera época colonial (Landa, 1986: 61-63). En este movimiento hacia los cuatro rumbos del universo se pretendía activar el tiempo y regresar a un inicio fertilizador. De la misma manera, las fuentes etnográficas nos hablan de constantes peregrinaciones rituales alrededor de las comunidades mayas coloniales y contemporáneas, como mecanismo ritual de regreso a un inicio mítico fecundador (Vapnarski, 2003: 370-378).

### **Viajes y andanzas en la tradición oral maya**

La tradición oral maya no ha dejado de recoger y de reproducir en sus expresiones narrativas la importancia y la función de este motivo regenerador. La lista de los textos que recogen el *topos* de la migración a una ciudad mítica llamada Tulan es muy larga: para el área central de Guatemala podemos mencionar el *Popol Vuh* (Ms. Ayer, 1515: folios 35 v.-48 v.), el *Título K'oyoi* (Carmack y Mondloch eds., 2009: 9); el *Título de Totonicapán* (Carmack y Mondloch eds., 2007: 174-177); el *Título de Yax* (Carmack y Mondloch eds., 1989: 79-80), el *Memorial de Sololá* (Otzoy ed., 1999: 156-160); el *Título de los señores de Sacapulas* (Van Akkeren ed., 2008: 78); el *Testamento de los Xpantxay* (Ivic de Monterroso ed., 2008: 132-139) y el *Título de Pedro Velasco* (Carmack y Mondloch eds., 1989: 173-175). La

misma ciudad aparece mencionada como Zuyua también en textos yucatecos como el *Chilam Balam de Maní, de Tizimín y de Chumayel* (Barrera Vásquez y Rendón eds., 1985: 35; Stone, 1989: 166-167).

Los documentos de los Altos de Guatemala aquí mencionados contienen la historia de la dinastía dominante, junto a los mitos que conforman su patrimonio narrativo oral. Los textos fueron redactados por la élite dominante en su propia lengua nativa en los albores de la colonia para demostrar la antigüedad del linaje y sus derechos territoriales. A pesar de la forma escrita de los documentos, en papel europeo y en alfabeto latino, el estilo demuestra el medio oral de su transmisión. Como se evidenciará más adelante, la narración se caracteriza por la parataxis, una versificación semántica, el uso de repeticiones, un desarrollo narrativo circular, la presencia de recursos fonéticos y de paralelismos, todos elementos que conforman las estrategias discursivas de la tradición oral maya.

En estos documentos encontramos constantes menciones a la migración de los ancestros hacia y desde una ciudad mítica ubicada del otro lado del mar. En la mayoría de las fuentes esta ciudad se define como Tulan o Tulan Zuywa, “Siete Cuevas y Siete Barrancos”. Cabe señalar que el viaje ancestral es circular y que los antepasados mayas salen de la tierra de su creación, que puede ser Paxil en la tradición ancestral o Babilonia en los textos sincréticos, para dirigirse a Tulan, adquirir los símbolos de poder y volver nuevamente a sus tierras, iniciados y transformados. Estas dos etapas, la primera creación en Paxil o en Babilonia y el viaje iniciático a Tulan, son complementarias y esencialmente distintas. Primero, los dioses crean a los hombres de maíz en una montaña quebrada, posiblemente una cueva, lugar primigenio de nacimiento, como un gran útero terrestre (Eliade, 1996: 209 y 220-236). La palabra *Paxil*, en efecto, deriva del verbo *paxem*, que significa “rajarse, quebrarse” en *k'iche'* (Ajpacaja Tum, M. Chox Tum, F. Tepaz Raxuleu, D. Guarchaj Ajtzalam, 1996: 245), en alusión a una montaña rota y fertilizada por el elemento masculino, posiblemente el rayo, según

algunos mitos actuales del área maya (Petrich, 1998: 54-56; Cruz Cortés, 1999: 62-86).

En este lugar de origen, los dioses crean a una humanidad indiferenciada, destinada a formar a las primeras dinastías y los asentamientos. A esta etapa creadora sigue otra, la del viaje a Tulan, igualmente significativa en la lógica mítica. Como bien ha señalado Alfredo López Austin, el viaje hacia Tulan completa el mito de origen y da razón de la diferenciación cultural de los grupos humanos. La primera generación, entonces, muere como humanidad indiferenciada y vuelve a nacer en las siete cuevas o siete úteros de la ciudad como siete culturas o siete posibilidades de desarrollo cultural y religioso. En efecto, los siete grupos, al salir de las cuevas de Tulan, adquieren sus ídolos y sus símbolos de poder, o sea que diferencian sus cultos y sus identidades políticas y, al mismo tiempo, diferencian sus hablas (López Austin, 1994: 37).

No es casual en esta perspectiva que, precisamente al regresar de Tulan, los hombres aprendan las técnicas de producción del fuego, episodio que da pie a la evolución desde un estadio precultural a uno cultural en el *Popol Vuh* (Ms. Ayer: folios 36r.-36v.). Al mismo tiempo, el descubrimiento del fuego instaaura una jerarquía política entre los grupos del altiplano guatemalteco. Más allá de la institución de la dicotomía entre lo crudo y lo cocido, el episodio del fuego genera una organización social jerárquica entre los grupos humanos que conocen las técnicas de ignición y otros que necesitan pedir el fuego, marcando así su sumisión política. El regreso de la ciudad implica, entonces, el paso desde una condición precultural a una cultural y, en otros términos, el nacimiento de una política interregional jerárquicamente organizada.

### **Tulan, lugar de origen mesoamericano**

Es interesante mencionar que el viaje desde y hacia Tulan tiene una recurrencia significativa en toda la tradición mesoamericana y no se agota en el área maya. Con mucha probabilidad se trata de un mito

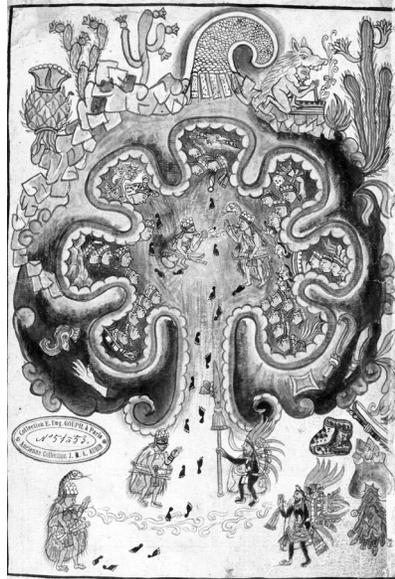
de origen foráneo, de tradición mexicana, luego adoptado por la élite maya durante el posclásico y reafirmado al principio de la colonia.

Las menciones a la migración mítica hacia o desde una ciudad con siete cuevas se encuentran en la *Historia Tolteca-chichimeca* (folio 15 r.); en el *Códice de Azcatitlán*, en el *códice Vaticano A*; en el *Códice Chimalpopoca* (Velázquez ed., 1992: 3-4); en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* (Tena, 2002: 45); en la obra de Sahagún (1992: 613), de Motolinía (1979: 5), de Alvarado Tezozómoc (1992: 16-17) y de Durán (1867: 84).

Según estas fuentes, los ancestros emigraron desde o hacia una ciudad llamada Chicomoztoc, en náhuatl precisamente “Siete Cuevas”. Por la coincidencia de los toponímicos y de varios motivos narrativos presentes en las dos tradiciones, es evidente que se trata de un mismo corpus mítico, probablemente difundido desde el centro de México hacia el área maya a través de rutas comerciales, alianzas políticas y estrategias de expansión política.

La iconografía del centro de México es muy elocuente al respecto, como se puede apreciar en la *Historia Tolteca Chichimeca* del siglo XVI, donde es evidente el movimiento de entrada y salida a las siete cuevas de la ciudad.

También las fuentes hispanas coloniales, como la obra de Diego Durán, recogen la idea de un lugar de origen con siete cuevas.



Chicomoztoc (*Historia Tolteca Chichimeca*, folio 16 r.).



(Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España, cap. III*).

### **Las migraciones en el *Título de Totonicapán***

Entre todos los documentos mayas coloniales que registran la migración a Tulán, uno en particular merece un análisis aparte por la riqueza de su significado simbólico y por su sincretismo religioso que reafirma la importancia del viaje iniciático para la identidad del grupo. Se trata del *Título de Totonicapán*, documento legal de tierras escritos en *k'iche'* en 1554 por la élite indígena de Totonicapán, Guatemala.

El documento original se ha perdido y hoy contamos solo con una copia manuscrita fechada entre finales del siglo XVII y principio del XVIII. El texto original posiblemente fue escrito en papel europeo y en caracteres alfabéticos, como otros documentos del mismo género narrativo redactados al principio de la colonia. La finalidad de este, como de otros títulos de tierra, era la de relatar la historia de la comunidad para atestiguar la antigüedad del linaje y sus derechos territoriales. Con la conquista española, en efecto, la Corona impuso la redacción de documentos legales destinados a redimir contiendas territoriales entre las comunidades indígenas y entre estas y los colonos europeos. La base de esta petición radica

en la inexistencia del concepto de tenencia de tierras en época prehispánica, hecho que pronto causó problemas en la repartición de las tierras y en la organización de los asentamientos coloniales (Cabrera Beck, 1981: 170-172; Garza, 1984: 89; Quezada, 1993: 40-42; Marcus, 1993: 119-121; Carmack, 1979: 69-71).

Con la redacción de los *Títulos de tierras* y los *Documentos de probanza de méritos y linaje*, la élite indígena intentaba demostrar su legítimo control sobre el territorio y al mismo tiempo pedir la exención de los tributos y el acceso a ciertos beneficios, según preveían las leyes coloniales (Zamora, 1986: 210-211). El *Título de Totonicapán* fue usado efectivamente para redimir una contienda territorial surgida en el pueblo de San Miguel Totonicapán en 1834, cuando le fue encargado al padre Dionisio José Chonay la traducción de este al español, para que el juez de primera instancia lo pudiera consultar (Carmack y Mondloch, 2007: 7-8).

En 1860 Brasseur de Bourbourg realizó una copia del manuscrito de Chonay y la llevó a Francia, donde se quedó después de su muerte (en la Biblioteca Nacional de París). La primera edición en francés se debe al conde de Charencey (1885), quien la publicó en Francia en 1885. Adrián Recinos publicó en 1950 la versión española literal bajo el título de *Título de los señores de Totonicapán* (Recinos ed., 1950). Una segunda y tercera edición, con una nueva traducción al español, se deben a Robert Carmack y James Mondloch, con una nueva paleografía y riquísimas notas etnohistóricas (Carmack y Mondloch, 1983 y 2007).

A pesar de la finalidad legal en el seno de las instituciones coloniales, los documentos de tierras integran los mitos ancestrales que regían su visión del mundo y de la historia. Nos proporcionan informaciones valiosísimas sobre la vida de las comunidades indígenas y su cosmovisión. Al lado de informaciones meramente territoriales sobre la extensión de las tierras y las fases de su ocupación por parte de los ancestros mayas, los títulos dan a conocer datos de

primera mano sobre su identidad política, su visión de lo sagrado y su concepción de la vida humana. Y el motivo del viaje representa un eje importante en la significación del texto.

Para defender sus derechos políticos, los copistas de *Título de Totonicapán* acuden a la tradición oral, integrando mitos prehispánicos con elementos sincréticos de origen cristiano. El documento, a pesar de su forma escrita, incorpora relatos preexistentes difundidos oralmente en toda la región, en un complejo proceso de transcripción alfabética de un discurso oral colectivo. Como se tratará de demostrar a lo largo de este trabajo, el análisis retórico y gramatical del texto *k'iche'* ha evidenciado una naturaleza estilística propiamente oral, gracias al uso de la coordinación sintáctica, de repeticiones, de una estructura narrativa circular, de difrasismos y de fórmulas. Todos estos elementos, propios de la tradición oral maya, revelan el complicado proceso de transculturación de las comunidades mayas coloniales, quienes integran mitos y formas comunicativas importadas con la conquista dentro de un discurso institucional oral, colectivo y tradicional. La narración mítica contenida en el *Título* es como un gran mar que arrastra, dentro de sus corrientes semánticas, materiales míticos heterogéneos, uniformados dentro de las finalidades, formas y funciones del discurso oral.

### **El viaje desde oriente en el *Título de Totonicapán***

Bien es conocido que los primeros siete folios del *Título* consisten en una elaboración nativa de pasos del *Antiguo Testamento*, difundidos en el área *k'iche'* gracias a la predicación dominica y posiblemente a la lectura por parte de los copistas indígenas de la *Theologia Indorum* del padre Domingo de Vico (Acuña, 1983: 1-8). Este texto fue redactado en *k'iche'* con finalidades evangelizadoras por el padre español y publicado en 1553, apenas un año antes de la redacción del título. Que la *Theologia* sea la fuente principal de los primeros folios del *Título* lo demuestran la cercanía entre los dos textos y algunas

citas y paráfrasis de la *Theologia*, contenidas explícitamente en el documento indígena (Carmack y Mondloch, 2007: 10-12). A pesar del contenido religioso cristiano, cabe señalar que, el estilo de esta parte sigue las pautas de la narración oral, como se puede observar en este pasaje.

Entonces fueron echados pues desde el Paraíso Terrenal  
entonces llegaron aquí sobre la superficie de la tierra  
en los azotes  
en la escasez de maíz  
en la vigilia  
en la orilla de la entrada  
en el dolor.  
Así pues entonces pidieron otra vez hijos a Dios  
    el gran señor  
lloraba su corazón  
lloraban  
invocaban.  
entonces pidieron sus hijos  
“Dadnos entonces nuestras hijas  
nuestros hijos”- dijeron-  
“Muchachos  
muchachas” – le dijeron a Dios  
    el gran señor  
Entonces les fueron dados sus hijos  
oyó Dios el llanto de sus corazones  
el llanto de sus entrañas  
(Folio 4 r: paleografía de Carmack y Mondloch, 2007: 51;  
la traducción del *k'iche'* al español es mía).

Aquí el uso de la parataxis, de las repeticiones y del paralelismo léxico (Dios/ el gran señor; nuestras hijas/ nuestros hijos; muchachos/ muchachas; el llanto de sus corazones/ el llanto de sus entrañas) nos demuestra que, a pesar de la fuente escrita de referencia, los redactores del *Título* adoptan el estilo retórico de la tradición maya e integran el paso bíblico dentro de un esquema cognitivo y narrativo indígena.



al Paraíso Terrenal, en cuanto imagen del pecado, de un esplendor contaminado, solo material, y símbolo de paganismo (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 123). En este paso, entonces, los narradores crean una primera dicotomía en su identidad étnica a través de un primer desplazamiento simbólico desde el Edén bíblico hacia una etapa de paganismo o, mejor dicho, no cristianismo en Babilonia.

Este primer movimiento simbólico tiene una función diferenciadora en la lógica mítica, ya que les permite a los ancestros mayas afirmarse como cultura distinta, en oposición a la judeocristiana. Si por un lado, la relación con los judíos (“dentro de las parcialidades de Israel salieron nuestros abuelos”) alude a una alteridad cultural y religiosa en relación con los cristianos; por otro lado, la clara referencia a Babilonia reafirma esta peculiaridad cultural también con respecto a la tradición bíblica. Aquí, entonces, podemos ver un primer movimiento de afirmación cultural aun dentro de un episodio fuertemente sincrético.

Por último, cabe mencionar que la creación de los hombres se lleva a cabo por parte de Dios, llamado “gran señor”, según el título maya (*nima ajaw*), a través de un acto creador divino con base en la concepción indígena. Los dos verbos usados para indicar la creación humana, en efecto, derivan de la raíz *tz’aq*, “formar, edificar muros” y de la raíz *b’it*, “crear objetos de barro” (Ajpacaja Tum, M. Chox Tum, F. Tepaz Raxuleu, D. Guarchaj Ajtzalam, 1996: 443; Brasseur, 1961: 194). Esto nos permite interpretar al ser divino como un demiurgo que moldea una materia preexistente con dos acciones complementarias: la de levantar paredes y la de modelar el barro, según una concepción muy distinta de la del dios cristiano. Este binomio léxico *ta’qz/ b’it* se encuentra a menudo en la tradición oral maya para la definición del ser creador como Tz’aqol/ B’itol, “El Creador de paredes/ El Formador con barro”, confirmando la superposición de un esquema conceptual indígena sobre un motivo importado por la conquista.

A este primer movimiento Paraíso Terrenal-Babilonia, le sigue otro, también simbólicamente significativo; se trata de la migración propiamente dicha desde Babilonia hasta las siete cuevas de Tulan. Este desplazamiento a través del mar tiene una función culturalizadora, así como el viaje de los ancestros desde Paxil a Tulan en el *Popol Vuh*. Aquí, con mayor fuerza simbólica, el viaje desde Babilonia implica la muerte de una identidad cultural y un nuevo nacimiento. Así, en este caso, la migración mítica de los ancestros desde Babilonia presupone una toma de conciencia de su diversidad cultural y la afirmación de su especificidad política dentro del sistema colonial. Podemos decir que la influencia bíblica en este paso, más que señalar una subordinación cultural al mundo hispano, indica, al contrario, la voluntad de diferenciarse y de afirmarse como parte de la tradición mesoamericana.

Esta pues fue su venida de la salida del sol  
entonces se levantaron pues  
estos son los que llevaban el camino: B'alam K'itze'  
con B'alam Aq'ab'  
Majukutaj  
Iki B'alam.  
Esta, pues, fue su venida  
entonces les fue dado el bulto esplendoroso por el señor Nakxit  
entonces fue su venida aquí  
desnudos  
destapados vinieron  
solamente sus taparrabos  
sus armaduras tenían cuando fue su llegada a la orilla del mar.  
Entonces tomó pues su bastón el señor B'alam K'itze'  
entonces golpeó pues el mar  
inmediatamente pues menguó el agua  
solamente arena pelada fue otra vez  
así pues fue el paso allí de los tres grupos de los primeros *k'iche'*.  
[...]  
Entonces fue su traslado aquí del otro lado del mar  
entonces traían aquí raíces de árboles  
raíces de bejucos

no tenían comida de maíz  
no tenían bebida  
solamente la cabeza de sus bastones olían  
para asentar sus corazones vinieron.  
Entonces llegaron pues a la orilla de un pequeño lago en Nimsoy  
Karchaj  
Construyeron sus edificios  
Allí había rojos ranchones  
patos  
amarillos papagayos  
verdes papagayos  
amarillos b'ulul (?)  
amarillos pájaros.  
(Folio 8 v-9 r.: paleografía de Carmack y Mondloch, 2007: 69-71; la traducción del *k'iche'* al español es mía).

Además del probable sincretismo religioso en la figura de B'alam K'itze' que abre las aguas del mar al golpear su bastón, como Moisés delante del mar Rojo, también en este caso el cruce del mar reafirma el rito de paso que la migración produce. El mar lava, renueva y limpia la condición previa, permite llegar a la otra orilla como hombres “nuevos” y empapados de sustancias vitales (Eliade, 1996: 178-185). El paso a través del agua funciona aquí como elemento diferenciador y, al mismo tiempo, como puente hacia un nuevo estatus.

La condición de pobreza de los ancestros que se alimentaban del olor de sus bastones y llegaron desnudos desde Babilonia, también tiene una doble lectura. Por un lado, la pobreza primigenia alude a un estado precultural, antes de su afirmación como grupo social en el altiplano guatemalteco. En este caso, es posible notar una oposición al cristianismo, interpretado como estadio anterior, caracterizado por privaciones, desnudez y hambre. En efecto, en las tierras donde fundan las primeras ciudades encuentran su verdadero Paraíso Terrenal, puesto que en las orillas del lago Nimsoy Karchaj, “construyeron sus edificios / allí había rojos ranchones / patos / amarillos papagayos / verdes papagayos / amarillos b'ulul (?)/

amarillos pájaros”. La nueva tierra es, entonces, una cuna de riquezas y de dulzuras, en oposición a la miseria de la condición previa.

Sin embargo, cabe señalar también que el *Título de Totonicapán* se adhiere a un tópico mesoamericano de probable origen mexicana. Se trata de un modelo cultural denominado “desde los andrajos a los palacios” (Smith, 2006: 260), que prevé el movimiento desde una condición salvaje y nómada a una estable y culturalizada. *Los Anales de Cuauhtitlan* (Velázquez, 1992) sintetizan bien la condición precaria y pobre de los antiguos habitantes de la mítica ciudad de origen, en oposición a la condición estable y cultural de los mexicas: “En el año 5 Acatl acertaron a llegar los chichimecas que andaban flechando sin casas, ni tierra ni abrigo de manta blanda y que se cubrían solamente con capas de heno y de piel por curtir” (Velázquez, 1992: 4).

De la misma manera, el *Título de Totonicapán* integra este motivo mesoamericano al reconocer la fase salvaje y pobre de su historia como parte integral de su identidad. Esto no implica un movimiento desde un estadio inferior a uno superior, sino la combinación de dos perspectivas paritarias en un único proceso de civilización. El viaje funciona justamente como conector entre distintas etapas, como movimiento circular de redescubrimiento de sí por medio del desplazamiento y del cambio.

No es casual que precisamente desde las cuevas de Tulán, junto a andrajos y pobres pieles, los antepasados traigan sus símbolos religiosos.

Oirán pues Ustedes el cuento de la verdad  
estimaré pues su existencia  
lo escribiré  
pues yo Diego Reynoso  
Popol Winaq  
hijo de 10 No’j.  
Así pues empezaremos otra vez su relato  
así pues fue nuevamente la ida de los tres hombres sagrados la segunda vez  
cuando se fueron a la salida del sol

estos pues son sus nombres; K'oka'ib'  
K'oq'awib'  
K'o'akul  
Akutaq.  
Ellos fueron a la salida del sol delante del señor Nakxit  
fueron los que recibieron el poderío: el trono del puma  
el trono del jaguar  
la flauta grande  
el tamborcillo  
el señorío del señor Ajpop  
el señor del Pop de la Casa del Recibimiento  
Q'alel  
Atzij Winaq.  
(Folio 15 r.-15 v.: paleografía de Carmack y Mondloch, 2007: 95-97;  
la traducción del *k'iche'* al español es mía).

En un segundo viaje a la mítica ciudad con siete cuevas, los hijos de los primeros hombres traen los objetos que les permiten afirmarse como cultura: los instrumentos de poder y los objetos de culto. De esta manera, el viaje también se hace portador de conocimiento a través de las herramientas para comunicar con los dioses y con los hombres.

### **El *Título de Totonicapán* y la oralidad**

Como se ha mencionado anteriormente, el *Título de Totonicapán* presenta evidentes marcas de oralidad en su estilo y en su organización sintáctica. A pesar de la forma escrita con la cual nos ha llegado, con mucha probabilidad, el documento recoge un material mítico oral preexistente, de difusión mesoamericana, que ha sido reelaborado en una nueva narración al principio de la Colonia. También los primeros siete folios, de influencia bíblica, contienen elementos retóricos de la tradición oral, a demostración que los autores del documento moldearon la materia sincrética según pautas expresivas ancestrales y un refinado arte verbal oral.

## Los marcadores de discurso

Una de las primeras características evidentes de la naturaleza oral del texto es la abundancia de partículas retóricas que carecen de un valor semántico específico, pero tienen la función fundamental de crear un ritmo narrativo y de enfatizar los conceptos.

Estas partículas, como *Xa, Ta, Wa'e k'ute, Wa'e, Are, Are k'ut, Are k'ut wa'e*: “solamente”, “entonces”, “este pues”, “este es”, “así”, “es así, pues”, “así, pues, estos”, marcan la transición entre los acontecimientos, crean pautas rítmicas, producen efectos fonéticos y hacen hincapié en los conceptos, como se puede apreciar en el ejemplo que sigue, con los marcadores de discurso escritos en negrita.

**Así pues** ordenaron la salida de los dos hijos de B'alam K'itze'  
**estos pues** son los nombres de los dos hijos de B'alam K'itze'  
**entonces** fue dado su mandado  
**estos** son K'oka'ib'  
K'oq'awib'.  
**Entonces** fueron a la salida del sol los que iban a recibir el señorío  
en la salida del sol.  
Uno de ellos fue a donde sale el sol  
el otro **pues** fue a donde baja el sol  
K'oka'ib' fue a donde sale el sol  
K'oq'awib' fue a donde baja el sol  
**Así pues** K'oka'ib' fue inmediatamente derecho a donde sale el sol  
**Así pues** K'aq'awib' **solamente** regresó por el mar  
no cruzó el mar **cuando** regresó de México.

**Keje' k'ut** ki taqik ub'ik e ka'ib uk'ajol B'alam K'itze'  
**Wa'e** k'ut kib'i e ka'ib' u k'ajol B'alam K'itze'  
**Ta** xya' kitaqikil  
**Wa'e** K'oka'ib'  
K'oq'awib'  
**Ta** xeb'e chi relib'al q'ij e k'amol ajawarem chi relib'al q'ij  
Jun xb'e chi kech chi relib'al q'ij  
Jun **k'ut** xb'e chuqajib'al q'ij  
K'oka'ib' xb'e chi relib'al q'ij  
K'oq'awib' xb'e chi qajib'al q'ij.  
**Are k'u** ri K'oka'ib' jusu suk'ulik xb'e chi relib'al q'ij

**Are k'u ri** K'oq'awib' **xa** xtzalij uloq chi palo  
Ma wi xq'ax ta palo **ta** xtzalij uloq Mexico  
(Folio 14 r.-14 v.: paleografía Carmack y Mondloch, 2007: 91-93; la traducción del *k'iche'* al español es mía).

Podemos observar que, en este paso, los marcadores de discurso abren las cláusulas, enfatizan los conceptos y facilitan la transición entre una idea y la siguiente, creando al mismo tiempo juegos de anáforas y de aliteraciones, tan importantes en la memorización de textos orales. Esto determina la creación de un texto semántica y fonéticamente tupido, como una red de constantes relaciones de forma y significado entre una y otra parte.

Las partículas retóricas pueden parecer redundantes para un lector occidental y por esta razón a menudo no aparecen en las traducciones a las lenguas europeas; sin embargo, a mi parecer, constituyen el armazón profundo de los textos mesoamericanos y determinan el verdadero ritmo narrativo del texto. En el siguiente esquema se puede notar la recurrencia de estas partículas y la función de marcar la transición entre los versos y los conceptos.

**Así pues** \_\_\_\_\_

**estos pues** \_\_\_\_\_

**entonces** \_\_\_\_\_

**estos** \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**Entonces** \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ **pues** \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**Así pues** \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**Así pues** \_\_\_\_\_ **solamente** \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ **cuando** \_\_\_\_\_

**Keje' k'ut** \_\_\_\_\_  
**Wa'e k'ut** \_\_\_\_\_  
**Ta** \_\_\_\_\_  
**Wa'e** \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
**Ta** \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
**k'ut** \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
**Are k'u** \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
**Are k'u** \_\_\_\_\_ **xa** \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
**ta** \_\_\_\_\_

(Folio 14 r.-14 v.: paleografía de Carmack y Mondloch, 2007: 91-93; la traducción del *k'iche'* al español es mía).

En la imagen del folio 14 r., en la página que sigue, es evidente la recurrencia de los marcadores, señalados aquí con negritas, sobre todo a principio de frase.

A mi parecer, las partículas retóricas desempeñan una función clave en la retórica de la oralidad maya: facilitan la memorización del texto, agilizan la transición entre las ideas y enfocan los conceptos más importantes. Al mismo tiempo, subrayan la presencia de núcleos semánticos matizados frase tras frase, conformando la base de la versificación maya.

### **La versificación semántica**

La versificación maya sigue pautas autónomas de la tradición occidental, puesto que esta es de tipo métrico-matemático y aquella de tipo semántico (Edmonson, 1971; Norman, 1983: 109-121; Tedlock, 1983: 123-132; Hanks, 1989: 92-111). El patrón de la versificación maya se basa en la repetición de unidades de significado, que en la mayoría de los casos coinciden con las oraciones principales. Estas

ve que he gut v gut umic v e e al v he pe  
val giche u n a s chub ch ronale Rah  
labal x elingu apanoz qu nimal ehamā  
kakahau Balamgitzē: bal am a sab. Mañu  
cotah. y quibalom varal gut cha ta  
magu e e a l x e p e d a l x b a n h o s a u i t z g h i p a s  
chi v g i a l m a y x q u i b a n c h i r i h a s a u i t z

U a e g u t v n a o h i x i c a h a u a x e m c u m a l  
balamgitzē chui qu g h a c a t a h i c v u e a m a s  
T a x e c h a x a t a b a c h i b e k a c a m a h e l c h i  
l a c h u a c h a h e n n a c x i c c h i r e l e b a l e i h  
m a t a c o h q u i g h a c r i v a k a m a e a l l a b a l  
m a t a p u c o h q u i c a c h o c o h q u i m a y h m a  
t a u i c h u x a p a n o z x e c h a q u e h e g u t q u i  
t a k i c v b i c a c a y o v g a h o l B a l a m g i t z e  
v a e g u t q u i b i e c a y o v g a h o l b a l a m g i t z e  
t i x y n q u i t a k i q u i l v a e g o c a y o . g o e a u i b  
t a x e b e c h i r e l i b a l e i h e g a m a a h a u a x e m  
c h i r e l i b a l e i h h u n x b e c h i q u e h c h i r e l i  
b a l e i h h u n g u t x b e c h u k a h i b a l e i h g o c a i b  
x e c h i n l w a l e i h = g o s a u i b x b e c h u l h i b a l  
e i h a r e g u r i g o c a y o h u c u l g u h i c x b e c h i r e  
l i f a l e i h a r e g u r i g o e a u i b x a x t z a h i n v l o

(Folio 14 r; Carmack y Mondloch, 2007: 90).

se suceden paralelas, con un evidente predominio de la parataxis, como marca específica de la oralidad.

Los versos mayas son estructuras rítmicas y lógicas y pueden tener una extensión muy variable, desde pocas sílabas hasta varias palabras. Cada verso constituye una unidad de significado que se matiza, se profundiza y se amplía en los versos siguientes. El modelo semántico de la versificación tiene una difusión mesoamericana y ha sido identificado en el área náhuatl (Karttunen y Lockhart, 1980: 15-29; Johansson, 1994: 160-163), ch'ol (Attinasi, s.f.: 1-8), tzotzil (Gossen, 1971: 145-164), tojolab'al (Brody, 1986: 255-272) y yuca-teca (Ligorred, 1990: 13-17), entre otras.

Es muy probable que la versificación semántica tenga una relación con la oralidad, ya que la repetición cíclica de los conceptos favorece al oyente en la comprensión del mensaje y, al mismo tiempo, facilita la memorización del texto por parte del cantor. El encargado de la trasmisión oral moldea la materia poética según un preciso esquema mnemotécnico, en el cual los marcadores juegan un papel esencial.

Las partículas retóricas funcionan como instrumentos de énfasis, mientras que la versificación produce una progresiva profundización de los referentes. Los marcadores de discurso y la versificación son dos herramientas paralelas de la tradición oral maya que permiten registrar en la memoria el patrimonio poético de la comunidad y, al mismo tiempo, expresar los aspectos metafóricos de los referentes.

En el siguiente ejemplo, también sacado del *Título de Totonicapán*, podemos apreciar la complementariedad entre los marcadores de discurso y la versificación. Cada oración se abre con una partícula, *ta*, “entonces”, dando pie a un progresivo desarrollo de los referentes, que se matizan verso tras verso. Se puede observar aquí que la base de la versificación es la sintaxis, al crearse una coincidencia de cada unidad de significado con una oración principal y con un verso. Cada verso/oración presenta aspectos matizados del mismo

referente. Por ejemplo, el verso 1 alude a la acción de K'oka'ib' de traer los símbolos de poder desde Tulan; el verso 2 cambia el sujeto y enfatiza la riqueza de productos importados con la migración; el verso 3 hace hincapié en el responsable del segundo viaje a Tulan, siempre K'oka'ib' y el verso 4 vuelve a mover el punto de vista, en alusión a otros objetos vinculados con el poder político. Se observa aquí un movimiento narrativo helicoidal a través de la versificación, que produce, verso tras verso, un progresivo desarrollo del mismo referente (los símbolos de poder traídos desde Tulan).

**1-Entonces** [K'oka'ib'] fue a traer el palio de sombra  
el trono

las garras de águila

las garras de jaguar

**2- entonces** llegó también polvo para untar

piedras amarillas

xb'anataj

**3-** fue **entonces** a hacerlo K'oka'ib'

**4- entonces** llegó también la guirnalda de metal

el chinchin de metal del anciano de la muralla del señor del Pop

los jefes de las parcialidades .

(Folio 14 r.; paleografía de Carmack y Mondloch, 2007: 91; la traducción del *k'iche'* al español es mía).

En el ejemplo aquí citado se nota que un mismo verso se rompe en dos, tres o más elementos léxicos paralelos que desempeñan la misma función gramatical dentro de la frase (el palio de sombra / el trono / las garras de águila / las garras de jaguar; polvo para untar / piedras amarillas / xb'anataj; guirnalda de metal / el chinchin de metal). Estas palabras gramaticalmente paralelas constituyen un recurso muy frecuente en la poesía mesoamericana llamado difrasismo.

### Los difrasismos

Como explica su misma definición, los difrasismos consisten en la ruptura de una frase en distintos elementos léxicos que desempeñan

la misma función gramatical. Estos elementos tienen alguna relación semántica recíproca, puesto que o son sinónimos entre sí o forman parte de un mismo campo semántico. La unión de los términos en una única estructura gramatical determina una profundización del significado y, a veces, una extensión metafórica. Por estas razones los difrasismos son recursos importantes de connotación poética, ya que permiten una dilatación de la esfera semántica del referente.

También estos recursos parecen estar vinculados con la oralidad. La asociación de términos paralelos se encuentra en la gran mayoría de los discursos orales formalizados de las culturas de todo el mundo y posiblemente se debe a técnicas mnemónicas y a herramientas de organización del discurso oral (Jakobson, 1966b; Fox, 1974: 65-85; Hymes, 1977: 431-432; Havelock: 1977, 370-372). Los difrasismos forman a menudo un repertorio de fórmulas que el cantor oral saca de la memoria colectiva y combina en la representación según las específicas necesidades comunicativas. También propia de la comunicación oral es la acumulación de palabras sobre el eje paradigmático de la serie potencial, según el esquema de Jakobson (1966a: 26-27; Blanche-Benveniste 1998: 41-46).

De esta manera podemos considerar al difrasismo también como un acercamiento progresivo al referente que se verifica a menudo en las comunicaciones orales, formalizadas y no formalizadas.

Que no nos ganen las tribus en armas  
que tampoco nos borren  
nos destruyan  
que tampoco se pierda nuestro día  
    nuestra descendencia  
    nuestro nombre  
    nuestro aspecto”

(Folio 14 r.; paleografía de Carmack y Mondloch, 2007: 91; la traducción del *k'iche'* al español es mía).

En este ejemplo tenemos un difrasismo binario (“no nos borren / nos destruyan”) y uno múltiple (“nuestro día / nuestra descendencia / nuestro nombre / nuestro aspecto”). Si el primero está formado por dos palabras sinónimas entre sí, el segundo, en cambio, contiene términos complementarios que permiten una profundización del referente. La unión de estas palabras alude metafóricamente al concepto de persona, matizado en sus diferentes partes constituyentes: el día de nacimiento, los descendientes, el nombre que tiene un valor calendárico y la apariencia frente a los demás. Este difrasismo, entonces, permite comunicar una idea amplia y compleja del ser humano, formado por el origen y el linaje, el día de nacimiento y el destino, la relación con el calendario y con los demás.

La abundancia de paralelismos y de difrasismos en el *Título de Totonicapán* contribuye a profundizar los conceptos comunicados y a crear una espesa malla de significación que va mucho más allá de la mera significación histórica y territorial.

### **Conclusiones**

El tema del viaje de los ancestros *k'iche'* a Tulan representa un tópico en la tradición oral mesoamericana, que da razón de la peculiaridad cultural y política de los grupos humanos. La presencia de este tema mítico ha adquirido una función específica en el *Título de Totonicapán*, puesto que sirve como elemento renovador y diferenciador con respecto a la tradición europea. A través del viaje y el cruce del mar, los ancestros se afirman como cultura y fundan las bases de su identidad.

Los antepasados regresan a su tierra con un nuevo estatus político y con nuevos instrumentos culturales: los simulacros divinos, las insignias, los bultos sagrados y el uso de la escritura. El viaje les confiere una sabiduría profunda, un conocimiento de la vida social y de la vida espiritual, junto a los instrumentos para comunicar con los hombres y los dioses. La migración les aporta, en última instan-

cia, los medios para comprender la realidad y para interactuar de forma consciente con ella. Así, la migración ancestral implica una transformación de los primeros hombres que, a raíz de su viaje, adquieren la capacidad de fundar una cultura. Esta es, tal vez, el núcleo de significación del título de tierra, que intenta oponer una visión del mundo y un sistema cultural autónomo frente a las imposiciones coloniales. Si la Corona española pide la redacción de documentos legales que dieran fe de la extensión territorial de las comunidades mayas, los redactores contestan con la historia de su propia cultura, su fundamento ideológico y su perspectiva identitaria.

Como se ha indicado más arriba, el documento presenta claras huellas de oralidad en la construcción paratáctica, en los marcadores de discurso, las repeticiones, la versificación semántica, los difrasismos y los recursos fonéticos. Esto demuestra que, para reconstruir la historia de la dinastía, la élite maya recurre a los mitos orales de difusión colectiva e interregional, dando un sentido comunitario a su historia y declarando el origen sagrado de su cultura.

## Fuentes de consulta

- ACUÑA, René (1983). "El *Popol Vuh*, Vico y la *Theologia Indorum*". En Robert Carmack y Francisco Morales. *Nuevas perspectivas sobre el Popol Vuh*. Guatemala: Piedra Santa.
- AJPACAJA Tum, Pedro, Manuel CHOX Tum, Francisco TEPAZ Raxuleu y, Diego GUARCHAJ Ajtzalam (1996). *Diccionario del idioma k'iche'*. Guatemala: Proyecto Lingüístico Francisco Marroquín.
- ALVARADO Tezozómoc, Fernando (1992). *Crónica mexicáyotl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ATTINASI, John (1971). "Phonology and Style in Chol Maya Ritual", *Annual Meeting of the American Anthropological Association*. Nueva York. Trabajo mecanografiado inédito.
- BARRERA Vásquez, Alfredo y Silvia RENDÓN (1985). *El libro de los libros de Chilam Balam*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BENAVENTE Motolinía, Toribio de (1979). *Historia de los indios de la Nueva España*. México: Porrúa.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire (1998). *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- BRASSEUR de Bourbourg, Charles Etienne (1961). *Gramática de la lengua quiché*. Guatemala: José de Pineda Ibarra.
- BRODY, Jill (1986). "Repetition as a Rhetorical and Conversational device in tojolabal (Mayan)". *International Journal of American Linguistics*, LII-3: 255-274.
- CABRERA Beck, Carlos (1981). "Algunos aspectos del régimen jurídico de las tierras de indios en la recopilación de leyes de las Indias. Su carácter proteccionista". En José Luis Soberanes Fernández (ed.). *Memoria del II Congreso de Historia del Derecho Mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CARMACK, Robert (1979). *Evolución del reino quiché*. Guatemala: Piedra Santa.
- \_\_\_\_\_ y MONDIOCH, James (eds.) (1983). *El Título de Totonicapán*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_ (1989). *El título de Yax y otros documentos de Totonicapán, Guatemala*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_ (2009). "Título K'oyoi". En Horacio Cabezas Carcache (ed.), *Crónicas Mesoamericanas II*. Guatemala: Publicaciones Mesoamericanas.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Título de Totonicapán*. Guatemala: Cholsamaj.
- CRUZ CORTÉS, Noemí (1999). *Mitos de origen del maíz de los mayas contemporáneos*. Tesis de Maestría. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- CHARENCEY, Hyacinthe de (ed.) (1885). *Título de los señores de Totonicapán*. Francia: E. Renaut de Broise.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1986). *Dizionario dei simboli*. Italia: Bur.
- DURÁN, Diego (1867). *Historia de las Indias de Nueva España*. México: Imprenta Andrade y Escalante.
- EDMONSON, Munro (1971). *The Book of Counsel. The Popol Vuh of the Quiche Maya of Guatemala*. Nueva Orleans: Middle American Research Institute / Tulane University.
- ELIADE, Mircea (1996). *Tratado de historia de las religiones*. México: Era.
- FOX, James (1974). "Our ancestors spoke in pairs: Rotinese view of language, dialect, and code". En Richard Bauman y Joel Sherzer (eds.), *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GARZA, Silvia (1984). "Organización territorial de los antiguos mayas peninsulares". En memorias de la *XVII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*. México: Sociedad Mexicana de Antropología.
- GOSSEN, Gary (1971). "Chamula Genres of Verbal Behavior". *Journal of American Folklore* 84: 145-167.
- HANKS, William (1989). "Element of Maya Style". En William Hanks y Don Rice (eds.), *Word and Image in Maya Culture*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- HAVELOCK, Eric (1977). "The Preliteracy of the Greeks". *New Literary History* VIII-3: 369-391.
- HYMES, Dell (1977). "Discovering Oral Performance and Measured Verse in American Indian Narrative". *New Literary History* VIII-3: 431-457.
- IVIC DE MONTERROSO, Matilde (ed.) (2008). "Testamento de los Xpantzay". En Horacio Cabezas Carcache (ed.), *Crónicas Mesoamericanas I*. Guatemala: Universidad Mesoamericana.
- JAKOBSON, Roman (1966a), *Saggi di linguistica generale*. Milán: Feltrinelli.
- (1966b). "Grammatical Parallelism and its Russian Facet". *Language* XLII-2: 399-429.
- JOHANSSON, Patrick (1994). *Voces distantes de los aztecas*. México: Fernández Editores.
- KARTTUNEN, Frances y John LOCKHART (1980). "La estructura de la poesía náhuatl vista por sus variantes". *Estudios de Cultura Náhuatl* 14: 15-65.
- LANDA, Diego de (1986). *Relación de las cosas de Yucatán*. México: Porrúa.
- LEÓN Portilla, Miguel (2004). "Ciudades perdidas. En el mito y en la historia". *Arqueología Mexicana* XII-67: 24-31.

- LIGORRED, Francisco (1990). *Consideraciones sobre la literatura oral de los mayas contemporáneos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- LÓPEZ Austin, Alfredo (1994). *Tamoanchan y Tlalocan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MARCUS, Joyce (1993). "Ancient Maya Political Organization". En Jeremy Sabloff y John Henderson (eds.). *Lowland Maya Civilization in the Eight Century. A.D.* Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- MEDIZ BOLIO, Antonio (ed.) (2005). *Chilam Balam de Chumayel*. México: Dante.
- NORMAN, William (1983). "Paralelismo gramatical en el lenguaje ritual quiché". En Robert Carmack y Francisco Morales Santos (eds.). *Nuevas perspectivas sobre el Popol Vuh*. Guatemala: Piedra Santa.
- OTZOY, Simón (1999). *Memorial de Sololá*. Guatemala: CIGDA
- PETRICH, Perla (1998). *Historias, historia del lago Atitlán*. Guatemala: CAEL / MUNI-K'AT.
- Popol Vuh*, Escolios, Ayer MS 1515. Manuscrito. Chicago: Newberry Library.
- PROPP, Vladimir (1989). *Raíces históricas del cuento*. México: Colofón
- QUEZADA, Sergio (1993). *Pueblos y caciques yucatecos. 1550-1580*. México: Colegio de México.
- RECINOS, Adrián (ed.) (1950). *Memorial de Sololá. Anales de los Cakchiquiles. Título de los señores de Totonicapán*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SAHAGÚN, fray Bernardino de (1992). *Historia general de las cosas de Nueva España*, México: Porrúa.
- SMITH, Michael (2006). "La fundación de las capitales de las ciudades-estado aztecas: la recreación ideológica de Tollan". En María Josefa Iglesias Ponce de León, Rogelio Valencia y Andrés Ciudad Ruiz (eds.). *Nuevas Ciudades, nuevas patrias. Fundación y relocalización de ciudades en Mesoamérica y el Mediterráneo antiguo*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas.
- STONE, Andrea (1989). "Disconnection, Foreign Insigna, and Political Expansion: Teotihuacan and the Warrior Stelae of Piedras Negras". En Richard Diehl y Janet Catherine Berlo (eds.). *Mesoamerica after the Decline of Teotihuacan, A.D. 700-900*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- TEDLOCK, Dennis (1983). "Las formas del verso quiché". En Robert Carmack y Francisco Morales Santos (eds.). *Nuevas perspectivas sobre el Popol Vuh*. Guatemala: Piedra Santa.

- TENA, Rafael (2002). *Mitos e historia del México antiguo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- VAN AKKEREN, Ruud (ed.) (2008). "Título de los señores de Sacapulas". En Horacio Cabezas Carcache (ed.). *Crónicas Mesoamericanas I*. Guatemala: Universidad Mesoamericana.
- VAPNARSKI, Valentina (2003). "Recorridos instauradores: configuración y aproximación del espacio y del tiempo entre los mayas yucatecos". En Breton Alain, Aurore Monod Becquelin y Mario Humberto Ruz (eds.). *Espacios Mayas. Usos, representaciones, creencias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VELÁZQUEZ, Primo Feliciano (ed.) (1992). *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de Los Soles*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ZAMORA, Elías (1986). "Resistencia maya a la colonización: levantamientos indígenas en Guatemala durante el siglo XVI". En Miguel Rivera Dorado y Andrés Ciudad. *Los mayas de los tiempos tardíos*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas / Instituto de Cooperación Iberoamericana.



**III.**  
**Poéticas de la**  
**oralidad y la**  
**música ]**

## Cuadros de castas en coplas cantadas. Los estereotipos raciales en la lírica tradicional de la Tierra Caliente

*Caste in Pictures Coplas Sung.  
Racial Stereotypes in the Lyric Traditional Hot Land*

Jorge Amós Martínez Ayala

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

### Resumen

Las coplas sabidas de la lírica tradicional de la Tierra Caliente, cantadas por los músicos en distintos contextos de enunciación y recepción, están atravesadas por términos que hacen referencia a las castas novohispanas. En concordancia, en el pasado colonial, los cuadros de castas representaron iconográficamente la vida cotidiana de las personas que formaban parte de los grupos sociales mestizos. Aunque los contextos sociales han cambiado, su continuidad tiene que ver con las formas en que se impuso el control sobre los grupos subalternos y sus estrategias de subversión. En este capítulo veremos cómo la copla devela un sentido cuando uno conoce los contextos sociales en que se produjo, mostrándonos las identidades de los afrodescendientes novohispanos.

**Palabras clave:** copla, Tierra Caliente, castas, afrodescendientes.

### Abstract

The most known songs of the traditional lyric from the Tierra Caliente, sung by musicians in different contexts of utterance and reception, are crossed by terms referring to novohispanic castes. Accordingly, in the colonial past, the castes paintings represented iconographically the daily lives of the people who were part of the mestizo social groups. Although social contexts have changed, continuity has to do with the ways in which control over subordinate

groups and their strategies of subversion was imposed. In this chapter we will see how the song gives sense when one knows the social contexts in which it occurred, showing the identities of non-hispanic Afrodescendants.

**Keywords:** Couplet, Tierra Caliente, caste, African descent.

India, negrita, negro, indio, mulato, chinesco son términos que aparecen en las coplas de la lírica tradicional actual, se cantan por los músicos en los contextos de escucha: lo mismo en las fiestas familiares, que ya no se llaman fandangos, en las cantinas, y en los escenarios “culturales” que promueven su permanencia. Se trata de las castas socioraciales que, durante la época colonial y como representaciones de ciertos grupos sociales, motivaron la pintura de castas. Se trata de textos que tienen vínculos, aunque los soportes para transmitir sus mensajes son distintos. La copla es breve y necesita de la memoria, la pintura pareciera perenne; sin embargo, los contextos de interpretación han cambiado y se necesita reconstruir algunas de las actividades económicas, actitudes y “cualidades” morales asociadas con las castas en los tipos de representación: la pintura de castas y la copla tradicional. En la Tierra Caliente la población afrodescendiente e indígena tuvo una presencia abrumadora sobre la criolla y española, y es necesario saberlo para tratar de indagar el sentido de la voz detrás de las coplas. ¿Quién canta la copla (como grupo social, más que como autor o intérprete)?, ¿se trata de identidades de grupos sociales que existieron en el pasado y cuyos descendientes mantienen como identidades culturales?

Aunque aquí hablaremos de la copla sabida o memorizada, en la Tierra Caliente era común también la improvisación lírica, como lo muestra un hecho que a fines del siglo XIX causó admiración. En 1892 en el rancho de Las Trincheras, municipio de Carácuaro, el gobernador del estado de Michoacán, Aristeo Mercado, fue recibido por una comisión:

[...] en una bonita enramada; las músicas de cuerdas y de aliento saludaron al Sr. Gobernador con los alegres sonos de la Tierra Caliente, y un hombre del pueblo, Quirino Morales, pidió permiso al Sr. Mercado para recitarle algunas cuartetitas en las que le manifestaba su agradecimiento por haberse servido visitar este lejano Distrito. Hay que advertir que este hombre carece por completo de toda instrucción pues ni siquiera conoce las letras (*La Democracia*, 1892).

Lo anterior muestra que el repentismo (como se conoce a la composición improvisada) estaba presente en la oralidad y que, salvo algunos casos aislados y la recuperación folclorista, ha desaparecido casi por completo de la Tierra Caliente (Tavira, 2002).

Las coplas que se cantan en la Tierra Caliente son casi siempre las coplas sabidas, transmitidas oralmente de un músico a su aprendiz. Entre ellas, algunas hacen referencia a las antiguas castas de la Nueva España: indias, negritas, negros, mulatos están presentes en el cancionero y para entender cómo llegaron ahí es necesario saber que:

La sociedad terracalienteña fue pluriétnica, estuvo conformada, fundamentalmente por indígenas de tradición mesoamericana: nahuas, popolucas, matlatzincas y p'urhépecha; sin embargo, por su clima, las epidemias endémicas de origen africano y europeo (como la viruela, el tabardillo, y el matlazáhuatl) diezmaron a la población; por lo que encomenderos, y dueños de minas, introdujeron a esclavos sudsafricanos de distintas regiones de África: malinkes y mandingas primero, angolanos y congos después. La Tierra Caliente era poco atractiva por el clima y los animales ponzoñosos, los caminos ásperos y la importancia económica marginal; pues la minería de metales preciosos decayó y la de cobre fue controlada por la corona. La ganadería extensiva, que brindaba trabajo por temporadas y alguna agricultura de exportación (añil, algodón y azúcar), además de la agricultura fueron las actividades económicas de importancia para la población (Martínez, 2007: 13-38).

El decrecimiento de la población indígena se detuvo a fines del siglo XVI y comenzó una recuperación con el intenso mestizaje, sobre todo entre los grupos subalternos: mulatos y criollos, con ancestros indígenas y africanos, incrementaron su número, algunos

refugiándose en la soledad de los ranchos de las sierras, territorios marginales para las extensas haciendas agroganaderas situadas en los valles (Carrillo, 1993, 1996; Martínez, 2001, 2004b). De Angola, Congo y Mozambique llegaron la mayoría de los africanos traídos a Michoacán como esclavos (Ortiz, 1965: 236; Martínez, 2004b: 139-148). El 65% los registros de compraventa de esclavos en los Archivo de Notarías de Michoacán eran de Angola; además, eran de ahí los que trabajaban en las haciendas cercanas a Valladolid y en los obrajes de la ciudad (AHMM, 1636; Chávez, 1994: 133; Aguirre, 1989: 240; Naveda, 1987: 26-31; Ngov-Mve, 1994).

Demos un recorrido a vuelo de pájaro por la Tierra Caliente. A fines del siglo XVII la población de la región era la siguiente: en Sinagua 35 personas catalogadas como indios, un español, 20 mestizos y un mulato libre, en Churumuco 114 indios, y en las haciendas: 19 indios, dos españoles, 13 mestizos, un negro libre, 16 esclavos negros, 21 mulatos libres y dos esclavos; la mayoría en la hacienda de los jesuitas de Pátzcuaro (llamada Tzinagua), la de Zicuirán y la hacienda de azúcar del Jorullo. En Zacatula había 24 de los llamados indios y 6 españoles, en Cuahuayutla 88 indígenas y ningún español (Carrillo, 1996: 310-315).

Para cubrir el arco iris dérmico diremos que más al sur, en la misma provincia de Zacatula había solo dos pueblos: Tecpan, donde vivían 230 personas indias, y Atoyac con 257 indios, con 16 familias de españoles y 8 solteros “que no tienen asiento seguro, que entran y salen”, 50 mulatos solteros y casados dispersos.

Y otros tantos chinos, que se quedan de las naos de Phelipinas, algunos casados...y lo restante a las ochocientas personas [unas 125 personas] de dicha pheligresia, son esclavos y esclavas de dichas haciendas (Carrillo, 1993: 440).

Mientras más al sur se iba, más pardeaba la población. La mayoría de las haciendas tenía población afrodescendiente; para darnos

una idea de cómo estaban constituidos los moradores en las estancias de ganado mayor hagamos un recorrido breve por la parroquia de Sinahua: en el rancho de Zicuirán, de don Nicolás de Saucedo, vivían: Nicolás Calderón, mulato libre casado con María, mestiza; Nicolás Hernández, lobo, casado con Nicolasa, mestiza y Juan Diego, indio, casado con Marta, esclava. En la hacienda de Churumuco de Cristóbal de Trujillo, español casado y vecino de Pátzcuaro; los vaqueros eran: dos parejas de mulatos libres, un soltero y una pareja de indios. La hacienda de los padres de la Compañía de Jesús del Colegio de Pátzcuaro, situada al otro lado del río Balsas, tenía por mayordomo a Alonso Mendes, español, casado y vecino de Pátzcuaro, su caporal, Diego de Aguilar, mestizo, casado en Puruándiro, con 8 mulatos libres, un morisco y un negro, esclavos solteros, cuatro indios y dos mestizos (Carrillo, 1993: 375).

Incluso los pueblos de indios de la región cálida no pudieron evitar el mestizaje. En San Pedro Churumuco encontramos entre los “muchachos y muchachas de la doctrina”, a Francisco Mandinga y Miguel Mandinga, rodeados de apellidos en lengua de Michoacán (Carrillo, 1993: 375). Es difícil dilucidar si se trata de afrodescendientes o de africanos; sin embargo, por “mandingas” entraron personas del gran grupo *Mande*, incluso *Fulas*, *Wolof* y otros pueblos vecinos del Sahel, al sur del Sahara, quienes entraron en gran número en el siglo XVI y se redujeron en los subsecuentes (Aguirre, 1989: 107-113). Los pueblos de las praderas del Sahara dejaron hondas huellas en la cultura local, pues existen paralelismos en la ejecución de la *kora* (un arpa de 22 cuerdas) del Sahel y la manera en que se interpreta el arpa en los corridos de hombres valientes, en la percusión con las manos, por otro músico además del arpero, sobre la caja del instrumento en todo momento y el canto (Chamorro, 1992: 415-448). Seguía al sur la hacienda de El Rosario, cercana a Coahuayutla, donde vivía un mayordomo español, rodeado de vaqueros mulatos, lobos y algún esclavo, unas 15 personas (Carrillo, 1993: 473).

En el siglo XVIII la población afrodescendiente aumentó por el mestizaje con indígenas y criollos; en otros lugares, la población “parda” creció debido a su proximidad con los ingenios azucareros que importaban mano de obra esclava, como sucedió con Taretan.<sup>1</sup>

No es de extrañar que en los pueblos de los alrededores los afrodescendientes abundaran.<sup>2</sup> Incluso en los pueblos grandes, como Uruapan, los afros aumentaron, ahí convivían 600 indígenas y 500 familias de “gente de razón”, en tanto que la gente de color quebrado, negros, mulatos, lobos y coyotes llegaron a ser más de 300 familias (*Relación*, 1985 [1754]: 284).

Con las reformas republicanas que abolieron la esclavitud y el tributo, equiparando jurídicamente a las personas, para las autoridades civiles del siglo XIX la división por grupo étnico en los censos no era relevante; mientras que en los sectores conservadores, sobre todo entre las autoridades eclesiásticas, continuó el interés segregacionista revestido de “científico”. En 1860, el canónigo José Guadalupe Romero publicó un estudio del obispado para la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. En él, usando las fuentes disponibles en el rico archivo del obispado de Morelia, declaraba:

La población del obispado se divide en tres razas principales, la blanca la cobriza y la mixta: la primera es la de los descendientes de europeos; la segunda la de los indios puros; la tercera la que ha resultado de los enlaces de indios, españoles y africanos.

Según los datos que he tenido a la vista, he formado el siguiente cálculo sobre la proporción en que se encuentran estas razas en todo el Obispado:

Raza blanca	22 ½
Indígena	44

1 Donde vivían 10 españoles, 20 “que se tienen por indios”, es decir, probablemente no lo eran, con 16 niños y 53 mulatos, en tanto que la hacienda de Taretan tenía a 180 esclavos de todas edades y 80 mulatos libres trabajando en ella, los cuales: “son los de pie, que vagos y forasteros, como entran y salen todo el año, no están empadronados” (*Relación*, [1754] 1985: 282).

2 La rancharía de Tianban tenía 20 vecinos, todos mulatos, y en la hacienda de Caracha 30 personas de “varias calidades” y “solo el dueño es español”, en tanto que en la de San Marcos, 30 vecinos mulatos (*Relación*, [1754] 1985: 283).

Es relevante preguntarnos cuáles son los “datos” que Romero había “tenido a la vista” para lanzar su afirmación, y cómo los había proyectado para suponer los porcentajes. Lejarza, que había sido intendente y tenía las matrículas de tributarios de 1805, y las menos completas de lustros posteriores, no pensó en separar a los componentes de la población en “razas”, cuando pudo hacerlo de acuerdo con los criterios de casta que privaban al finalizar el periodo colonial. Romero debió tener acceso a los libros parroquiales y a los padrones que los curas levantaban para la Semana Santa en parroquias, algunos de los cuales mantuvieron la separación por casta hasta la tercera década del siglo XIX (Ochoa, 1997: 21-22). Tal vez a partir de ahí supuso, de manera equivocada, que la casta equivalía a la raza y se lanzó a sumar población. Nosotros no podemos ser tan despreocupados. Como hemos probado en otros trabajos, en los pueblos indígenas vivían afrodescendientes que no hablaban español y que podían ser reputados como indios, ya que mantenían un fenotipo cercano al que se imaginaba como característico del indígena: pelo lacio, lampiño, ojos rasgados, boca ancha, nariz ancha, color de piel oscura. Esto dificultaba catalogar a simple vista a aquellos que tenían ancestros africanos, incluso cuando se suponía debían ser expertos, como los contratistas para los ingenios (Martínez, 2011a). Si legalmente no eran “indios”, culturalmente lo eran, pues hablaban una lengua indígena y realizaban prácticas que ya no los distinguían de sus vecinos, pues la cultura local había asumido saberes y haceres de diversa procedencia, incluidas algunas del sur del Sahara (Aguirre, 1999).

Lejana y poco atractiva para el capitalismo mercantil de la época, alejada de los grandes centros urbanos, la Tierra Caliente se convirtió en un espacio con una fiscalización eclesiástica decreciente. Esto permitió que, una vez concluida la conquista espiritual, el crecimiento de algunas prácticas que durante el siglo XVIII fueron

consideradas poco ortodoxas, o francamente heterodoxas (Martínez, 2009). Se propició así un intercambio de bienes culturales que conformó la cultura regional desde fines del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII. Aunque Europa parece predominar, en la conformación de las prácticas culturales terracalenteñas, no hay que minimizar las metáforas que usan elementos de Mesoamérica, del Sahel y de las llanuras bantús de Angola y el Congo. Si bien fueron marginadas no son marginales para entender los sentidos posibles que tuvieron en el pasado (Martínez, 2001: 249-279).

En el fandango se produce un caos ritual que permite, en apariencia, romper la barrera de los estigmas. Blancos, negros, indios y chinos bailan, cantan, comen y beben sin atenerse a jerarquías sociales, étnicas y laborales. El fandango establece una nueva valoración, la habilidad artística: hombres y mujeres dependen de su habilidad al tocar, al bailar, al cantar y al versificar para hacerse un lugar en la fiesta, en ese microcosmos social recompuesto.

Las coplas se convierten en metáforas de la vida del vaquero. En ellas el ganado es transformado por los recursos poéticos en seres humanos, y con ello es posible decir lo que en la vida cotidiana se queda en el pensamiento. De esta manera la copla es a la vez retrato y crítica del sistema de castas y de la vida colonial.

Es entonces posible pensar que realizar el fandango debajo de una parota<sup>3</sup> puede ser un rito propiciador que vincula a los hombres con sus ancestros no vivos, con lo divino y lo maligno; que enlaza los espacios cotidianos en situaciones temporales extra cotidianas. Cabe pensar que el entorno rural creaba un paisaje sonoro significativo, en el que los bramidos de los toros, los gritos de las aves —el que alguna de ellas se posara en las ramas de la parota, o en los árboles próximos a la casa donde se realizaba el fandango— eran tomados como agüeros por los individuos de acuerdo a su pertenencia étnica y la cultura en la que habían crecido.

---

3 Parota: Árbol grande y llamativo, caducifolio. Puede alcanzar una altura de hasta 45 metros.

Entonces, aunque el fandango es una reunión para un festejo, no necesariamente era profano; pues en el pasado se hicieron fandangos en honor a los santos, los que con el tiempo se llamaron *funciones* religiosas.

El fandango no solo fue un recorrido sensorial (sonoro, kinético, etc.) con el fin de llevar a los participantes a un goce estético; tal vez fue primero un ritual con el fin de llegar a un clímax místico; una manera de participar de las antiguas religiones y salir del espacio festivo con tranquilidad espiritual.

Los seres, que se imaginan asociados con cada nivel espacial, realizan acciones que los caracterizan. Los hombres trabajan y se divierten en el espacio humano, en la vida cotidiana. Ahí siembran parotas, las tumban, asierran y cortan. Con ellas realizan yugos para sus bestias, muebles para sus casas, tablas para sus puertas y para bailar, tamboritas y arpas; necesitan trabajar para comer y subsistir. Los dioses y los entes del mal se dedican a intervenir en la vida de los hombres, para hacerla más fácil o más difícil, a cambio de favores y ofrendas: Dios, los santos y la Virgen curan a cambio de misas, de funciones religiosas y rezos: “El amigo otorga riquezas a cambio del alma y el familiar lo hace para que se le alimente y engorde, pero luego destruirá al pueblo cuando, como ‘víbora de agua’, inunde el poblado y lo arrase con lluvia y viento” (Martínez, 2011b). Los ancestros atemorizan, pero siempre intentan decirnos algo, a cambio de salvar su alma con misas, rezos, velas, agua y ofrendas; nos dicen donde hay dinero, o quien nos hace mal, o cómo debemos portarnos para no terminar como ellos, penando.

Espacios profanos y divinos, cotidianos y extracotidianos coexisten en los mismos lugares, separados solo mediante el tiempo o la acción, normados socialmente por la tradición. El patio de la casa, con la parota, es un lugar cotidiano, propio para cortar leña, lavar ropa, defecar o jugar; en ciertos momentos es un espacio festivo, que recibe al fandango o a la función religiosa. La cotidianeidad de las acciones como comer y beber se rompe con el acompañamiento

de otras formas de goce estético que se incorporan en el fandango, como bailar o escuchar música.

Los agentes imaginados, buenos y malos, pueden realizar algunas acciones que los hombres realizan: tocar instrumentos y bailar, beber aguardiente, fumar, divertirse, cantar. No necesitan comer y beber para vivir (como ninguna de las otras acciones); sin embargo, necesitan el goce estético producido por el fandango.

Las coplas tradicionales son usadas como “cuadros de castas”, es decir, representan actitudes físicas, valores morales y actividades productivas estereotipadas y relacionadas con los afrodescendientes, y en general con el sistema de castas novohispano, el cual refuerzan. Los cuadros muestran el “deber ser” del otro, ilustran cómo “son”, cómo se “comportan” y facilitan la segregación y subordinación (Llovell, 2006: 199-234). Aunque refuerzan el sistema social fuertemente estratificado y con intensión segregacionista, los cuadros de castas generalmente fueron pintados por artistas criollos, o mulatos que dieron el salto a la “barrera del color”, lo que les otorga una *agencia* o capacidad de negociación frente a la élite europea gobernante (Catelli, 2012: 146-174). Los cuadros de castas representan a una pareja de hombre y mujer caracterizados en su vestimenta, actitud física y corporal. Varios de los términos utilizados para nombrar a las mezclas tienen una relación con los que se empleaban para denominar al ganado y a los animales salvajes; por ejemplo: mulato, coyote, lobo, barcino, albino, albarazado (Castro, 1983: 671-690).

En la copla la agencia es de las castas, es decir de los afrodescendientes, quienes eran percibidos como insolentes, tendentes al desacato de la autoridad y de las clases superiores. Gemelli Carrieri se quejaba en el siglo XVII:

Todos los negros y mulatos son muy insolentes y se toman nada menos que como los españoles, a cuya usanza visten, y así entre ellos se honran con el título de capitán, aunque no lo sean... Ha crecido en

gran número esta canalla de negros y de color quebrado (como dicen los españoles), que se duda que un día no se revuelvan para hacerse dueños del país; si acaso no se pone remedio, impidiendo la introducción de tantos negros por medio de los contratos (Gemelli, 1976: 63).

Según el parecer de este viajero había numerosos africanos y sus descendientes viviendo a fines del siglo XVII; predominio que haría crecer el número de pintores de castas entre 1711 y 1760, periodo en que se identifica la preponderancia de tal género iconográfico (Katzew, 2004: 63-93).

En el ámbito profano y cotidiano de la lírica popular, las castas y los afrodescendientes muestran también agencia y negociación a partir de su participación en las milicias y en el ejército, que les otorgó estatus social y ciertos privilegios, sobre todo a los oficiales: los “capitanes” que describe Gemelli. En la lírica tradicional hay marcas discursivas de ese “orgullo” e insolencia de los “negros”.

La vaca era colorada  
Y el becerrito era moro.  
Me puse a considerar  
¿de qué color sería el toro?  
(*El toro viejo*, son terracalenteño  
del Tepalcatepec).

Existe en la lírica tradicional una “humanización” de animales salvajes y domésticos asociándolos con una casta o un grupo humano con ciertas premisas imaginadas y comunes. Por ejemplo, los afrodescendientes de origen y cultura bantú, donde el ganado vacuno tiene una importancia mítica y ritual, asociarían al ser humano, de acuerdo con su género, edad, color de piel y carácter, con un animal que lo caracterizaría para ridiculizarlo. Ello los vincula con las estrategias discursivas de la agencia del criollo, aunque para ello utiliza un arte efímero como es la copla cantada durante el fandango, la cual nos llega por la tradición oral.

Si la madre es “colorada”, bermeja, es decir, criolla o blanca, y el hijo es *moro*, de pelo negro y piel roja, entonces el padre es *negro*; por tanto, se habla de vacas y toros, aunque metafóricamente se refiere a seres humanos. El “toro” es elegido por la “vaca” independientemente del color de su piel, por su valor y arrojo. Esto se muestra en la pintura de castas, por ejemplo, en el cuadro anónimo del año 1780 (óleo sobre lienzo, 38 x 52 cm) de la Colección Escandón, que muestra a una pareja de española y negro y a su hijo mulato; él vestido de casaca roja, como vestían los oficiales de las compañías de pardos (Katzew, 2004: 131).

¡Chinita del alma!  
la mujer que quiere a un indio  
no quiere a uno de razón;  
le pasa lo de a las yeguas,  
es mala comparación,  
la yegua que quiere a un burro  
ya no quiere al garañón.  
(Copla de *La india*).

El clímax experimentado al participar en un fandango (como en cualquier otro ritual mágico o místico) es construido. El orden temporal nos lleva hacia el clímax, fijando nuestra atención y dosificando la energía de los seres humanos participantes. El orden espacial mantiene un círculo concéntrico, en el cual los flujos de energía convergen en la pareja de bailarores. El orden axial pretende proyectar esa conjunción de energía paulatina, hasta lograr, con el clímax, una comunicación entre el nivel terrestre, de los seres humanos, el inframundo, de los ancestros, y con el cielo, de los dioses.

Este *topos* que compara a lo negro y lo blanco invirtiendo la preeminencia de los colores está presente en muchas coplas.

De los tres colores que hay  
el moreno es el mejor,  
lo blanco se lleva el agua

y a lo colorado el sol.  
(*La negra planeca*, son terracalenteño  
del Tepalcatepec).

La copla se convierte entonces en el discurso étnico de las castas y se propone, aunque sea al nivel mínimo de conciencia, el ataque a los argumentos discriminatorios y opresivos fundados en lo étnico que esgrime el Estado español y la Iglesia.

Uy uyuy el cura de Coahuayutla  
Uy uyuy ya no quiere confesar  
Uy uyuy de miedo de la jiricua  
Uy uyuy no se le vaya a pegar.  
(*El cura de Apatzingán*, son terracalenteño  
del Tepalcatepec).

La jiricua es el “mal del pinto”, también llamado *albarazo*, por el Diccionario de autoridades: “es una enfermedad, especies de empeines ó manchas blancas y escamosas, que de intercutáneas salen a los racionales, y es especie de lepra, ú origen de ella”. Los *albarazados* eran los llamados “pintos”, que abundaban en Tierra Caliente, y también aquellos individuos con padres de ascendencia africana que tendían a tener la dermis blanca (Ebert, 2010: 139-152).

En el “programa de la reivindicación étnica” era muy importante revalorar la belleza del afrodescendiente y oponerlo a la estética colonial. La idea de *lo negro es bello* es una preocupación muy antigua, tanto como lo es el considerar bello el fenotipo caucásico.

Una negrita se enamoró.  
Una negrita se enamoró,  
de un joven blanco  
que la engañó.

¡No llores, negra,  
no llores, no!  
Si se te fue tu amante, ¡mi vida!

y aquí estoy yo.  
(*La negrita*, son terracalenteño  
del Tepalcatepec).

A que no adivina  
¿cuál de las dos es mi chata?  
Esa de la frente china  
y los aretes de plata.  
(Copla suelta).

Es evidente que las “reivindicaciones” no fueron compuestas en un sentido actual, que muchas veces solo invierten el racismo o las escalas de valores.

Las inditas son de a peso,  
las morenas de a tostón  
las blancas son de a dos reales  
y las güeras de pilón.  
Qué bonitas son las indias  
cuando aman de corazón.  
(*La india*, son terracalenteño  
del Tepalcatepec).

No sé cómo disipar  
la pena que a mí me mata,  
por más que quiero olvidar  
se me revela la ingrata.  
No sé qué santo bajar  
para olvidar esa mulata.  
(*La mulata*, gusto terracalenteño  
del Balsas).

Qué bonitas florecitas  
se han dado por mi barbecho.  
Me gustan más las prietas  
porque esas parten derecho,  
no son como las güeritas  
que se andan tentando el pecho.  
(Copla terracalenteña del Balsas).

Señora yo soy el indio  
que me la vengo a llevar.  
Avísele a su marido  
que me la salga a quitar  
(*El indio*, son terracalenteño  
del Tepalcatepec).

La mayoría de las coplas fueron creadas en ámbitos locales y con referentes contextuales; pero al correr por los caminos reales y por las barcas de los ríos, de la costa a tierra adentro y de vuelta, hasta llegar a la tonadilla escénica de los coliseos coloniales y los sones del país de los teatros decimonónicos se uniformó, sufrió cierta estandarización que le permite cantarse en grupos de sones de una región, y aún más, entre distintas tradiciones musicales. Sin embargo, es posible encontrar razones contextuales por las cuales ciertas coplas y ciertos sones permanecieron ligados a regiones geográficas, con cierta producción y amalgama social.

En la copla se refleja la vida cotidiana del vaquero mulato, sus gustos y sus pesares.

Hormiguita colorada,  
hormiguita del hormigal,  
no me piques a mí  
pícale a mi caporal.  
(*La hormiga*, son terracalenteño  
del Tepalcatepec).

En las coplas se refleja parte de la vida cotidiana, su trabajo, sus pesares por la discriminación y su oposición a ella; pero también sus maneras de enamorar, insultar, pelear; así vieron la vida que les tocó, con humor e ironía, cantada en coplas.

En el fandango coexisten sentidos presentes y pasados, las prácticas sociales pueden interpretarse como parte de sistemas antiguos de significación, pues hay indicios de que lo fueron (Ginzburg, 2006). Si consideramos al fandango un espacio ritual, y al

baile como una danza, entonces podemos relacionar en una red semántica las artes tradicionales, las actividades productivas, los grupos étnicos y sociales, con las antiguas religiones en una cultura, entendida esta como un sistema articulado que produce significación (Geertz, 1992). Un sistema no se mantiene inmutable, por el contrario, tiene una transformación procesal, por ello es posible intentar una “arqueología” de los sistemas de significación y, luego, articularlos históricamente (Foucault, 2009). Tal vez, entonces, podamos comprender cómo, después de la ruptura y del choque cultural, hubo la necesidad de articular, de nuevo, de manera significativa, los sentidos dados a las prácticas propias y a las nuevas, relacionándolas en un todo que era el nuevo sistema significativo, la nueva cultura.

El fandango fue una fiesta que se construyó con elementos diversos de distintas culturas procedentes del Mediterráneo europeo, el África subsahariana y Mesoamérica; los cuales fueron llevados en proporciones distintas por los individuos que llegaron a la Tierra Caliente. Aunque en apariencia fue una fiesta familiar desligada de la religión ortodoxa, se constituyó en un espacio para la ritualidad de los grupos subalternos, quienes constituyeron en él complejas tramas de significado que solo podemos intentar comprender si nos aproximamos en un círculo hermenéutico, con herramientas como el catolicismo popular terracalienteño, la literatura oral tradicional y lo que sabemos de las antiguas religiones mesoamericanas y subsaharianas.

La fiesta profana se revela como un espacio místico y catártico, donde las tensiones étnicas y las múltiples opresiones (económicas, lingüísticas, culturales y religiosas) podían atenuarse en el lapso temporal que duraba la convivencia mediante la habilidad artística. Se podía romper la dura jerarquización social al interactuar blancos y prietos, sabios y tontos, viejos y jóvenes, ricos y pobres, hombres y mujeres en un espacio donde lo que importaba era la

participación colectiva; para imponer un nuevo orden, el estético, en el que el prestigio se ganaba mediante la ejecución performática de un arte apreciado por la sociedad local: bailar, tocar, versar, guisar, chancear. El fin colectivo era alcanzar un momento de goce estético, un tiempo climático; que en mucho se pueden equiparar con el éxtasis religioso.

Los hombres y mujeres hábiles podían mantener el reconocimiento social fuera del espacio del fandango; ser convidados a otras fiestas, convertirse en compadres y padrinos. El prestigio social necesitaba de la reciprocidad, pues el fandaguero reconocido tenía que hacer, él mismo, fiestas para invitar a sus parientes, compadres, ahijados, padrinos; lo que implica que no todos podían obtener el reconocimiento social, para ello era necesario cierto nivel económico y estar dispuesto a invertir dinero a cambio de prestigio social, pues un fandango implica dar de comer a numerosas familias invitadas: una vaca, varios puercos o gallinas, aguas frescas, mezcal y cerveza (incluso cuando estas se venden para recuperar en algo la inversión). En el pasado colonial la transacción: dinero a cambio de prestigio, era deseable entre aquellos que por su origen étnico eran considerados inferiores socialmente, es decir, indígenas y sudsaharianos. Aunque el fandango era un espacio de subversión de los órdenes sociales y económicos, estos, de nuevo, retomaban el control sobre los individuos en el ámbito de la vida cotidiana y en las lógicas del prestigio individual. Lo que implica que tener habilidades artísticas era deseable en el ámbito privado del fandango, pero no útil en el ámbito público.

Incluso el control social se ensañaba con aquel que dejaba de ser fandaguero y se convertía en “borracho perdido”, el Estado lo encarcelaba y lo sometía a la vergüenza pública de barrer las calles, la Iglesia lo fustigaba en sermones desde el púlpito y en público. Así que, si bien la habilidad artística era deseable, el consumo de alcohol, o la asistencia continua a la fiesta eran reprobables.

Aun así, el fandango implicaba una reorganización estética de la realidad, en la cual la habilidad creativa permite a los vagos, vaqueros, campesinos, molenderas y caneleras cambiar el estatus socioeconómico, moral y étnico que tenían en la vida cotidiana por el de artistas tradicionales: guitarrero, arpero, bailadora, bailador, violinera, versador. El fandango les permite reposicionarse en la escala social y local mediante el arte.

## Fuentes de consulta

- AGUIRRE BELIRÁN, Gonzalo (1989). *La población negra de México*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Medicina y magia*. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Nacional Indigenista, Universidad Veracruzana.
- AHMM, Archivo Histórico Municipal de Morelia (1636). Gobierno. caja 5. expediente 4. 21 de noviembre de 1636 “Visita de los obrajes de esta Ciudad de Vallad y sus términos”.
- CARRILLO CÁZARES, Alberto (1993). *Michoacán en el otoño del siglo XVII*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Gobierno de Michoacán.
- CARRILLO CÁZARES, Alberto (1996). *Partidos y padrones del obispado de Michoacán 1680-1685*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado.
- CASTRO MORALES, Efraín, (1983). “Los cuadros de castas de la Nueva España”. En *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft, und Gesellschaft Latinamerikas*, Köln, Böehrlau Verlag, 20: 671-690.
- CATELLI, Laura (2012). “Pintores criollos, pinturas de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo colonial tardío”. En *Cuadernos del CIHLA*, XIII-17; 146-174.
- CHAMORRO, Jorge Arturo (1992). “La herencia africana en la música tradicional de las Costas y las Tierras Calientes”. En Jacinto Zavala, Agustín y Álvaro Ochoa (coordinadores). *Tradición e identidad en la cultura mexicana*. Zamora: El Colegio de Michoacán: 415-448.
- CHÁVEZ CARBAJAL, Ma. Guadalupe (1994). *Propietarios y esclavos negros en Valladolid de Michoacán 1600-1650*. Tesis de licenciatura. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- EBERT, Ann (2010). “La representación de las Américas coloniales en los cuadros de castas”. En *Scientia*, X-10; 139-152.
- FOUCAULT, Michel (2009). *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

- GEMELLI CARRIERI, Giovanni, (1976 [1770]). *Viaje a la Nueva España, México*, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GINZBURG, Carlo (2006). *Tentativas*: México: Facultad de Historia-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- KATZEW, Ilona (2004). “El auge de la pintura de castas: exotismo y orgullo criollo 1711-1760”. En Katzew. *La pintura de castas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Turner: 63-93.
- La democracia*. t. I. 13. Morelia. 17 de abril de 1892: 4. Citado en: Sánchez Díaz, Gerardo y Ramón Alonso Pérez Escutia (1994). *Carácuaro de Morelos. Historia de un pueblo de la Tierra Caliente*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; 116.
- LOVELL BANKS, Taunya (2006). “*Mestizaje* and de mexican mestizo self: no hay sangre negra, so there is no blackness”. En *Southern California Interdisciplinary Law Journal*. 15. 19: 199-234.
- MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, (2001). “Evolución de la población afro-mestiza de Valladolid”. En *¡Épa toro prieto! Los “toritos de petate” una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua bantú en el siglo XVII*. México: Instituto Michoacano de Cultura, pp. 43-84.
- \_\_\_\_\_ (2004a). “Danzas afro-michoacanas: el sangüengüé, el saraguandingo y el tango”, en, Martínez (Coordinador). *Una Bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*. México: Morevallado, Secretaría de Desarrollo Social: 139-148.
- \_\_\_\_\_ (2004b). “El culo del mundo, una tierra de pardos, doblada de sierras. Hacia una geografía humana histórica de la Tierra Caliente”. En *Foro cultural de Tierra Caliente. Memorias*. México: Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaría de Cultura Michoacán, pp. 7-24.
- \_\_\_\_\_ (2007). “Por la orillita del río... y hasta Panamá. Región, historia y etnicidad en la lírica tradicional de las haciendas de La

- Huacana y Zacatula”. *Tzintzún. Revista de estudios históricos*. 46. julio-diciembre: 13-38.
- \_\_\_\_\_ (2009). “La antigua parroquia de Sinahua”. En *El Nuevo Carrizal de Arteaga. Sonos obligados de Arteaga*. México: Secretaría de Cultura Michoacán, H. Ayuntamiento de Arteaga. CD.
- \_\_\_\_\_ (2011a). *¡Ése negro ni necesita máscara! Las danzas de “negritos” en cuatro pueblos de Michoacán. Historia, corporalidad y tradición*. México: Facultad de Historia- Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- \_\_\_\_\_ (2011b). “Irámuco. El lugar donde se manda”. En *XI Congreso Internacional de Historia oral. Memoria electrónica*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Asociación Mexicana de Historia Oral.
- NAVEDA CHÁVEZ-HITA, Adriana (1987). *Esclavos negros en las haciendas azucareras de Córdoba Veracruz 1690-1830*. Xalapa: Universidad de Veracruz: 26-31.
- NGOV-MVE, Nicolás (1994). *El África bantú en la colonización de México 1595-1640*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- OCHOA SERRANO, Álvaro (1997). “Africanos en México (1821-1924)”. En *Afrodescendientes: sobre piel canela*. Zamora: El Colegio de Michoacán: 21-22.
- ORTIZ, Fernando (1965). *Africana de la música de Cuba*. La Habana: Universidad Central de las Villas.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando (1999). *La música afromestiza mexicana*. Xalapa: UV.
- “Relación de Patzcuaro de 1754” (1985 [1754]). En González Sánchez, Isabel. *El obispado de Michoacán en 1765*. Morelia, Gobierno de Michoacán, p. 282. Publicada por Ernesto Lemoine en el *Boletín del Archivo General de la Nación*, Segunda Serie, tomo IV, núm 1, 1963.

ROMERO, José Guadalupe (1972 [1860]). *Michoacán y Guanajuato en 1860. Noticias para formar la historia y la estadística del obispado de Michoacán*, (facsímil). México: Fimax.

### **Entrevista**

Tavira, Leonardo (19 de abril de 2002). San Lucas, Michoacán, México.  
Trompetista oriundo de Tlapehuala, nieto de Juan Bartolo Tavira de quien se dice era un gran repentista.

## Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu caráter movente

*Between viola chords and wires of memory:  
the cantoria de improviso and its moving carácter*

**Andrea Betania Da Silva**

UNIVERSIDAD DE SALVADOR DE BAHÍA

### **Resumo**

Este trabalho apresenta reflexões em torno da cantoria de improviso, prática cultural brasileira inserida no rol das poéticas orais e também conhecida como repente. De constituição híbrida, pode ser definida como uma criação lítero-musical que se dá a partir de uma performance resultante do vínculo estabelecido entre os cantadores e seu público de modo a torná-los cúmplices, na medida em que a criação dos versos improvisados é retroalimentada pela parceria criada entre os que cantam e os que escutam. Nesse sentido, o elo que os aproxima é fortalecido por lembranças que circulam entre a memória individual e a memória coletiva, tendo a voz como vetor para a consolidação e a manutenção de saberes cunhados por sujeitos que se valem da poesia e da oralidade para expor seus modos de se pôr no mundo. Forjada na tradição, a cantoria se reinventa de modo a manter-se inserida nas novas demandas socioculturais que exigem um contínuo e profícuo diálogo entre as produções culturais e as alterações que se dão no contexto cultural circundante. Os eixos teóricos em questão são desenvolvidos a partir das discussões propostas por Zumthor (2010, 2005), Hobsbawn (1984), García Canclini (2006) e Halbwachs (1997), dentre outros.

**Palavras-chave:** cantoria de improviso, poética oral, performance, memória, viola.

## Abstract

This work presents reflections around the *cantoria de improviso*, Brazilian cultural practice inserted in the list of oral poetics and also known as *sudden*. Hybrid constitution, can be defined as a *litéro-musical* creation that is given from a performance resulting from the link established between the singers and their audiences in such a way as to make them accomplices to the extent that the creation of improvised verses is *retroalimentada* by the partnership created between the *cantadores* and listening. In this sense, the bond that brings them closer to it's strengthened by memories that circulate between the individual memory and collective memory, and the voice as a vector for the consolidation and maintenance of knowledge brothers-in-law for subjects who use poetry and orality to expose its sunset views in the world. Forged in tradition, the singing reinvents itself in order to maintain-if inserted in the new socio-cultural demands that require a continuous and fruitful dialogue between the cultural productions and the changes that take place in the surrounding cultural context. The theoretical axes in question are developed from the discussions proposed by Zumthor (2010, 2005), Hobsbawn (1984), García Canclini (2006) e Halbwachs (1997), among others.

**Keywords:** *cantoria de improviso*, Oral Poetics, *performance*, memory, *viola*.

Portadores de uma sabedoria cujas bases encontram-se fincadas na oralidade, os repentistas —sujeitos que constituem o cerne deste trabalho— acalentam histórias reveladoras, repletas de detalhes que permitem imaginar como seria uma sociedade permeada por práticas ancoradas em princípios não apenas diferentes dos vigentes, mas, em parte, até opostos.

A memória pode ser vista como sinônimo de imaginação, pois as histórias orais dão acesso a versões criadas a partir de um imaginário por vezes coletivo, mas cujas lembranças vão apresentar-se como um misto de vivências individuais e práticas partilhadas. Presente no discurso dos repentistas, quando compõem ou quando falam, a memória está repleta de dobras que confundem e expõem componentes de uma memória individual, ligada por fortes laços com uma memória coletiva. Esta, para Halbwachs ([1950] 1997) está sempre subjacente às práticas sociais, uma vez que o homem, enquanto ser social, tem sua identidade — que se constitui pelo viés da memória — forjada a partir do contato com o outro, de modo que escolhas, posturas e gostos sempre remeterão a uma dada comunidade, com a qual os saberes são partilhados. Entretanto, a marca movente da sociedade permite que seus membros circulem por entre grupos muito diversos, experimentando outros modos de lidar com o mundo, possibilitando, dessa forma, o retorno ao ponto de onde saíram, que, sem dúvida, já não serão mais os mesmos, pois já passaram por apropriações transformadoras, por rearranjos, por reagrupamentos e recriações em processos contínuos; já adquiriram, por fim, novos significados. Tudo o que foi vivenciado e

experimentado marcará para sempre sua visão sobre o mundo. Ainda que este, aparentemente, possa parecer o mesmo, o viés a partir do qual será lido decorrerá do cruzamento com ‘outros mundos’ que venham a ser acionados.

A memória coletiva, aqui compreendida como um grande palimpsesto, é resultante do manancial de experiências que compõe cada uma de suas partes, alinhavadas com o fio da memória. Este, como o de Ariadne, aproxima desejos múltiplos e ainda sem conexão, movidos por diferentes motivações, que os impulsiona de forma a fazer girar como cata-ventos, por onde passam nossos sonhos, carrosséis por onde gira nossa vida.

Ao tratar da linguagem musical e da memória dos sujeitos nela envolvidos, Halbwachs ([1950] 1997: 21) também destaca: “Os sons musicais não são fixados na memória sob forma de lembranças auditivas, mas nós aprendemos a reproduzir uma série de movimentos vocais”. É na confluência desses aspectos musicais que se dá o retorno a um tempo e a um espaço marcados por sons, que preenchem o ambiente como pano de fundo para o mundo que se descortina sob nossos olhos. Uma nota, um acorde, um suspiro, uma melodia, uma rima, todas as impressões convergem para o que há de mais idiossincrático na música: o ritmo. Este, por sua vez, chega como eco, soprado pelo vento, como produto da vida em sociedade, podendo ser entranhado ou estranhado, conforme o papel que desempenha como portador de lembranças. É preciso que este esteja prenhe dessas lembranças ou se apresente como receptáculo a fim de tornar-se o expoente de momentos marcados pelos sons que ali se fazem presente, sejam aqueles escolhidos por nós ou aqueles que se colocam à disposição.

A imagem que se cria sobre um povo pode ser plasmada a partir de influências externas, não precisando necessariamente contar com o aval da comunidade-alvo para que possa ser referendada, mas sua manutenção e sua perpetuação só acontecerão se os sujeitos

envolvidos na narrativa criada compartilham das mesmas ideias a ponto de credenciá-las. Para Ortiz (2006: 135), “A memória coletiva é da ordem da vivência, a memória nacional se refere a uma história que transcende os sujeitos e não se concretiza imediatamente no seu cotidiano”. Desse modo, a construção de uma memória nacional pode ter início através de um discurso fundamentado numa ideologia que se esforçará para forjar e manter uma lógica muito mais vinculada à história, projetando-se para o futuro com propósitos geralmente econômicos, políticos e também religiosos. Assim, ainda de acordo com Ortiz (2006: 136),

[...] o que caracteriza a memória nacional é precisamente o fato de ela não ser propriedade particularizada de nenhum grupo social, ela se define como um universal que se impõe a todos os grupos. Contrariamente à memória coletiva, ela não possui uma existência concreta, mas virtual, por isso não pode se manifestar imediatamente enquanto vivência [...].

Os dados que constituem a memória de uma nação podem ser baseados em fatos que têm uma existência concreta, mas o modo como eles são difundidos e imortalizados, através de narrativas que são criadas e difundidas com valor de verdade, dependem dos objetivos pretendidos por seus criadores. A opção por um enfoque cultural abre caminhos, mas também apresenta desafios e o primeiro deles mostra-se imediatamente na tentativa de apresentar um conceito definitivo de cultura. Entre aqueles que se dispõem a defini-la, Eagleton (2005: 11) apresenta a seguinte proposta:

se a palavra “cultura” guarda em si os resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Neste único termo, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado. Se cultura significa cultivo, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao

mundo e o que o mundo nos faz. É uma noção “realista”, no sentido epistemológico, já que implica a existência de uma natureza ou matéria-prima além de nós; mas tem também uma dimensão “construtivista”, já que essa matéria-prima precisa ser elaborada numa forma humanamente significativa.

Nessa mesma linha de raciocínio, trabalhar com a concepção de popular envolve também a impressão de ter escolhido um tema movediço, visto que a definição que se apresenta simples para uns, vai resvalar, conforme Hall (2006), em pelo menos dois modos distintos de posicionamento: a) estabelecer uma relação entre o que é popular a partir dos que a produzem e a consomem, adotando um olhar que se volta para o estabelecimento e manutenção das classes a partir da manipulação da cultura de um povo; b) considerar como cultura todas as produções do povo, aproximando-se de um modo característico de vida. Zumthor (2005: 80), por sua vez, questiona:

O que é então popular? A palavra pode designar uma partida, uma pertença, a classe dos autores, ou dos usuários. Mas ela não nos leva a um conceito. Ela assinala um ponto de vista, aliás pouco nítido, sobre o mundo em que vivemos. Se digo que tal poesia ou canção é popular, faço alusão a um modo de transmissão de discurso, à remanescência de traços arcaicos que refletem mais ou menos o que eram nossos antepassados? [...] Somente a ideia de função nos tira do impasse.

Assim, do mesmo modo que o conceito de cultura tem adquirido uma configuração cada vez mais antropológica, agregando expressões mais plásticas e populares, a cultura popular, ao ganhar contornos mais elásticos, deslocando o estigma de “primitivo”, de precariedade e ausência de estética, de excentricidade e de exotismo, que, por muito tempo, ofuscaram sua força criativa, passou a ser vista como uma outra possibilidade artística.

No entanto, as mudanças que ora se apresentam não são fortuitas, pois seu surgimento se deu a partir de uma reconfiguração social, influenciada, também, pelos processos de globalização que

çam as produções locais a um contexto global, deslocando-as do seu inicial lugar de produção. Percebe-se, desse modo, a configuração de um discurso valorativo destinado às produções locais, contribuindo para a construção de uma identidade nacional que se fortalece a partir de elementos que passam a servir a um ideal macro, capazes de contribuir para a construção de uma imagem inclusive *made in exportation*. Ortiz (2001: 160) mostra que o surgimento de uma cultura popular de massa colabora decisivamente para a reconfiguração dos termos nacional e popular, pois estes contribuem para a própria resignificação do cenário cultural.

O nomadismo de tais expressões permite a manutenção de uma memória que não se dá de modo linear, haja vista as idiossincrasias que circundam um modo de viver que se quer fixado, mas que ultrapasse qualquer limite. A memória, que Ricoeur (2000) situa entre lembrar e imaginar, encontra-se repleta de marcas sensoriais. As associações que fazemos podem envolver memória olfativa, gustativa, auditiva, tátil e visual, mas quais serão, de fato, os dispositivos que direcionam a escolha entre fixar esse e não aquele cheiro? Esse e não aquele gosto? E, uma vez constituintes de lembranças, o que faz despertar as sensações que são selecionadas? E como se pode recortar nas narrativas o que emerge enquanto produto da recordação ou da imaginação sobre o que foi vivenciado? O testemunho, tão caro aos estudos da oralidade, surge como peça fundamental para legitimar o discurso, atribuindo-lhe um caráter de veracidade, mas como filtrar no presente da voz o que se viu e o que se pensa ter visto, já que as impressões sensoriais de outrora, nesse momento distanciadas no tempo, fazem ecos de uma cena que se constitui em uma memória rarefeita, pontuada por desejos latentes que buscam, desenfreadamente, brechas por onde possam se infiltrar?

Para Halbwachs ([1950] 1997: 19)

A lembrança de uma palavra se distingue da lembrança de um som qualquer, natural ou musical, visto que o primeiro corresponde

sempre a um modelo ou a um esquema exterior, fixado seja nos hábitos fonéticos do grupo (isto é, sobre uma superfície material) enquanto a maioria dos homens, quando eles entendem de sons que não são palavras, não podem sequer os comparar a modelos que seriam puramente auditivos, porque estes lhes faltam.

Enquanto o repertório de vocábulos a que se tem acesso costuma ser partilhado com a comunidade de pertencimento, os sons estão relacionados, geralmente, às relações que são estabelecidas com cada um deles. Se uma música pode acionar a imagem de uma lembrança boa, à qual se recorre como uma espécie de “volta ao tempo perdido”, uma outra melodia pode remeter a lembranças que são, por escolha, mantidas fora de alcance, de modo que não possam mais causar sofrimento. Os ruídos, aqui também considerados como linguagem dotada de sentido, igualmente trazem ecos que tocam. As palavras, por sua vez, embora pareçam partilhar de um sentido comum, são compreendidas, por vezes, mediante sua opacidade e são perpassadas por sensações que nos remetem a experiências diferentes da nossa vida, dando acesso a lampejos de imagens que já não podem ser lidas e compreendidas isoladamente, sendo preciso associá-las aos contextos em que emergiram. As cores que lhes serão dadas terão matizes gerados pelo desejo, mas sua pungência dependerá das cicatrizes que foram impostas por elas.

O ritmo, apontado por muitos como um poderoso instrumento para os processos mnemônicos, encontra nas ideias de Halbwachs ([1950] 1997: 34) o espaço necessário para destacar e valorizar o seu poder, uma vez que

Nas palavras em si talvez seja o ritmo que desempenha a esse respeito o papel principal. Quando cantamos de memória nós não reencontramos porque elas nos relembram os ritmos? Nós escadecemos os versos, nós agrupamos as sílabas duas a duas, e, quando nós queremos precipitar o canto ou o abrandar, nós mudamos o ritmo.

O momento de produção dos repentes revela-se extremamente profícuo para se perceber que as relações rítmicas entre os vocábulos e entre os versos desempenham um papel muito mais coesivo do que apenas a escolha das palavras, haja vista a recorrência de passagens nas quais o sentido geral da oração pode parecer comprometido em função da escolha desta ou daquela palavra, embora os parâmetros que determinam o escalonamento das ideias estejam subjugados à necessidade de manter-se fiel ao gênero, como ocorre, por exemplo, na cantoria de ‘pé quebrado’. Neste caso, a produção dos versos apresenta problemas na métrica, a ponto de evidenciar uma quebra de compasso ao expor a existência de versos que não possuem o mesmo número de sílabas métricas, ocasionando a formação de pés com tamanhos diferentes.

A memória fixada e filtrada no discurso dos repentistas, seja quando compõem ou quando falam, está repleta de dobras que confundem e expõem componentes de uma memória individual que se esforça para expor seus fortes laços com uma memória coletiva.

A(s) trajetória(s) da voz são moventes por natureza e buscam assento em diferentes lugares, sendo acolhidas por ouvidos atentos, abertas à interpretação por diferentes ouvintes, o que lhes confere um ar de imprevisibilidade, quer seja de fugacidade, que escapa à capacidade de retenção desenvolvida a partir da escrita, quer seja da flexibilidade comportada pela voz. Tendo em vista seu caráter constitutivo, é possível afirmar:

A escrita permanece e estagna, a voz multiplica. Uma se concentra e se conserva; a outra se expande e destrói. A primeira convence e a segunda apela. A escrita capitaliza aquilo que a voz dissipa; ela ergue muralhas contra a movência da outra. No seu espaço fechado, ela comprime o tempo, lamina-o, força-o a se estender em direção ao passado e ao futuro: do paraíso perdido e da utopia. Imersa no espaço ilimitado, a voz não é senão presente, sem estampilha, sem marca de reconhecimento cronológico: violência pura. Pela voz, permanecemos da raça antiga e poderosa dos nômades. Alguma coisa em mim recusa a cidade, a casa, a segurança da ordem: a exigência básica e

irracional, que ocultamos facilmente, mas um despertar de vinganças (Zumthor [1983] 2010: 320).

A voz, que tem no violeiro seu meio de propagação, não se quer estagnada. Tendo por função cumprir seu papel de propagadora de saberes, precisa deslocar-se no tempo e no espaço a fim de se fazer ouvir. Durante muitos anos, cavalheiros viajantes percorriam o Nordeste brasileiro cumprindo a função de noticiadores, inaugurando um modo de dar acesso à notícia que, embora pecasse pela não presteza, haja vista as dificuldades enfrentadas para percorrer longas distâncias por estradas sem fim, as informações que chegavam eram sempre de primeira mão, requentadas apenas pelo tempo. Em cada localidade, os viajantes encontravam ouvintes ávidos por novidades e sua chegada era acolhida com festa por cada comunidade. Ainda que fosse o cordel, na maioria das vezes, o suporte utilizado para a divulgação dos fatos, estes noticiavam não apenas o que tinham colhido de longe, mas as situações por vezes corriqueiras que presenciavam, entre elas, as rodas de violas. Essas, surgiam como arenas armadas a céu aberto, como a prática grega, espaços onde os guerreiros a competir eram, geralmente, homens simples, que se valiam da voz como recurso para se impor perante o mundo e por se fazer marcar em sua comunidade. Num período em que poucos tinham acesso à escrita, alguns eram escolhidos, de modo aparentemente natural, como leitores autorizados e era em torno desses que se formavam as rodas de leitura, momentos de agregação e sociabilidade, um dos muitos espaços presentes como demonstrativos da configuração de coletividade que prevalecia à época. Se os artistas assumiam a criação e a voz, aos demais cabia escutar, mas não de modo passivo, tendo em vista que as apresentações transformavam-se em espetáculos nos quais os ouvintes eram coautores. A memória, deusa cujo olimpo era personificado na figura de cada sujeito tendo em vista a configuração social calcada na oralidade, era responsável pela manutenção dos saberes e sua

perpetuação, via portadores de uma memória viva, cujo trânsito se dava sem dificuldade. Além disso, para muitos, essa literatura era a porta de acesso ao mundo letrado, tendo em vista que grande parte dos leitores apresentava pouca prática de leitura de textos escritos.

A escuta, representada por cada ouvinte, transformava-os em potências auriculares, capazes que memorizar um vasto acervo de narrativas, pouco importando se seu conteúdo correspondia à realidade ou se ali se fazia presente o que o narrador possuía de mais valioso: a capacidade de se apropriar dos textos e contá-los com tanto fervor que passavam a ser seus e na verdade eram, se considerarmos que cada contador impunha ao texto o seu ritmo, as suas marcas e a metamorfose se dava diante de um público tão fiel quanto experiente, a ponto de perceber as alterações realizadas.

Maffesoli (2006) propõe o retorno de uma necessidade de vida errante como uma tentativa de fuga do cerco exercido pelos pressupostos da modernidade. O desenvolvimento da vida moderna, cuja existência está vinculada ao surgimento da escrita e ao crescimento da imprensa, passa a exercer sobre os homens uma violência totalitária, cerceando-lhes o direito de desejar e dispor de elementos que fujam à lógica imposta por um pensamento racional centrado no poder e no controle exercido por poucos sobre muitos. Entretanto,

Seja qual for o nome que se possa dar, a errância, o nomadismo, está inscrito na estrutura da natureza humana, seja esta individual ou social. De alguma maneira é a expressão mais evidente do tempo que passa, da inexorável fugacidade de todas as coisas, de sua trágica evanescência. É uma tal irreversibilidade que é a base desse misto de fascinação e repulsão que provoca tudo o que tem a ver com mudança. Os contos, as lendas, a poesia e a ficção têm, com prazer, bordado sobre esse tema. E de uma maneira tão mais obsessiva que é própria do destino de ser incontrolável (Maffesoli, 2006: 46).

A ampliação dos setores de trabalho, a possibilidade, inclusive, de produção isolada, até mesmo feita em casa, findam por

enfraquecer uma das características motrizes das sociedades orais: a coletividade. Esta motivava o surgimento dos cantos de trabalhos, fortalecia laços no desenvolvimento de ações coletivas, contribuía mais para o contato entre os sujeitos, entretanto, as jornadas atuais colaboram, inegavelmente, para a estabilidade dos costumes e para o encapsulamento das rotinas. Todavia, as práticas culturais têm sido revistas a partir do crescimento das redes, virtuais e presenciais. A reorganização de tribos e a formação de novas comunidades narrativas mostram o apelo a uma vida mais sociável, ainda que seja preferível estreitar laços com quem se encontra do outro lado do oceano, desconhecendo as dores e os dramas de quem está ao lado, seja a figura do vizinho ou de alguém com quem se pode conviver por conveniência. Paradoxalmente, na era de aproximações, crescem, de modo alarmante, os casos diagnosticados de depressão, de síndrome do pânico e até mesmo o consumo desenfreado de drogas cada vez mais poderosas.

Os devaneios que permeiam a produção vocal encontram respaldo no aspecto fugidio presente em narrativas, poemas e diálogos despreziosos, que podem entrar por uma perna de pato e sair por uma perna de pinto, mantendo sua coerência interna e atingindo seus apreciadores justamente porque se sentem tocados por um traço que lhes é familiar: a possibilidade de expor saberes, mesclando experiências vividas ou apenas testemunhadas por terceiros, mas de uma confiança inquestionável quanto à verossimilhança com os fatos. Junte-se a isso a possibilidade de expor sua versão da história e surgirão narradores incontáveis, cada qual com seu manancial de histórias, cada qual com seu mundo à parte, o que, geralmente, é facilmente compartilhável.

Entretanto, a fixidez proposta pela escrita passa não só a conviver, mas a propor deslocamentos quanto às estratégias para o armazenamento da memória. Enquanto para os pressupostos orais a verdade estava diretamente relacionada ao vivido, sendo necessário

ênfatizar, conforme algumas produções populares, o fato de estar presente no desenrolar dos fatos, ou ter tido acesso a estes a partir de fontes seguras, os princípios da escrita apresentam-se vinculados à imagem que se deixa fixar, seja na folha ou na tela, sendo detentor da verdade o que for capaz de dispor da concretude da letra e dos recursos a que se tem acesso a partir desta, pois o homem de palavra é, aos poucos, superado pelo homem que domina a pena.

As relações entre memória e tempo são indissociáveis. A forma como as experiências se dão, as estratégias utilizadas para estabelecer uma relação com o mundo têm uma estreita relação com as memórias trazidas por cada um. Nesse sentido, um filtro particular faz uma seleção prévia, recorrendo aos tipos de memórias disponíveis para administrar como se dará o acesso às imagens que ficam das histórias vividas. As performances a que teve acesso, os espetáculos a que foi exposto ou dos quais participou, juntos, cada qual com sua contribuição, colaboram para a formação de indivíduos singulares e contribuem para a construção das mensagens partilhadas com o universo. Seguindo a linha proposta por García Canclini (2007), há outros modos de pensar o tempo, fugindo do paradigma linear apresentado como base, resvalando para conjecturas econômicas:

A expansão dos mercados também ocorre no tempo, porque se efetiva mediante esta aparente negação da temporalidade que é a obsolescência planejada dos produtos, a fim de poder vender outros novos. Na verdade, as políticas industriais que tornam imprestáveis os aparelhos elétricos a cada cinco anos, ou desatualizam os computadores a cada três, bem como as políticas publicitárias que põem fora de moda a roupa a cada seis meses e as canções a cada seis semanas são modos de administrar o tempo. Fazem-no simulando que nem o passado nem o futuro importam. Conseguem converter a aceleração e a descontinuidade dos gostos em estilo permanente dos consumidores. (2007: 220)

Radkowski (2002), cuja preocupação volta-se para as relações entre nomadismo e modernidade, indica que a questão motriz para

os modernos é saber para onde se vai e refere-se a três tipos de nomadismo: linear, radial e cíclico. O primeiro, aqui compreendido como uma trajetória mais convencional, indica um movimento que segue uma linha imaginária cujo horizonte aponta sempre para uma única direção, geralmente sem uma aparente possibilidade de retorno. O radial, por sua vez, apresenta duas direções que se retroalimentam, sendo uma voltada para o centro e a outra para a periferia. Já o cíclico é marcado pelo movimento ‘*va-et-vient*’ (RADKOWSKI, 2002: 74), tendo em vista que o retorno é previsto como parte da rota. O deslocamento realizado pelos povos ribeirinhos, que vivem às margens do rio São Francisco, em ilhas sazonais, por exemplo, segue as demandas da natureza, já que sua mudança das ilhas para a cidade, e vice-versa, se dará sempre conforme o movimento do rio. A vida desses sujeitos adequa-se a uma programação que está para além dos seus desejos; seus modos de pertencimento e sua relação com o tempo e o espaço estão em constante mudança e é entre as demandas desses dois polos que esses sujeitos tecem os contornos dos seus sonhos.

A errância que circunda a figura do cantador pode ser identificada como um dos elementos que o configuram como nômade. “A voz é nômade enquanto que a escrita é fixa”, é o que nos afirma Zumthor ([1990] 2005: 53) a fim de situar o que ele prefere denominar vocalidade, tendo em vista que é a presença da voz que ancora as práticas orais.

O nomadismo dos repentistas pode ser compreendido como cíclico, tendo em vista que a(s) rota(s) traçadas pelo país indicam sempre movimentos de *aller et retour*. O retorno, embora não surja diretamente no discurso dos cantadores, integra a noção de pertencimento que desenvolvem com os lugares onde moram, ainda que este não seja apontado como seu lugar de origem. Entendendo que a cantoria irradia-se pelo Brasil de modo irregular, é no Nordeste onde é encontrada sua maior expressão, notadamente nos espaços apontados como ‘berço da poesia’. Os Estados do Ceará, Paraíba e Pernambuco

sempre figuraram como fontes inegáveis de talento, tendo em vista os inúmeros representantes que contribuíram para a consolidação desses territórios como os mais profícuos. Sendo assim, apresentar-se como ‘filho’ de um desses lugares agrega valor ao potencial artístico desses sujeitos, o que pode ser visto na fala de Acrízio de França, cantador paraibano: “Venho da família de cantadores, porque eu sou da cidade de Paulista na Paraíba, onde é conhecido como a Terra da Poesia. A terra de um dos maiores cantadores do nordeste chamado Belarmino de França e depois Moacir Laurentino “. (2010: 01).

Outro discurso caminha no sentido de justificar a escolha da localidade onde mora em função da sua importância, o que pode ser evidenciado na fala de Sebastião Dias, representante do Estado de Pernambuco:

Eu sou norte rio grandense, nasci na cidade de Ouro Branco, no Rio Grande do Norte, é claro, mas, muito jovem, devido à demanda da profissão, eu tive que me mudar para Pernambuco. Antes para São Paulo, mas depois para Pernambuco, onde fixei residência porque o Pajeú, a região que eu moro, é uma região muito poetizada e a cantoria de viola tem uma aceitação muito grande e lá. Eu fixei residência e ainda hoje sou residente em Pernambuco, na cidade de Tabira, precisamente (2010: 01).

Além disso, os cantadores criam seus nomes de profissão incorporando os nomes das localidades que representam, como: Oliveira de Pannels, Mocinha de Passira, Nadinho do Riachão, Paraíba da Viola, dentre tantos outros.

Em contrapartida, alguns cantadores indicam a presença e o crescimento de uma fixação em determinado lugar, justificada pelo desenvolvimento de práticas locais que inserem o repentista em um contexto favorável à cantoria sem que precise se deslocar para além das fronteiras da cidade onde mora, o que é apontado como uma das conquistas do segmento: “Hoje tem cantador que não sai da cidade onde mora, vive desse trabalho em faculdades, em colégios. A

cantoria nas escolas já é um projeto, entendeu? E pra chegar a essa melhoria demorou muito “. (DIAS, 2010: 07)

Loncke (2009: 204), ao analisar como a memória e a transmissão musical operam em uma sociedade nômade, os WoDaaBe, povo nigeriano, questiona: “A música, memória sonora não discursiva de um povo que não deixa nenhum traço tangível de sua história?” Compreender que a música pode funcionar como memória sonora é colocá-la no rol dos patrimônios imateriais, é dar à voz, por mérito, o reconhecimento de que esta também pode ser responsável por portar a história de um povo, mas será mesmo não-discursiva? Quando o mesmo autor apresenta o ritual que este povo encena após a seca, de modo a saudar um novo tempo, ele assim o descreve: “Elas confrontam alternativamente, durante sete dias e sete noites, duas linhagens e seus respectivos aliados em uma verdadeira guerra ritual, exclusivamente masculina, cujas únicas armas são o canto e a dança “. (LONCKE, 2009: 205). Ora, se a cerimônia que se organiza tem como pano de fundo uma estrutura agonística, ainda que com contornos performativos, e as únicas armas são o canto e a dança, os argumentos apresentados surgem, decerto, transfigurados como ecos e movimentos que expõem um modo de ver o mundo, de compreender-se enquanto constituinte daquela sociedade, optando por um suporte que empunha a voz e o corpo como portadores de saber; um saber que não ostenta a escrita como veículo, mas, sim, a oralidade e sua discursividade.

A memória trabalhada nos cantos, nas danças, nas práticas onde o corpo se sustenta como linguagem, surge como resultante de uma simbiose onde os recursos requeridos pela linguagem não obedecem a fronteiras que os queiram rotular como linguísticos e paralinguísticos: o que se tem é a expressão de uma linguagem poética, na qual cheiros, toques, piscadas de olhos são importantes. A interpretação? Ah, esta se encontra ao alcance dos que emanam sensibilidade na pele, que sentem seus poros e pupilas dilatarem diante, por exemplo, de uma bela imagem.

Em busca de novos ares para a circulação dos seus versos, os cantadores, principalmente os que já gozam de uma notoriedade que extrapola os muros impostos à cantoria, possuem agendas completas o ano inteiro e cruzam o país divulgando sua arte. Os festivais, que se organizam ao longo do ano, espalhados pelo Brasil, mas concentrando-se no Nordeste, requerem a presença de cantadores inseridos numa rede criada em torno da cantoria. Poetas andarilhos, violas aos ombros, já não se deslocam utilizando os mesmos meios de transporte de outrora, mas permanecem saltimbancos, sempre em busca de novos desafios. Se o deslocamento geográfico não se concretiza, suas obras, cumprindo o papel nômade da palavra, são embaraçadas em uma discussão em torno do processo de midiatisação que oferece vantagens indiscutíveis quanto ao amplo acesso que podem possibilitar, mas cobra um preço muito alto em troca do que oferece.

Tendo em vista o encaminhamento apontado por Martín-Barbero (1987), parto do pressuposto que os *medias* já não desempenham a simples função de meros meios de comunicação, mas são eles que efetivam a mediação entre os bens culturais e os sujeitos, ditando-lhes regras, apresentando-lhes uma face da moeda como a única visão possível, mostrando-lhes suposições como verdades. Todavia, é nas brenhas da informação e dos seus canais que a cantoria de improvisação mostra sua versão multifacetada e se insere, tirando proveito de todos os modos de alcance. O que se tem, enfim, é um sistema de negociação constante, embora se reconheça que este sugere a inclusão de todos quando, na verdade, seus filtros mais severos são os da exclusão, que alija do processo aqueles que se recusam a se deixar levar por seu canto de sereia.

Os cantadores que desenvolvem uma maior intimidade com os novos encaminhamentos dos aparatos tecnológicos rompem as barreiras e encontram na internet um veículo rápido, barato e eficiente para a divulgação de sua arte. Assim, inserem-se nas redes sociais,

criam *blogs* e *sites* pessoais, integram o mercado de músicas *on line*, embrenham-se nas novas possibilidades da sempre metamorfoseada indústria cultural, garantindo à cantoria uma atualidade que se dá tendo em vista seu caráter movente e a liquidez com que se dispõe a moldar-se a novas propostas, mantendo-se atualizada e firme no seu propósito de encantar pelos ouvidos.

## Fuentes de consulta

- CANCLINI GARCÍA, Néstor (2007). *Diferentes, desiguais e desconectados*. Tradução Luiz Sérgio Henriques. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- EAGLETON, Terry (2005). *A ideia de cultura*. Tradução Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista.
- HAIBWACHS, Maurice (1997). *La mémoire collective*. 2. ed. Paris: Éditions Albin Michel.
- HALL, Stuart (2006). Notas sobre a desconstrução do “popular”. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora Universidade Federal de Minas Gerais.
- LONCKE, Sandrine (2008). Mémoire et transmission musicale dans une société nomade: l'exemple des Peuls Wodaabe du Niger. *Cahier d'ethnomusicologie*. Dossier Mémoire, traces, histoire. n. 22, Paris. p. 203-222. Disponível em <http://ethnomusicologie.revues.org/954>
- MAFFESOLI, Michel (2006). *Du nomadisme: vagabondes initiatiques*. Paris: La Table Ronde.
- \_\_\_\_\_ (2010). *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Tradução Maria de Lourdes, Menzes e Débora de Castro Barros. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Disponível em [http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/de\\_los\\_medios\\_a\\_las\\_mediaciones.pdf](http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/de_los_medios_a_las_mediaciones.pdf). Acesso em 10 out. 2013.
- ORTIZ, Renato (2006). *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- RADKOWSKI, Georges-Hubert de (2002). *Anthropologie de l'habiter: vers le nomadisme*. Paris: Presses Universitaires de France.
- RICOEUR, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.

ZUMTHOR, Paul (2010 [1983]). *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Dinis Pochat; Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora Universidade Federal de Minas Gerais.

\_\_\_\_\_. (2005 [1990]). *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

# La comida tradicional en las coplas del son huasteco como parte de su identidad

*Traditional food in the huasteco son songs  
as part of their identity*

**César Hernández Azuara**

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

## **Resumen**

Este capítulo aborda la comida tradicional mencionada en algunas de las coplas del son huasteco como una forma de representar la cultura alimentaria y parte de la identidad de la Huasteca.

**Palabras clave:** Región huasteca, son huasteco, lírica, gastronomía, identidad cultural y regional.

## **Abstract**

This chapter addresses the traditional food mentioned in some of the huasteco songs as a way of representing their food culture and part of their identity.

**Key words:** Huastec region, they are huasteco, lyric, gastronomy, cultural and regional identity.

## Introducción

Este trabajo trata sobre las menciones de algunos alimentos (hechos de maíz, frijol, chile, calabaza, jitomates, etcétera) y bebidas tradicionales en la lírica del son huasteco; alimentos que se elaboran en las fiestas de pueblos y comunidades y que forman parte de la gastronomía y la cultura musical de la Huasteca.

La lírica huasteca se relaciona con el medio físico y las condiciones sociales: hombre-territorio-comida conforman la identidad regional. La comida huasteca se dibuja poéticamente en la lírica del huapango, desde los granos básicos (maíz y frijol) hasta alimentos mucho más elaborados forman parte de la dieta huasteca.

Los pueblos y comunidades de los seis estados huastecos son espacios importantes para la creación de las identidades locales, en ellos los músicos buscan formas para representar poéticamente el consumo de la comida en espacios de festejo y en la vida cotidiana.

La comida de mi tierra  
no se aprende de un manual,  
pues todavía no tiene  
esa carta pastoral.  
Se ha mantenido guardada  
en la tradición oral,  
aunque la Huasteca ha sido  
de importancia nacional;  
región que ha estado presente  
en seis estados y es real:  
Querétaro, Hidalgo y Puebla,  
San Luis Potosí, tal cual;  
Veracruz y Tamaulipas,  
Huasteca septentrional.  
(Güemes, 2013: 25).

En el transcurso de la celebración se dan diversos procesos históricos y sociales, que se decantan y se forjan en esos espacios plasmados en la lírica y la música. La aparición de la comida en la lírica huasteca del huapango es muy importante; no solamente la gastro-

nomía huasteca aparece en los rituales, sino en fiestas profanas de mestizos; esto conlleva un fuerte arraigo a la tierra, a sus comidas, bebidas, paisajes y, en general, a sus diversas tradiciones culturales. Lo anterior, se puede comprobar en la relación existente entre la comida y su significado; así como en una serie de valores culturales que intervienen recreando y enaltecendo la gastronomía regional Huasteca cuya base es el maíz.

Maíz no es solo tortilla,  
es masa muy sustancial;  
firme base que sustenta,  
nuestra dieta magistral;  
porque en cocina huasteca  
no existe lo artificial...

(Güemes, 2013: 16).

Además de la comida como un elemento identitario, Sidney W. Mintz subraya la relación entre la comida y la sexualidad y el traslado que se hace de estos impulsos sempiternos a la música:

La ingestión y la sexualidad, ambas manifestaciones íntimas de nuestra naturaleza en tanto criaturas vivientes, y en nuestro caso por igual alejadas del papel que desempeñan en la vida otras especies, se presentan a nuestra conciencia humana con relaciones diferentes, pero paralelas. Su idéntica importancia revela, hasta cierto punto, por su ecuación común en el lenguaje popular. El “lenguaje grosero” —en el cual se puede describir con las mismísimas palabras deseo, sustancia, acto y saciedad, ya sea en la comida o en el sexo—sigue vivo, pese a los severos tabúes que rodean esa confusión deliberada y poéticamente sorprendente. Debido a su unidad apenas velada, las expresiones sexuales en lenguaje alimentario resultan doblemente desconcertantes. Novelistas, cineastas, poetas y autores de canciones aprovechan por igual el hecho de que la comida y la sexualidad están muy próximas (Mintz, 2003: 30).

### **Implicaciones culturales en la lírica y música huasteca**

La cultura es el eje ordenador de los pueblos y comunidades en su vida social, les da cohesión y sentido al contexto de las actividades

humanas y posibilita la producción y reproducción de sociedades concretas. Entre las diversas facetas de la cultura, la música y la comida como patrimonio cultural intangible, son muy importantes para el desarrollo de la identidad regional de mestizos y de indígenas. Este patrimonio se crea y recrea en diversas fiestas donde la comida y la bebida ocupan un lugar central.

Hablaré de la cocina,  
de modo muy general,  
pues comenzaré diciendo:  
No hay alimento frugal;  
que todo alimento es  
comida reverencial;  
por muy que el platillo sea  
de lo más elemental;  
la comida es, ante todo,  
un deleite existencial.

(Güemes, 2013: 17).

Comer y beber no son actividades “puramente biológicas”. Con respecto a ello, Mintz nos dice que:

Los alimentos que se comen tienen historias asociadas con el pasado de quienes los comen; las técnicas empleadas para encontrar, procesar, preparar, servir y consumir esos alimentos varían culturalmente y tienen sus propias historias. Y nunca son comidas simplemente; su consumo siempre está condicionado por el significado. Estos significados son simbólicos y se les comunica simbólicamente; también sus historias. Estas son algunas de las formas en que los humanos volvemos muchísimo más complicada esta actividad “animal” presuntamente simple (Mintz, 2003: 28).

Por lo anterior, vemos que en estas actividades “simples” es muy importante el empleo de la metáfora en la comida; donde se mezcla lo simbólico con sentimientos amorosos y sexualidad. La música y su lírica están dotadas de un profundo significado y su uso, conjuntamente con la comida regional, demuestra la vigencia de hondos

valores culturales colectivos que tienen arraigo en la vida social y en la historia local particular. Así, podemos decir que la sexualidad y la comida están íntimamente asociadas en el imaginario popular y que las vinculaciones entre comida, religión, costumbres y creencia también están relacionadas con la socialidad (Mintz, 2003: 29).

Es importante resaltar la gama de significados que tiene para cada persona la recreación de las coplas y sus diversos elementos gastronómicos o de otra índole, en compañía de los más hondos sentimientos del hombre y la mujer. Estos se reproducen en la lírica del son huasteco, regionalmente conocido como huapango.

A continuación se propone una pequeña muestra de la gran producción lírica en el son huasteco, con el fin de exponer que la comida y la alimentación, sumadas a la música, ofrecen un escenario notable para observar cómo la especie humana reviste de significado social una actividad: la lírica del huapango. En ella se retrata la comida como una producción material propia inmersa dentro de su historia y en el marco de la reproducción musical, poética y social; con una lógica cultural propia (Good, 1988; 2004; 2005). Es relevante la aseveración de Good (2005) refiriéndose a la reproducción cultural donde se recrean conductas con una lógica cultural distinta a las que difunden los modelos hegemónicos y como una forma de resistencia cultural. Este modelo fenomenológico que Good propuso en la interpretación de la organización social y la vida ritual de los nahuas de Guerrero está articulado en cuatro ejes conceptuales: el trabajo (*tequitl*), el intercambio, la fuerza (*chichahualiztli*) y la continuidad histórica.

Considero pertinente esta división de la reproducción social y cultural en general con los grupos mestizos, en particular a lo que se refiere a la composición de la lírica musical del son huasteco aplicada en la comida. La elaboración de la lírica huasteca es un trabajo intelectual, usa de la fuerza y la energía física, espiritual y emocional del trovador o poeta para componer sus coplas. Estas composiciones tienen una clara intencionalidad o propósito social

o amoroso dentro del territorio. Unido a estos conceptos, como el primer eje conceptual de Good, el trabajo se complementa con el del amor (*tlazohltla*) y el respeto (*tlacaiita*); los cuales dotan de contenido emotivo a la recreación de la copla huasteca y su música. Esta lírica y su música se intercambian entre los individuos y los grupos sociales de donde se recrea y reproduce, como dije líneas arriba, mediante una lógica cultural propia que los identifica (Good, 2005: 91-99).

### **La lírica gastronómica huasteca en sus coplas**

La música y la comida han convivido desde tiempos remotos en la vida del hombre y la mujer; junto con su trabajo, sus emociones, deseos, amores y placeres. Todo ello se logra percibir en la creación singular de metáforas empleadas en la lírica musical de la huasteca, siempre ligadas a la vida del hombre y de sus pueblos o comunidades donde se recrean.

En particular la lírica del son huasteco o huapango, ha permanecido gracias al gusto popular y está arraigada en lo más recóndito de la identidad regional. Los habitantes de la región comparten una cosmovisión *sui géneris* en lo que se refiere a la alimentación. Esto tiene que ver con el culto al maíz, carne de los hombres y sustento de su generación: es el maíz la comida sagrada de los habitantes antiguos de una parte de Mesoamérica; en cuyo territorio se encuentra la Huasteca.

Las formas de hacer la comida empleando el *cinthli* o maíz son diversas, se utiliza toda la planta, el grano sagrado, empleando también el tomate, la calabaza, el chile y demás plantas para la alimentación. Así también sirve para alimentar a los animales como las gallinas, caballos, burros y aves.

La milpa es un fiel entorno:  
donde hay maíz y cañal,  
hay tomate, calabaza,

chile, yuca y *ejotal*;  
*papatlas* y *chunacates*,  
jícamas y platanal;  
también *kohlanto* y *mesís*,  
malanga y un naranjal;  
*soyo*, chiltepín e *izote*,  
y el lindo cacahuatal.  
Bella y humilde parcela...  
(Güemes, 2013: 17-18).

Con la masa del maíz se hacen, aparte de las tortillas y las enchiladas huastecas, los tamales de diferente tamaño: los piltamales, cuitones, tapatachtlés, el xamitl, tamales de chayote, zacahuil, xojol entre otros.

Con la milpa de verano  
—*xořanmili* o temporal—  
se fortalece la troja  
con *pixca* trascendental;  
comes, duermes, hay contento,  
con el producto estival;  
también puede suceder  
que en tiempo primaveral,  
entre un poco de mazorca,  
aunque sea circunstancial.  
El chiste es tener maíz,  
y de semilla un raudal;  
hacer de nuestros hogares,  
del maíz la catedral...  
Si haces milpa, la comida  
será siempre numeral...  
(Güemes, 2013: 15-16).

Además, con los productos del maíz se elaboran las múltiples comidas de las fiestas y rituales de que hace mención la lírica huasteca, como los *pemoles*, *alfafóres*, el zacahuil, los *bocoles*.

Milpa y maíz es la base,  
de la mesa regional;

existen ciclos de siembra  
que marcan lo principal:  
cómo obtener los productos,  
para el plato tutorial,  
que identifica a los pueblos  
haciendo grande el panal

(Güemes, 2013: 18).

También las bebidas tradicionales como el aguardiente, el atole agrio, el *axocote* y el atole de calabaza cachúm tienen un arraigo entre la población huasteca. A su vez, los productos de origen animal como los huevos, el queso, la leche, las acamayazas de río y la carne forman parte de la mágica y succulenta cocina tradicional de la Huasteca. Todo ello se retrata en las coplas huastecas. En ellas, la jocosidad, la alegría, el sarcasmo y el doble sentido en el canto se entremezclan para darle un sentido al “verso”, en el marco de una musicalidad que da sustento a la vida y alma de hombres y mujeres.

Puedo enfatizar, siguiendo a Mintz, que existe una relación entre la comida y los sentimientos de bienestar y libertad que el hombre persigue a lo largo de su vida.

Mintz lo expresa así:

Para muchos, comer determinados alimentos actúa no solo como experiencia satisfactoria, sino también libertadora; como una forma adicional de hacer una especie de declaración. De modo que el consumo es, al mismo tiempo, una forma de autoidentificación y de comunicación. El empleo de comida para alcanzar el sentimiento de bienestar o de libertad se experimenta y comprende por doquier. Gran parte de la carga simbólica de los alimentos tiene que ver, precisamente, con su utilidad con ese fin (Mintz, 2003: 35).

Y qué mejor sentimiento de bienestar del hombre que amar a su dama y al terruño que lo vio nacer, que le impregna los elementos de la identidad, sentimientos que se expresan en las coplas gastronómicas amorosas del huapango. El acto biológico de la alimenta-

ción aquí se transforma simbólicamente. En algunas de las estrofas, se hace acopio de los recursos gastronómicos, como medio para expresar el amor, la pasión y el acto sexual; para ello se emplean los diversos recursos del medio ambiente: las flores y sus néctares, las frutas jugosas, la miel de abeja, las verduras, las raíces comestibles y los diversos picantes de la región. Ejemplo de ello lo tenemos en algunos versos que a continuación presento:

Con el néctar de un clavel voy a perfumar tus sienes, para que sepas mujer, por esas formas que tienes: eres un precioso ser.	Las flores al marchitarse, dejan su aroma esparcida; el amor al terminarse, deja en el alma una herida imposible de curarse.	Yo no sé qué es la mujer, que al hombre apasiona tanto; es muy dulce su querer, pero también es quebranto y profundo padecer.
Ahora yo les estoy cantando con cariño verdadero; las viejas solo borrachas bailan bien el panadero.	La tuna le dijo al gancho cuando la iba a cortar: —No me cortes, no seas gacho; ya déjame madurar, al fin que soy de tu rancho y nadie me va a cortar.	Toda mujer que note que el hombre la está queriendo; debe de seguirle el trote, no por andar presumiendo pierda la caña y elote.
Cuando una rosa te pones, haces mi amor delirar; quisiera con mil canciones el poderte acariciar esos rizos juguetones.	De las flores, el clavel he pensado regalarte; y también comunicarte cuando mis ojos te ven, con ellos quisiera hablarte.	Que no te hiera el dolor que mi corazón respira; duerme soñando en mi amor mientras la brisa suspira de la luna al resplandor.
Me dijo una bailadora, ¡ah qué bueno, qué caray! Me van a dar cafecito, Tamales también hay	Me dijo una bailadora: —Eso sí que me gustó, me van a dar mi cerveza, eso es lo que tomo yo.	Las muchachas al bailar se fatigan con exceso. caballeros al mirar: ellas desean un refresco, ¿Cuánto les puede costar? Pues únicamente un peso.

Las metáforas gastronómicas se elaboran constantemente en la improvisación de los versos del son huasteco y forman parte de los símbolos culinarios a través de los cuales es posible descubrir algunos rasgos de la identidad regional. Se retratan, asimismo, las pasiones que aquejan al hombre en la vida.

La seducción encuentra un campo propicio en las imágenes gastronómicas, que salta en forma de frutas, mieles, pieles multicolores, aromas agrídulces, carnes jugosas, quesos, dulces, caldos. Estas últimas tienen una categórica connotación sexual al igual que los quesos (Desentis Otalora, 1999: 28).

Podemos mencionar que la gastronomía, a decir de Desentis Otalora, “es la musa de las coplas y canciones”. Se pueden encontrar alimentos de cualquier género. En las coplas gastronómicas aparecen el amor, las penas, el licor, la tierra natal. El tabaco también tiene un lugar importante en las estrofas gastronómicas huastecas:

Por aquí pasó el caimán en una tarde luviosa. ¿Cuántos hombres te dirán que eres la más hermosa y tan buena como el pan?	Me dicen que no hay caimán en estero Miradores. Ayer que me fui a bañar con mi querida Dolores, ahí me encontré al caimán comiendo arroz con frijoles.	En el mar de las Antillas hay cosas muy apreciadas: hay caimanas amarillas de las patitas cerradas, muy buenas pa' echar tortillas, porque las echan delgadas.
El caimán cuando soltero era muy enamorado. Y como tenía dinero, De nadie fue despreciado, se mantenía en el estero con camarón y pescado.	El caimán está muy viejo, no se puede sostener; le pasa lo que a mi gato: se sienta y se pone a ver la carne del garabato, sin podérsela comer.	Este caimán se perdió un veintisiete de enero; varias pollas se comió y nomás dejaba el plumero, y de recuerdo dejó un lagarto en el estero.
Ven te invito a la fondita, hay que probar de lo ajeno, aunque pica barriguita a mí me gusta de lo bueno, si no un muslo, una piernita, que con caldo no me lleno.	Me enamoré a una jarocho por agarrarle una chiche Y me dijo la morocha: —Muchacho no seas metiche, si quieres comer melcocha más abajo está el trapiche.	Tengo mi caballo bayo, lo traje desde San Luis, cuando lo busco no lo hallo, nomás le sueno el maíz luego sale como un rayo.
Mi gallo que recrimina, a un marranito sumiso; se dio cuenta en la cocina, tanto que patear lo quiso cuando vio que su gallina ponía huevos con chorizo.	Los panaderos huastecos con gusto voy a cantar ahora les darán refresco y también café con pan.	Agua que del cielo, debajo de esta solera yo no sé fumar en hoja, fumo pura tabaquera
A mí me gustan los quesos, lo digo por la razón; será mi gusto y por eso al compás de este son, a mí me gustan los quesos y también el requesón.	Un Querreque de travieso se vino de Monterrey; en Tampico robó un queso, solo porque era buey, ahora lo tienen preso y aplicándole la ley.	Fumar cigarrito de hoja, prenderlo con pedernal aquel que mejor lo moja más sabroso lo fumaré.

En el son huasteco las bebidas embriagantes tradicionales son muy frecuentes en las coplas:

<p>Cuando tomo el aguardiente pido la copa y la pago y le digo al dependiente —¡Quítese que traigo trago! En mi juicio soy decente, borracho no sé lo que hago.</p>	<p>Estando en este lugar, recuerdo mi primavera con esta frase primera con un trago de mezcal se nos quita la ronquera.</p>	<p>Cuando tomo el aguardiente, pido mi copa y la pago, Y le digo al dependiente: —A ver cómo me paso el trago, en juicio soy buena gente, borracho no sé lo que hago.</p>
<p>Mira al borracho de Andrés como anda con las casadas sabiendo que la crudez se cura con enchiladas y traguitos de jerez.</p>	<p>Mi madre me evita el trago: —¡Ay hijito ya no bebas!, pues vas a parar en vago, ya no hagas lo que no debas y solo un encargo les hago: al fin que hay mundo, ahí te quedas.</p>	<p>Mi madre se preocupaba: —¿Dónde estará el inocente? Mi padre le contestaba; —¡Mujer no seas imprudente! A tú hijo le gusta el baile, la cerveza y el aguardiente.</p>
<p>Un borracho impertinente vive enfermo de la cruda; y le dice al dependiente: —Vengo a ver si me la curas, aunque sea con aguardiente.</p>	<p>Mira el borracho cómo es, hablando de las casadas, él sabe que la crudez, se cura con enchiladas y traguitos de jerez.</p>	<p>De todo soy descendiente, cuando me pongo a tomar: mi padre es el aguardiente, mi padrino es el mezcal, el refino es mi pariente y el pulque, hermano carnal.</p>
<p>Es buena la cervecita para el que está desvelado. Yo prefiero un tequilita, que es lo mejor pa lo hinchado hasta lo panzón se quita.</p>	<p>Del whisky y el aguardiente, ¿cuál será el mejor licor? Yo digo que el aguardiente, porque es emborrachador. emborracha al presidente, también al gobernador.</p>	<p>Me encontré con la huesuda, sin saber que era la muerte. Me dijo la testaruda: —No bebas el aguardiente, vas a morir de una cruda, que amarga será tú suerte.</p>
<p>Aficionado soy yo, siempre me echo un gran pendiente; Pues mírenme como soy: y me gusta el aguardiente, amigos de la misión, aquí me tienen presente.</p>	<p>Yo lo aguardo en la memoria a santo Tomás de Aquino, señores traigo esta historia, todo aquel que toma vino derecho se va a la gloria, aunque no sepa el camino.</p>	<p>Para ser afortunado hay que tomar diariamente, voy a pedirle al Estado que me firme una patente, No le hace que muera ahogado en un barril de aguardiente.</p>

Debido a los medios de difusión masiva a la canción huapango se han incorporado nuevos elementos que combinan la gastronomía con finas metáforas:

<i>El Hidalguense</i>	<i>Tres huastecas</i>	<i>Alma Huasteca</i>
Es tan linda mi Huasteca y es más lindo saborear zacahuil con carne seca, con pemoles del lugar	Para hablar de la Huasteca hay que haber nacido allá, saborear la carne seca con traguitos de mezcal.	Huasteca por tus encantos, me has llenado de emoción; al escuchar tus huapangos lo mejor de tu región.
Enchiladas con bocoles, las truchas que buenas son, no hay mejor que en mi Huasteca, para darse un buen quemón.	<i>Rogaciano el huapanguero</i> El cañal está en su punto hoy comienza la molienda; el trapiche está de duelo y suspira en cada vuelta.	Es lindo tu amanecer; olor a caña y café, y el beso de la mujer es como probar la miel.
	Por los verdes cafetales más allá de aquel potrero; hay quien dice que de noche se aparece el huapanguero	

La muerte y la gastronomía unidas en la copla aparecen frecuentemente en los versos:

Cuando la muerte se inclina  
a llevarse a los mortales  
no valen las medicinas,  
ni vidas artificiales,  
ni los caldos de gallina,  
con todos sus materiales.

Cuando yo tenía a mis padres  
me daban mi chocolate  
y ahora que ya no los tengo  
me dan agua del metate.

Cuando yo tenía a mis padres  
me daban chocolatito,  
y ahora que ya no los tengo  
me dan gordas con chilito.

Las frutas en las estrofas o coplas huastecas aparecen repetidas veces en la tradición musical. Así tenemos las coplas de la guayabita que de alguna forma nos remite a esa acidez sugestivamente femenina.

Dame tu guayabita,  
dámela bien madura;  
si tu guayaba es verde  
no tiene sabrosura.

Sube, sube y sube  
al árbol de ese guayabo.  
corta la más madura  
y deja la más verdiona.

Es el albur una de las formas de lametáfora, aquí se utilizan los recursos de la cocina y la comida; así tenemos las coplas gastronómicas de doble sentido, donde aparecen los chiles y el camote.

Yo sembré mi camotal a un lado de María Andrea; le faltó tierra a la mata y por eso ya no florea.	Yo sembré mi camotal en tierra de María Andrea; no se me quiso dar porque no tuve la idea de haber ido a escardar.	Camotes y más camotes, camotes de María Andrea; naranja dulce, limón partido, Dame un abrazo que yo te pido.
Camotes y más camotes chilitos verdes, chilacayotes; naranja dulce, limón asado, dame un abrazo, pero apretado.	Me enamoré de una criada por verle su crinolina: Me dijo la muy indina —Véngase pa la cocina, no tenga miedo a la reata, si el fuste es el que rechina.	Chiles verdes me pediste, chiles verdes te daré. Vámonos para la huerta, allá te los cortaré.
Ora sí China del alma, vámonos para Chicón a vender los chiles verdes a centavo el cuarterón.	Camotes y más camotes, chilitos verdes, chilacayotes; naranja dulce, limones verdes ya no te beso, porque me muerdes.	Ora sí China del alma. vámonos para El Castillo, a vender los chiles verdes a real y medio el cuartillo.
Ahora si China del alma, vámonos para Tenango a vender los chiles verdes porque se están madurando.  Chiles verdes me pediste, chiles verdes te daré. Vámonos para la huerta, allá te los cortaré.	Chiles verdes me pediste, chile verde te he de dar; chile verde que lo venden en las plazas al pasar.  Dicen que el chile maduro, tiene dulce su puntita, también mi chinita tiene dulce su bella boquita.	Estos son los chiles verdes que los venden en la plaza, que si el atole está bueno. la atolera es de la casa.  El mono llegó borracho pidiendo un plato de frijoles; la mona le contestó: —¿Con tortillas o bocoles? Él gritaba: —Soy muy macho. chile de todos los moles.

Yo les canto sin apuro y con alegría infinita. Dicen que el chile maduro tiene dulce en la puntita; también mi güera lo juro, tiene dulce su boquita.	Ahora sí China del alma, vámonos para Tenango a vender los chiles verdes hoy que se están madurando.	
--	--	--

El amor a la tierra natal, sus bebidas como el café y el jugo de caña son elementos importantes en la tradición lírica del huapango, como en *Alma Huasteca* de Adelfo Hernández:

Huasteca por tus encantos  
Me has llenado de emoción;  
Al escuchar tus huapangos  
Lo mejor de tu región.

Es lindo tu amanecer;  
Olor a caña y café  
Y el beso de la mujer

La comida y las bebidas tradicionales en el canto huasteco están siempre presentes. Por ejemplo, en el son de *El borracho* donde se hace acopio de la tradición musical y gastronómica, o en *El Guajolote*:

Siendo un borracho de casta, por cantinas y cantones ando que el hambre me arrastra en busca de unos bocoles. Fui a rasguñar la canasta en busca de unos tochones.	El Querreque a la ciudad se vino de la Huasteca; llegando a la terminal comió tacos con manteca, no sale del hospital, pues el dolor no lo deja.	
El cantar de mi Huasteca no tiene comparación, se saborea carne seca, y sabroso chicharrón, bocolitos con manteca y cabritos al pastor.	Cantando con humildad mi verso decirles quiere, hablando con la verdad, el guajolote se muere cuando llega navidad.	Arreglo mi trova buena, porque yo traigo ese dote; expresaré en verdad buena con este verso grandote, solo que en la Noche Buena se festeja con el guajolote.

Asimismo, podemos encontrar actividades que el hombre realiza ayudando a su mujer en la cocina, estas se abordan con un doble sentido:

El hombre que se casa  
se va a enseñar  
a barrer la cocina,  
lavar los trastos  
y hasta planchar;  
Ya no hay cariño,  
pues la mujer paseando  
y el pobre viejo  
cargando el niño.

La mujer que se pinta  
parece al queso,  
con la cara pintada,  
pero la mugre en el pescuezo.  
Yo digo esto:  
no me importa la mugre,  
cielito lindo,  
me gusta el queso.

Y los implementos que se utilizan para elaborar las salsas como el cajete en contraposición con la comida chatarra, son una herramienta importante en la versería:

Ya les hablé del metate,  
pero hay más instrumental:  
*metlapil* y *chilcajete*,  
la *tecuicha*, el *tixhuapal*;  
en el fogón jamás falta  
el esférico comal,  
y hasta acá escucho el ronquido  
del caliente *chichapal*;  
ahí se preparan atoles  
y se cuece el *piktamal*;  
hay jarros para el café,  
cazuelas y un puñal;  
con el *chahmolo* o *chamol*,

el atole primicial  
se rodea suavemente,  
de manera racional;  
y también es herramienta,  
cuando hay un árbol frutal;  
muchas cucharas de palo  
son de hechura artesanal;  
jarro para los frijoles,  
objeto monumental;  
lebrillos y *chiquihuites*  
refrendan la credencial;  
las bateas y el *huilil*,  
relación sentimental;  
molendero, mesa y sillas  
forman todo el arsenal,  
pero nos da suficiente,  
poder generacional...  
(Güemes, 2013: 36)

*El campo y la ciudad*

Guillermo Velázquez Benavides

¡Vale más mi molcajete  
que chatarra y oropel!  
Ya tu Bimbo y tu Barcel  
me tienen hasta el copete  
Y sé que andas al garete  
por tanta gente haces olas,  
y aunque dices que las rolas  
que produces a granel,  
ya no te alcanza el papel  
para limpiar tantas colas.

La querencia también se arraiga en el paladar y se recuerdan con nostalgia los aromas y sazones de las comidas tradicionales como el *zacahuil*, el *xojol*, los chabacanes, las enchiladas fritas, el atole de maíz, etcétera.

Hay chemites y hay *pemuches*,  
Hay *xojol* y chabacán  
Lo canto en esta noche,

pues razón tiene Román:  
en la cocina hay derroche.

Dentro de la tradición gastronómica huasteca el *zacahuil* es fundamental, de ahí su presencia en varias coplas y composiciones:

Quiero mucho a mi Huasteca,  
con ella soy muy feliz,  
saboreando carne seca  
con tortillas de maíz,  
si el guisado es con manteca  
muy sabroso el *zacahuil*.

Mi Huasteca es un pencil  
donde por amor se peca;  
Entre sus encantos mil,  
hay *bocoles*, carne seca,  
atole y el *zacahuil*.

*El zacahuil*  
Ramón Chávez Rodríguez

Cuando anduve en la Huasteca,  
me invitaron un tamal,  
un tamal que estaba grande,  
un tamal descomunal.

Wilfrida la cocinera,  
fue la que lo preparó,  
y como buena anfitriona,  
su tamal me convidó.

*Zacahuil, zacahuil,*  
saca Wilfrida el tamal,  
que por grande que lo tengas  
yo me lo voy acabar.

Cuando sacó su tamal,  
humeaba de calientito,  
carnita y puro sabor,  
todo para mi solito.

Para quitarle las hojas,  
tuve que ayudarle yo,  
cosa más emocionante  
que el apetito me abrió.

El atole no faltó,  
con gusto lo disfruté,  
y ya para retirarme,  
otro platito me eché.

Este mismo músico, ha retratado bellas estrofas de la comida del puerto de Tampico:

*El tragón*

Ramón Chávez Rodríguez

Temprano salí al mercado  
con afán de disfrutar,  
darle gusto al paladar  
y comer un buen pescado;  
sin haber desayunado  
me fui arrimando al lugar  
y me dispuse a buscar  
entre olores y gentío  
lo que para gusto mío  
se pudiera saborear.

Me senté por un momento  
en “La Barra del Morrón”,  
y un coctel de camarón,  
me despaché succulento,  
con tan sabroso alimento  
se me fue abriendo el apetito:  
ordené filete frito  
y cuatro jaibas rellenas,  
de esas que saben bien buenas  
bañadas con limoncito.

Tres empanadas tomé  
de salpicón de jurel,  
rodajas de betabel  
y un aguacate me eché.

En un platón me fijé,  
había hueva de lebrancha  
y me acomodé a mis anchas  
que casi me la acabé,  
Luego me puse de pie,  
y me fui por la revancha.

Ya picado pedí un pato  
con chicharón de catán,  
lo saboreé con afán  
y me lo acabé en un rato;  
no queriendo ser ingrato  
y declarando apetito,  
ordené pescado frito  
y me sirvieron un sargo,  
medianito, no muy largo,  
enchilado y doradito.

Un kilo de camarón  
natural para pelar,  
me acomodé a disfrutar  
con excitante emoción,  
un poco más de limón  
le pedí a la señorita  
y salsa de “La Jaibita”  
para aderezar el pedido,  
muy sabroso, no lo olvido,  
¡ah, qué cosa más bonita!

Ya me estaba dando hambre,  
y ordené que me sirvieran  
de lo mejor que tuvieran  
para alimentar a un hombre;  
me dijeron: “no se asombre  
aquí la especialidad,  
pa que lo sepa en verdad,  
es la sopa de marisco,  
que hasta se quita lo bizco  
y hasta calentura da”.

Con pulpo y con calamar  
ordené una campechana,

fue una buena palangana  
la que tuve que acabar,  
no los quiero apantallar,  
quiero decir con cerveza  
que el marisco menos pesa  
si a la hora de ingerir  
lo puede usted consumir  
con un cartón de cerveza.

Para comer con premura,  
pedí jaiba natural  
sin galletitas de sal  
y ensalada de verdura;  
aunque parezca locura  
y no es jarabe de pico,  
esto que digo lo explico:  
no es que yo sea tragón,  
no es presumir de bocón:  
así se come en Tampico.

Los sones en sus coplas hacen referencia a los paisajes de la región huasteca y a sus animales en bellas metáforas amorosas, unidas a la gastronomía, como en el son *El Tejoncito*:

Yo soy como el tejoncito,  
porque nunca ando confiado;  
siempre busco un arroyito  
con sombrita pa sestar.

A mi prieta he de esperar,  
que baje al agua al pocito  
a llenar su cantarito  
para írselo a cargar.

Por eso es que el tejoncito,  
siempre quiere andar solito;  
cortadito del atajo,  
si no lo hacen asustar.  
porque cuando entra al manglar  
escoge su mazorquita;  
pela hojita por hojita,

y granito por granito  
a dejarla encueradita  
pa poderla saborear.

No pierdo las esperanzas  
de hacer lo del tejoncito:  
llevarte a mi jacalito,  
que está a orillas del manglar;  
en mis brazos mi prietita,  
besar tu linda boquita  
de besito por besito  
y abrazo por abrazo,  
mordidita y mordidita  
para poderme llenar.

Para concluir, deseo expresar el enorme arraigo que tiene la comida y la gastronomía en la vida del hombre; que se proyectan en todos los planos de la vida sentimental y amorosa de los copleros huastecos a lo largo de su existencia dándole a la comida una gran cantidad de significados que modelan su entorno cultural como parte de su identidad regional.

En tiempo de adversidad,  
la cultura es fundamento,  
en sus letras hay verdad  
“hoy le canto a mi sustento”,  
que es también mi identidad.

## Conclusiones

1. La comida tradicional retratada en las estrofas del son huasteco contiene diversos significados culturales que se expresan en la lírica del huapango utilizando los recursos gastronómicos propios de la región.
2. La comida es el elemento formal de intercambio social entre los hombres y las divinidades, tanto de los grupos indígenas y mestizos, esta se elabora en las fiestas y actos rituales que se practican a lo largo del año.

3. Es necesario recordar que la producción y preparación de alimentos y bebidas tradicionales de la región tiene como base la planta del maíz. Estas comidas se elaboran de manera artesanal y se plasman en la lírica huasteca.
4. Las coplas, la comida y la música están dotadas de contenidos afectivos que se expresan en cada una de las melodías que se interpretan en la fiesta. Constituyen una forma de reproducción y resistencia cultural y un elemento de identidad regional, ya que crean cohesión y pertenencia social.
5. La música contiene numerosos recursos para expresar los sentimientos y pasiones que dotan a esa expresión intangible de diversos significados como lo ha expresado Catharine Good, “que uno de los factores para apropiarse de esa polifacética significación se debe a que la comida opera como fuente de inspiración por su carácter multifacético” (Good, 2004: 22).
6. Estos factores hacen que se genere un espacio de negociación, adaptación y resistencia en torno a la comida y sus adaptaciones culturales.
7. La comida y la música poseen eficacia ritual y forman parte de una cosmovisión, que opera como vehículo de significados y es portadora de la memoria histórica y la creatividad colectiva.

Huasteca-Tonacatlalpan,  
Tamoanchán patrimonial;  
identidad en sabores,  
que forman un festival,  
“De vida, aroma y sazón...”,  
dijo un viejito risueño,  
y que lo echan al fogón,  
porque del fuego era dueño.  
(Güemes, 2013: 55).

## Fuentes de consulta

- DESENTIS OTÁLORA, Aline (1999). *El que come y canta. Cancionero gastronómico de México*, Tomo 1 y Tomo 2. Compilación e introducción Aline Desentis Otálora. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lecturas Mexicanas.
- GOOD, Catharine (1988). *Haciendo la lucha: Arte y Comercio nahuas de Guerrero*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2003). “Trabajamos juntos: los vivos, los muertos, la tierra y el maíz”. En Johanna BRODA y Catharine Good (coords.) *Historia y vida ceremonial de las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*: 153-176.
- (2004). “Trabajando juntos: los vivos, los muertos, la tierra y el maíz”. En Johanna BRODA y Catharine Good Eshelman (Coords.). *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas*: 153-176.
- (2005). “Ejes conceptuales entre los nahuas de Guerrero expresión de un modelo fenomenológico mesoamericano”. *Estudios de Cultura Nahuatl*, vol. 36: 87-113.
- GÓMEZ VALDELMAR, Tomás, (2000). *El son huasteco y sus versos a través de los años 1900-2000*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes.
- GÜEMES, Román, (2013). *Hoy le canto a mi sustento. Romance para el sabor de la mesa huasteca*. México: Biblioteca Digital de Humanidades, y Dirección General del Área Académica de Humanidades de la Universidad Veracruzana.
- HERNÁNDEZ Azuara, César (2003). *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Colegio de San Luis, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- (1991). *El huapango, un opúsculo*. México: Mecano-escrito inédito.
- HERRERA, Armando (Compilador) (2001). *Cuaderno de versería de Artemio Villeda. Los tiburones van a comer mucho verso*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- MAYA, Ildefonso y Humberto MARTÍNEZ (2004). *Recetario de la Huasteca hidalguense. Cocina Indígena y Popular* No. 54. México: Conaculta.
- MINTZ, Sidney W. (2003). *Sabor a comida, sabor a libertad. Incursiones en la comida, la cultura y el pasado*, Traducción: Victoria Schussheim; Primera edición en español, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. México: Ediciones de la Reyna Roja.

- SÁNCHEZ García, Rosa Virginia (2009). *Antología Poética del Son Huasteco Tradicional, Investigación, introducción y transcripción de textos*. Transcripciones musicales Francisco Tomás Aymerich. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical.
- VELÁZQUEZ Galindo, Yuribia (2011). "Comida y significado entre los nahuas de la Sierra Norte de Puebla". En Good Eshelman, Catharine y Laura Elena de la Peña (Coords.). *Comida, Cultura y Modernidad en México. Perspectivas antropológicas e históricas*: 225-249.

## [ La mujer y la décima: introspección, autoconocimiento y sororidad ]

*The woman and the tenth: introspection, self-knowledge and sorority*

Ana Zarina Palafox Méndez

### Resumen

El presente trabajo trata sobre el quehacer artístico y vivencial de la autora en el campo del *repentismo* mexicano, rama de la poesía tradicional oral ligada a algunas tradiciones musicales regionales, como el *son jarocho* y el *son huasteco*. La autora da cuenta de su aprendizaje de la *décima*, de sus primeras incursiones en el *repentismo*, campo tradicionalmente dominado por las voces masculinas. Aporta sus consideraciones personales sobre las características específicas del verso femenino e incluye en su recuento sus acercamientos y encuentros con otras versadoras, los proyectos colectivos tales como las ediciones de las recopilaciones *La mujer en la décima* y *Un canto de armonía* (libros) y *Las meras meras decimeras* (disco), mostrando la trayectoria bosquejada en el título: desde adentro y hacia afuera, desde la introspección y el autoconocimiento hacia el reconocimiento mutuo y comunitario.

**Palabras clave:** *repentismo*, poesía oral, *décima*, Tlacotalpan, mujer, sororidad.

### Abstract

The chapter reports on the author's first-hand artistic experience in Mexican *repentismo*, that is improvised oral poetry, a branch of traditional oral poetry linked to some regional traditional music style, such as *son jarocho* and *son huasteco*. The author refers back to when she learned to compose *décimas* and to her first undertakings

improvising poetry, a field traditionally dominated by masculine voices. She then contributes her personal reflexions on the specific features of the feminine poetic voice, and tells about the pursued encounters with other women poets, and the collective projects such as the published series of anthologies *La mujer en la décima* and *Un canto de armonía* (books) and *Las meras meras decimeras* (CD). Just as the title outlines, the chapter shows the way women's presence in contemporary Mexican traditional oral poetry has manifested itself: from the inner to the outside world, from soul-searching and self-knowledge to mutual recognition and a shared community.

**Keywords:** improvised oral poetry, traditional poetry, *décima*, Tlaxcotalpan, women, sorority.

Había una vez un grupo de decimeras procedentes de distintos lugares, distintas formaciones culturales y distintas maneras de pensar. Al principio de su trabajo, cada una estaba aislada, escribiendo lo que le dictaba su corazón. A veces, las dudas las atormentaban: sus escritos eran *un poco diferentes* a los versos de los hombres.

Entre 1986 y 1987, con frecuentes visitas a Tlacotalpan a lo largo del año, no solo durante las Fiestas de la Candelaria, me contagió la rítmica constante de las décimas declamadas por Guillermo Cházaro Lagos. Estaba, además, enamorada de un morenazo tlacotalpeño que jamás reparó en mí, como no fuera para que tocáramos juntos, yo el arpa y él la jarana. ¡Qué mejor caldo de cultivo! Después de un brevísimo análisis de las estructuras que usaba don Guillermo, me dediqué bajo el cielo gris y húmedo de los muelles, a llenar hoja tras hoja de mi cuaderno con estrofas cursis, enmieladas e inundadas de apasionada desesperanza: estaba obsesionada. Cuando regresaba a la Ciudad de México me dedicaba a llenar más hojas del cuaderno, lo que me permitía evadir el asfalto y seguir sintiendo el cobijo gris y húmedo tlacotalpeño.

Si bien tenía mi “Grupo Chaneque” de jarocho-huasteco, donde Marconio Vázquez y yo hacíamos nuestros primeros pininos en la improvisación de coplas y sextillas, ni él ni yo estábamos conscientes de que esto fuera una rama artística *per se*. Lo vivíamos como un divertimento, una rebeldía que nos despejaba de lavar ajeno con versos memorizados.

Además de don Guillermo, en los Encuentros de Jaraneros de Tlacotalpan se escuchaba al Tío Costilla, Mariano Martínez Franco,

Aurelio Morales y otros decimistas; algunos narrativos, otros descriptivos y los más jocosos, pero todos hombres que declamaban sus composiciones leídas o memorizadas y solo uno que empezaba a ser improvisador: Rodrigo Gutiérrez, porque Rutilo Parroquín, Marcos Gómez Cruz “El Taconazo” y el mismo Rodrigo improvisaban sextilla y, cuando íbamos, nos sumábamos a ellos solo para divertirnos juntos.

Yo era decimista de clóset. Mis estrofas –incluso las sextillas y coplas que escribía– eran demasiado íntimas, cursis y tan diferentes a las de ellos, que no me atrevía a compartirlas con nadie, menos aún a leerlas en el Encuentro. Hacían la función de “mi diario” y se iban acumulando rápidamente entre mis papeles viejos como archivo muerto.

Fue hasta 1994 que vi a la bailadora y tocadora de jarana y pandero Claudia Silva Aguirre leyendo ¡unas décimas tuyas! con su grupo “La Candelaria” en el escenario del Encuentro. Más tarde, en ese mismo año, Radio Educación realizó un segundo Encuentro de Jaraneros en la Ciudad de México; Marconio y yo nos atrevimos a escribir *ex profeso* sendas composiciones; él, sobre la jarochilangüidad y yo, mencionando a las pocas mujeres que estaban en ese año en el que solo Claudia era decimista o, al menos una vez, lo fue:

Graciela [Ramírez] y su movimiento  
con Wendy, Adriana, Zarina,  
Claudia y Laura en la tarima...

Pero es que estábamos en nuestro rancho, cobijados por nuestros paisanos, y no expuestos a las mordaces críticas de algunos próceres del Movimiento Jaranero.

Al año siguiente, indignada por el maltrato a los cebús embalsados que se realiza el Día del Toro en Tlacotalpan, tuve una

*decimorrea* durante la mañana, y escribí –casi improvisé en el papel– una retahíla de 16 estrofas decimales en las que habla el toro en primera persona, y me atreví a pedir espacio en el Encuentro por la noche para leerlas. Claudia Silva no estaba por ahí; al menos, yo no la vi. Ese año ocurrieron muchas cosas alrededor del Encuentro, y yo me alejé hasta el año 2000.

En esos tiempos no me enteré de que había otra mujer decimista: Francisca Gutiérrez Delfín “Panchita”. Ella convivía de igual a igual con los decimistas. Al año siguiente de que Tío Costilla hizo sus famosas décimas de *La negra Tomasa*, él mismo refirió en el Encuentro que había “recibido una respuesta, también en décima, de alguien que había tomado el personaje y le estaba reclamando el mal trato que le dio en la primera versión, así que él había hecho una segunda versión, donde se disculpaba por haberle hecho una descripción tan desafortunada, enmendaba lo antes dicho, y hasta le confesaba su amor”.

Solo que Tío Costilla jamás dijo el nombre de ese alguien. O, mejor dicho, de esa alguien que era Panchita. Ella había cometido un pecado imperdonable, secreto a voces en la sociedad tlacotalpeña: estaba enamorada de un músico casado. Razón suficiente para desterrarla de toda posibilidad de subir al escenario del Encuentro –ni ningún otro– y ella convivía con sus colegas *decimistas* –y con su músico–, pero solo entre las sombras.

Mientras tanto, yo me sentía sola con mi oficio, y solo “oficiaba” entre paisanos chilangos. Aún ahí, no tenía otra mujer cerca para compartir y, además de sola, me sentía rara, rarísima.

Cuando regresé a Tlacotalpan en el año 2000 ya había hecho comparsa con el mismo Marconio y con Raúl Eduardo González, y nos divertíamos improvisando décimas al alimón y, muy de vez en cuando, alguna estrofa completa, aunque, en el escenario, nos remitíamos a la sextilla.

Cuando el destino ordena un quehacer humano, pareciera que, espontáneo, brota del inconsciente colectivo. Como lluvia de estrellas, la misma idea chispea aquí y allá, parte desde distintas bocas, distintos corazones; contemplado simultáneamente por muchos pares de ojos, el paralelismo se hace evidente: nace la idea, simplemente contenida y manifiesta en las mentes, vehículo azaroso y errabundo. Y todo el desarrollo cultural de la especie que somos, camina al unísono. Aunque pareciera que hay “primeros”, estos simplemente se adelantan un poco a la creación colectiva. Y este breve adelanto, al pasar cien años, es nada.

De 2003 para acá surgieron varias publicaciones, que les dieron la oportunidad de conocerse. Mejor dicho, de conocernos. El primer libro, *La mujer en la décima*, ese año, partió de una convocatoria orquestada por Diego López Vergara, quien venía encarrilado por un taller de décima espinela que impartieron el profesor Gastón Silva Carvajal, Raúl Márquez y él mismo en la ciudad de Tlacotalpan. Por la muy reciente influencia de talleristas cubanos en el Sotavento y otro par de regiones, la convocatoria estaba compleja: incluía pies forzados, coplas y redondillas para glosar, estas no son dominadas por el común de los decimistas populares.

Le escribí a Diego al respecto y, curándome en salud, antes redacté mis décimas con los lineamientos de dicha convocatoria, para que no tuviera él el argumento de que “las mujeres no servimos para eso”. El texto del correo en que adjunté mi trabajo terminado hacía una serie de observaciones. Las principales:

1. Que prácticamente todas las coplas, redondillas y pies forzados fueron de autoría masculina. Solamente se incluyó una de la poetisa tlacotalpeña Josefa Murillo, que hacía evidente la diferencia de género:

Surgió al fin un sol de aurora  
dando vida a la mañana,  
las ilusiones se abrieron,  
cantaron las esperanzas.

2. Que, siendo una primera convocatoria, yo sugerí que se abriera a una participación libre, ya que desconocíamos las temáticas y formas de abordarlas que podían preferir las decimistas.

Incluí también una reflexión a partir de lo que había observado en mí misma, aunque sin estar segura de que fuera una tendencia común de las mujeres poetas populares. Diego me respondió de inmediato, aceptando las sugerencias e invitándome a coordinar con él la edición. Realmente me pasó la bolita, ya que recayeron en mí la recepción, compilación, corrección y diseño.

A pesar de nuestros esfuerzos, fuimos solamente diez participantes y aún tengo mis dudas acerca de una de nosotras, pues su forma de abordar el tema se parece mucho a la de su marido decimista. Como dice Julio Domínguez: “las décimas son como huellas digitales, es obvio quién las hizo”. Pero el primer paso estaba dado, e hicimos una presentación en el Teatro Netzahualcóyotl de Tlacotalpan, con la presencia de la mayoría de las coautoras, otra presentación menos formal en Alvarado y una entrevista en Radio Cosamaloapan.

En 2004 lanzamos –de hecho, lancé yo, desde el correo y computadora de Diego– una segunda convocatoria, parecida a la primera, aceptando décimas libres e incluyendo pies forzados y redondillas a glosar, pero ahora tomados de versos escritos por las coautoras en el primer libro. Creció levemente la participación a catorce mujeres, e invitamos como prologuistas a dos mujeres no relacionadas con la literatura, pero sí con Tlacotalpan: Nieves Noriega y Valentina Cantón. Cito a Nieves:

En esta obra se dan cita las mujeres de varios puntos de la República mexicana y del extranjero, de diferentes edades, profesiones y culturas, unas con mayor experiencia en el ramo poético de la décima, otras incursionando por primera vez en él. Todas transmiten la magia del Sotavento, salen a trovar haciéndonos partícipes de la emotividad con que envuelven sus estrofas. Guiadas por coplas, redondillas y pies forzados, sus décimas reflejan una preocupación común, la búsqueda del ego interno, para alcanzar la paz espiritual, dejando la amargura atrás, disfrutando el entorno cotidiano lleno de valores, recuperando así la sonrisa olvidada en algún lado. [...] Ejercen la décima como expresión oral y escrita, diciéndole al mundo: “estoy aquí, este es mi pensar”, demostrando lo que se puede lograr cuando la mujer exclama con profundo sentimiento y lanza una tonada al viento (Noriega, 2004: 3).

Y cito a Valentina:

Confinadas en diversas y sucesivas cárceles, las mujeres no tienen otra historia que la del conquistado poder de sus palabras, la emergencia de sus múltiples, variados y ricos recursos. Siendo cada vez más lejanos los días -aunque no para todas, incluso no para las más- de su silencio, hoy las mujeres, rumbosas y atrevidas, dolientes y nostálgicas, racionales y sensitivas, versan, versan públicamente (Cantón, 2004: 4 ).

Personalmente me encargué de visitar a Panchita para convencerla de enviar su trabajo. Para mí, ella es la punta de lanza de las decimeras tlacotalpeñas, nativas o anexadas.

Ese mismo año, Rafael Figueroa Hernández editó un disco compacto llamado *Las meras meras decimeras*. Nos había estado grabando a todas en lo oscuro, individualmente, pero con nuestra aprobación, en voz cruda, hablada, aprovechando sus viajes de trabajo. Después le pidió a Raúl Martínez Acevedo que, inspirándose en las

voces y temáticas de cada una, hiciera diferentes fondos musicales. El primero de febrero de 2005, durante las Fiestas de la Candelaria, se presentaron ambas ediciones en la Casa de la Cultura.

Ahí nos abordaron Fernando Salas y Antonio Castro García para hacernos una entrevista colectiva y editar el documental que Antonio nombró *Unas mujeres que décimas dicen*.

Entre el documental, los discos —que Rafa Figueroa hizo un segundo volumen al año siguiente— y la difusión más amplia de la tercera convocatoria, logramos ser treinta y dos participantes en el *Mujer en la décima 2005*. Además de haber logrado que se sumara Claudia Silva Aguirre —también le hice una visita personal, ya que había permanecido aislada tanto de la décima como de la jaraneada—. Se unieron compañeras que, aunque no habían estado cerca del son jarocho, asistieron a talleres de Diego López, Reyna Morales, Diego Cruz y míos; esto generó un libro muy ecléctico. Pero dejemos que hable la prologuista de esa edición, Yuriria Contreras Peniche:

Emociona también constatar aquí, como en todos los campos, que la participación femenina tiene algo propio que aportar para enriquecer el movimiento y la complejidad de este mundo nuestro que precisa servirse de todas las voces y todos los esfuerzos para encontrar buen camino y nuevas rutas. Pero debo confesar que, más allá de todo lo anterior, lo que me entusiasma cuando me adentro en la lectura de los trabajos poéticos de estas treinta y dos mujeres es (muy lejos de una visión hueca y simplona de lo femenino) descubrir en sus letras y en sus versos diversidad, individualidad, variedad de inquietudes, múltiples tonos, lenguajes personales... Cada una tiene una propuesta, cada quien tiene algo que decir y todas ellas se suben al carro de la décima espinela para expresar esa visión propia del mundo que nace de la forma en que enfrentan, disfrutan y se explican lo inmenso y lo cotidiano. Esto convierte al libro y a esta experiencia creativa en un grande y fructífero diálogo lo que, insisto, me emociona de especial manera (Contreras, 2005: 5).

Con el descubrimiento mutuo y la convivencia entre nosotras, a raíz de estas publicaciones y al acudir juntas a presentarlas, empezamos a detectar las similitudes esenciales entre nuestros trabajos y, por contraste, las diferencias con respecto a la décima masculina.

En los trabajos de mujeres es notable la introspección. Con sus excepciones, podría yo decir que la versada femenina, en décima o en cualquier otra forma estrófica usada en la lírica popular, es emocionalmente profunda. Generalmente el hombre le canta al entorno, lo describe, inclusive lo puede analizar, y exhortar a otros a que lo miren con detenimiento.

Por el contrario, observando los escritos de nosotras, hemos encontrado características que compartimos, como que la décima popular femenina parte de dentro hacia fuera, reflejando nuestra esencia: “es el corazón, y no el cerebro, el que nos lleva el lápiz”, le escribía, casi premonitoriamente, a Diego López en aquella crítica a la convocatoria 2003.

Esas eran las rarezas que observaba cada una en sí misma y que, viéndonos en conjunto, no son tales. Así nos fue ocurriendo a las decimeras populares, independientes de las poetisas mexicanas —de Juana de Asbaje a la fecha— que pueblan nuestra historia mestiza. En este caso me refiero a las cuenqueñas —por nacimiento o adopción— que, según las apariencias, hace apenas diez años contemplábamos pasivas a los varoniles y elocuentes trovadores que prestaban sus gargantas a la crónica del Papaloapan. *El fandango es el fandango, los calzones y los guantes, el puntalito y la negra Tomasa* con criolla seriedad o llanera picardía fueron entretejiendo las aguas crecidas con los pastizales bien peinados. De pronto, cada una de nosotras se dio cuenta de que no estaba sola. En el horizonte del amanecer se comenzaron a vislumbrar efluvios de distintos calderos, donde las brujas preparábamos discretas algunos filtros amorosos. Siguiendo los aromas, pronto nos encontramos, y empezamos a

intercambiar recetas, a recolectar juntas nuestras hierbas mágicas y a prender un gran fogón entre todas.

A muchas nos ha ocurrido que, al ver las palabras escritas, nos sorprendemos de lo que plasmamos, acaso más auténtico y profundo que lo que hubiéramos dicho, o incluso escrito en prosa.

Puedo aventurarme a deducir que, cuando está ocupado el hemisferio izquierdo con la estructura, el derecho brota sin jueces interiores. Por lo tanto, es una herramienta poderosa de autoconocimiento, además de haber resultado una actividad que permite el diálogo entre mujeres, ya que rompe el hielo, a partir de la sensación lúdica que el verso detona.

Por otro lado, dicen los neurólogos que existe una hormona llamada oxitocina, comúnmente descrita como la “hormona del amor”. Esta se secreta en momentos muy precisos:

1. Durante las relaciones sexuales, aunque también un simple abrazo cariñoso o compartir sonrisas y miradas prolongadas la hacen brotar.
2. En grandes cantidades, al momento del parto y la lactancia, y los ginecólogos la adivinan responsable del amor instantáneo e incondicional de la madre hacia el hijo.
3. Entre músicos, cuando interpretamos juntos, no leyendo partitura ni pendientes de un director, sino requiriendo poner atención a los otros para hacer lo nuestro. Los estudios neuroquímicos se han hecho con jazzistas mientras hacen improvisación, pero estoy segura de que entre músicos tradicionales de son debe ocurrir de igual forma.
4. También se le conoce como un químico que juega un papel importante en las interacciones sociales, reforzando los sentimientos de confianza entre las personas, por ejemplo. La

oxitocina aumenta de manera universal los aspectos positivos de nuestra naturaleza social.

5. En las pláticas de tipo empático *en grupos de mujeres*, del tipo: “No, manita, no me soluciones el problema, solo quiero ser escuchada”.

## Conclusión

La colectividad que permite ser decimista o decimera popular crea un jubiloso aquelarre. Una capitalización de este aquelarre se hizo con Liefde, A. C. (dedicada a fomentar la cultura de no violencia, y a hacer operativas las leyes a ese respecto, con enfoque de género). Desde 2010, durante tres años consecutivos, se convocó a las *decimistas* para un trabajo de ida y vuelta: cada convocatoria “Un canto de armonía” incluyó varias temáticas, información legal y conceptual para construir a partir de ellas. La intención de ida (y el resultado) fue proporcionar a las coautoras herramientas no solo para la creación, también —y más profundamente— para, de ser necesario, hacer ajustes en su vida, sus relaciones, su realidad inmediata.

De vuelta, como dice a la letra en la primera convocatoria, fue:

escribir entre todas, una especie de mensaje en una botella, y después tirarlo al mar del universo femenino. Estrofas capaces de despertar la necesidad y la capacidad de diseñar una vida sin violencia, con equidad de género e igualdad entre mujeres y hombres. Vaya, cooperar para la conformación de un mundo ideal y, sobre todo, necesario. [...] El conjuro que entre todas estamos intentando se dará por realizado cuando tú, querida lectora, te mires reflejada en alguno de los trabajos, en alguna de nosotras, nos sepas tus amigas y cómplices, y sientas el impulso irrefrenable de bailar con tu entorno un canto de armonía.

Y la noticia hermosa es que el primer volumen —único que ha tenido recursos para ser impreso— está ya circulando en talleres de sensibilización en varios estados de nuestro país. ¡Esto le dio un nuevo rumbo al trabajo de las decimeras!

## Fuentes de consulta

- CANTÓN, Valentina (2004). “Cuando las mujeres se toman en serio”. En Diego López Vergara (coord.). *La mujer en la décima*. México: Siquisirí A.C. y Taller de la décima espinela en Tlacotalpan.
- CASTRO GARCÍA, Antonio (Director) (2005). *Unas mujeres que décimas dicen*. Serie. Tlacotalpan, México: [www.tierratiempoycontratiempo.org](http://www.tierratiempoycontratiempo.org).
- CONTIERAS, Yuriria (2005). “Presentación”. En Diego López Vergara (coord.). *La mujer en la décima*. México: Siquisirí A.C. y Taller de la décima espinela en Tlacotalpan.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael (ed.) (2004) *Las meras meras decimeras*. Disco compacto. Veracruz, México: Comosuena.
- NORIEGA, Nieves (2004). “Prólogo”. En Diego López Vergara (coord.). *La mujer en la décima*. México: Siquisirí A.C. y Taller de la décima espinela en Tlacotalpan.



**IV.**  
**Poéticas de  
la oralidad y  
manifestaciones  
populares ]**

# La literatura popular en Iberoamérica: de la tradición a la globalización

*Popular Literature in Iberoamerica:  
from tradition to globalization*

**Gloria B. Chicote**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

## **Resumen**

El presente capítulo plantea un panorama de las distintas perspectivas teóricas que permiten definir la literatura popular en Iberoamérica en su sentido más amplio e inclusivo, en un recorrido desde los arcanos de la tradición hasta el complejo presente globalizado. En segundo lugar, se efectúa un análisis de la poesía popular impresa como caso ejemplificador que posibilita establecer redes entre diferentes circuitos culturales, con dimensiones espaciales y temporales disímiles.

**Palabras clave:** poesía, popular, imprenta.

## **Abstract**

The chapter displays various theoretical perspectives that could enable a definition of popular literature in Iberoamerica in a widest and most inclusive sense, so that it embraces both long gone traditional manifestations and current globalized, complex phenomena. Besides, it deals with a case analysis of a printed popular poetry that disentangles an intricated net of different cultural, spatial and temporal elements.

**Keywords:** poetry, popular, press.

## 1. Deslindes teóricos

Es ampliamente sabido que en la Europa moderna la mirada hacia “lo popular” surge durante el Romanticismo como parte de una concepción clave que se conecta tanto con la contemplación retrospectiva de la génesis del universo europeo, como con la formación de prácticas culturales que se proyectan hasta nuestros días. Para los teóricos románticos la historia literaria y las clasificaciones de los géneros constituyen la materia prima a través de la cual es posible acceder a la comprensión de la historia, pero también el modo privilegiado de modelar el futuro. Por su inspiración metodológica, la historia literaria llega aún más lejos ya que encarna el espíritu de la historia (*Geistesgeschichte*), vinculado con el emergente nacionalismo alemán que formula su objeto de estudio como la búsqueda del “espíritu nacional”. En este sentido, los ideólogos románticos se consideraron a sí mismos como el eslabón final de un proceso de autonomización y legitimación de los productos literarios que se había iniciado en la Edad Media y, en tanto poseedores del lenguaje, asumieron la responsabilidad ante aquellos con quienes lo compartían: los miembros de la nación. Este modelo fue concebido como un engranaje en el que cada manifestación literaria tenía una función y la literatura popular no escapó de esa maquinaria, ya que el concepto en sí mismo se adscribía a la construcción romántica de la historia literaria en el núcleo de la distinción entre *Naturpoesie* y *Kunstpoesie*.

A partir de entonces se intentó definir una serie literaria, denominada popular, caracterizada como oral, anónima y natural o primitiva, que se oponía a la literatura culta, escrita, de autor, sobre la cual se había cimentado la cultura occidental desde la perspectiva de la Ilustración. Pero la precisión de la esencia (así como de la existencia) de lo popular no fue tarea menor en el debate planteado por las distintas corrientes teóricas que se sucedieron a partir del Romanticismo.

En el transcurso del siglo xx hemos asistido a la explosión multidireccional de los estudios dedicados a la cultura popular/tradicional. En primer lugar, la antropología (Boas, 1911; Malinowski, 1973) y el folklore (Propp, 1972; Dundes, 1964) aportaron esquemas válidos para llevar a cabo los procesos de identificación, recolección y posterior interpretación de las manifestaciones tradicionales; más tarde, diferentes corrientes lingüísticas, desde el estructuralismo (Jakobson, 1976) hasta la semiótica (Lotman, 1979), permitieron la consideración de los “artefectos” populares/tradicionales a partir de enfoques múltiples aplicables a distintas áreas de las ciencias sociales. Esta “otra” literatura devino un campo propicio, convertido prontamente en material de laboratorio de variadas perspectivas. La esencia lingüística de las documentaciones, sumada a su rica significación social, convirtió a los textos literarios en unidades fácilmente decodificables en sus diferentes niveles de articulación, que funcionaron como modelos posibles de analizar y posibles de transportar a otras disciplinas.

Un aspecto clave en el estudio de la literatura oral en su dimensión diacrónica, o sea en el abordaje de los géneros orales de la Edad Media o de la Modernidad temprana, como pueden ser la épica o el romancero, constituye el hecho contradictorio de que solo podemos acceder a las manifestaciones orales a través de textos escritos. Los estudios medievales han mostrado que no solo la oralidad primitiva nos es inaccesible para siempre, sino también que en las formas de escritura medievales hasta el siglo XIII, oralidad y escritura se interpenetraron e influenciaron una a otra en caminos activos y vitales, a veces cooperando y otras conflictivamente.

Cabe referirnos a la figura del Jano bifronte para detenernos un momento en la oralidad diacrónica. Por una parte, el estatus inevitablemente textual de la oralidad medieval parece indicar la pertinencia de una aproximación textualista. Por otra parte, tal como señaló Paul Zumthor (1989), todos los textos vernáculos

medievales y algunos latinos hasta el siglo XIII son meras marcas de una existencia que era normalmente vocalizada. A partir de esta afirmación ingresan a la discusión factores hasta ese momento ignorados: la atención prestada a la corporalidad de los textos medievales, su modo de existencia como objetos de percepción sensorial, a los que colaboran la gestualidad, la voz, la música y la presencia de la audiencia. A partir de esta apreciación cobran importancia los abordajes que privilegian el recuerdo de la *performance*, la única, la peculiar, la propia, opuesta al texto, con sus virtualidades, autorización, intención y recepción individualizadas. En una línea teórica convergente, no quiero dejar de mencionar los aportes que hizo al tema el homenajeador de este congreso, John Miles Foley (1991), quien sostiene que la composición oral posee reglas tradicionales que estructuran no fraseologías fosilizadas sino un lenguaje fluido con el que los poetas componen los textos y la audiencia los entiende, que a su vez remiten a un sentido extratextual muy diferente al generado por textos no tradicionales. Dicha riqueza de sentido se desprende del simple hecho de que cada *performance* tiene vida propia e irrepetible. A partir de estas afirmaciones Foley (1995) lleva a cabo una revisión de la teoría formulística de la oralidad a la luz de la etnografía del habla, tomando como base los desarrollos de Briggs y Bauman (1996), que trasladaron la identificación de los componentes del coloquio a la literatura oral. Lo que Foley (1995) denomina *performance frame* constituye entonces el único lugar posible desde el cual una forma de comunicación puede existir.

Los ríos de tinta que la crítica derramó sobre el significado de estos versos nos conducen al nombre de Ramón Menéndez Pidal. En el contexto de los estudios hispánicos fue Menéndez Pidal quien se ocupó tempranamente y con exhaustividad de estos problemas, con referencia puntual a la poesía narrativa y lírica. En el desarrollo de sus teorías sobre los orígenes de la épica medieval y el romancero, el designado “padre de la filología hispánica” diferenció dos

grados diversos en la divulgación de un canto que denominó popular y tradicional respectivamente. En el marco de la teoría pidaliana “popular” se refiere al canto o composición poética de un autor contemporáneo, conocido o anónimo que es recibido por el público como moda reciente y que se propaga con bastante fidelidad, a través de pocas variantes, con conciencia de la autoría. El rótulo “tradicional” designa, en cambio, al canto considerado patrimonio colectivo, cuyo mérito es la antigüedad, canto de los padres y los abuelos, perteneciente a la comunidad que lo repite recreándolo con variantes, sin recordar el nombre del autor primigenio. Con esta distinción Menéndez Pidal intenta precisar el concepto ecléctico de lo popular que había transmitido el Romanticismo, tomando partido por lo tradicional, como la genuina manifestación del pueblo:

Estos dos grados tan diversos se confunden bajo el único nombre de canción popular, término sumamente equívoco, causa de continuas confusiones y yerros, que equiparando lo popular simplemente vulgarizado, o hasta lo callejero del momento, se presta a muy falsas deducciones (Menéndez Pidal, 1953: I, 44).

La denominación “poesía popular” es considerada por Menéndez Pidal como una supervivencia romántica, ya que, según sus postulados, toda poesía de autor, aunque popular, es poesía de arte en la medida en que es poesía individual que se opone a la poesía colectiva, tradicional. Por su parte, la poesía tradicional también habría sido en sus comienzos, poesía popular. El elemento diferenciador sería la antigüedad, el tiempo de vigencia en la transmisión oral y los sistemas de apropiación que determinaron que se olvidara el autor primigenio.

Hoy podemos discutir estas definiciones a la luz de teorizaciones más imbricadas, pero en este punto me parece fundamental destacar que también esta primera distinción popular/tradicional está cimentada en el estudio de las tradiciones orales focalizada en

comunidades estables de base rural en las que estas se cultivaban, según el mandato romántico de reivindicación de la naturaleza frente a la cultura, que se ubicaba en el origen del folklore como disciplina científica. Este enfoque debió variar y adecuarse a los diferentes desplazamientos geopolíticos de los espacios de producción de cultura popular, en ámbitos americanos y españoles, los cuales, desde los albores de la conquista, pero muy especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX y todo el siglo XX, se modifican de la mano de los procesos de urbanización e industrialización que afectaron más temprano o más tardíamente a los estados modernos. Un análisis complejo e integral de la literatura popular debe incluir los desplazamientos geopolíticos y transhistóricos. Para ejemplificar este proceso, cabe citar el caso del pasaje de romancero de España a América, en las etapas de la conquista y de la colonización, pero también su reinención en nuevos géneros como el corrido mexicano o el romance criollo y sus idas y vueltas desde los formatos orales a los escritos.

Por lo tanto, si bien la distinción pidaliana popular/tradicional fue clave para el estudio de la poesía popular hispánica y para sistematizar el abordaje de su género más representativo, el romancero, más adelante se tornó necesario incorporar al debate las búsquedas de lo popular y la pretensión de hallar su autenticidad que impregnaron las diferentes aproximaciones teóricas al tema a lo largo del siglo XX y continúan en la actualidad ofreciendo miradas en tensión desde disciplinas y posturas ideológicas disímiles.

Distintas posiciones complejizaron la disputa sobre lo popular. Entre otros, cabe señalar los recorridos de historiadores como Peter Burke (1991), Carlo Ginsburg (1989) y Roger Chartier (1994) que retrotraen la interrogación sobre el tema a la génesis de la Europa moderna, en conexión con el concepto de clase social, la masificación de la lectura y los mecanismos de apropiación; el interés de los postulados de la filosofía política, desde Antonio Gramsci (1967)

quien plantea la reflexión en términos de dominación, rescribiendo la dicotomía entre alta cultura y baja cultura con las categorías de clase dominante y clases subalternas, hasta los trazos de la polémica entre los representantes de la Escuela de Frankfurt, especialmente la visión condenatoria de Adorno (1989) a la masificación de la cultura y la relativa simpatía con que Benjamin (1989) analiza las modificaciones que se operan en el arte a partir del desarrollo de nuevas tecnologías. Finalmente, en una lista que no pretende ser exhaustiva, se añaden los análisis de antropólogos como C. Geertz (1991), su definición de cultura desde una postura integradora dentro de la cual pueden describirse los fenómenos que la constituyen, Néstor García Canclini (1990), a partir de su análisis detenido del proceso de encuentro de los estados con las masas, promovido por las tecnologías comunicacionales y la dimensión teatral que está implicada en el proceso; semiólogos como Umberto Eco (1968), en su caracterización de apocalípticos e integrados en cuanto a las posibilidades de recepción de la cultura de masas, o la visión de la cultura popular conectada con la parodia y el carnaval que propone Mijaíl Bajtín (1987).

Cada una de estas perspectivas intenta responder los interrogantes básicos referidos a dónde está el pueblo o cuál es el límite entre cultura letrada y cultura popular en una contienda que continúa en nuestros días y que persigue, al decir de Frederick Jameson, el difícil objetivo de definir los productos culturales que hacen felices a las masas. De acuerdo con lo planteado en la mayoría de estos textos, nos enfrentamos a la necesidad de una aproximación dialógica en el sentido de no dogmática, no academicista, en interacción permanente con su objeto, con las diversas disciplinas y con el contexto. Una aproximación en la que al deber ser, que era el punto de partida de los paradigmas modernos, le suceda un punto de mira que considere la diversidad existente para construir una propuesta superadora.

### **La poesía popular impresa en el ámbito Iberoamericano**

En este abanico de perspectivas teóricas, me voy a detener en la consideración de la literatura popular impresa, más específicamente a la poesía popular impresa que se documenta en Iberoamérica desde el siglo XVI hasta el presente.

El concepto de poesía popular impresa se introduce con rasgos específicos en la tradición teórica enunciada hasta aquí, ya que en su misma formulación incorpora un nuevo factor al proceso de creación y difusión de los productos: la imprenta. Mientras que a partir de los postulados románticos la literatura popular estaba ligada a la difusión oral, la inclusión de formas impresas en este paradigma condujo a la necesidad de nuevas definiciones y precisiones del campo. Por esta razón, la literatura popular impresa siempre tuvo un tilde de hibridez, hasta de bastardía, que en ocasiones la marginó de uno y otro circuito (popular y letrado). En este sentido podemos decir que existió, por parte de los propios defensores de lo popular, una gran reticencia a reconocer la disparidad de vías y posibilidades de creación de este fenómeno y los puntos de intersección entre lo popular y lo culto. Se puede incluso agregar que, a veces, la mitificación de lo popular fue también una forma sutil de marginación, ya que la distinción entre popular y tradicional nunca había sido tan clara como se pretendía. La literatura popular impresa da cuenta de un proceso complejo al que se incorpora la formación de un nuevo actor social, un público lector masivo y urbano, que constituirá el fluctuante concepto de pueblo que, en tanto receptor cultural, se va imponiendo en la historia de la modernidad a partir de la invención de la imprenta, con diferentes competencias en las capacidades de lectura y de escritura, en un sistema de difusión del saber que nos conduce a la cultura de masas.

La defensa a ultranza de Ramón Menéndez Pidal de las manifestaciones tradicionales ante las populares (1953, II: 246 y 438-9) se evidencian en sus postulados teóricos y en su metodología de

encuesta y documentación, ya que sabemos por sus propias afirmaciones que dejó de documentar romances vulgares de difusión impresa pero memorizados oralmente, porque los consideraba producto de la “decadencia del género”. La misma concepción teórica primó en América en la primera mitad del siglo xx cuando, desde las diferentes instituciones educativas desarrolladas en los jóvenes estados nacionales, se propició una construcción de la identidad basada en lo criollo-hispánico, que se localizó en las comunidades rurales y que se erigió como salvaguardia de los “auténticos valores culturales” frente a la peligrosa invasión de costumbres, lenguas, hábitos foráneos que traían el alejamiento de las personas de sus comunidades originarias y su traslado a espacios en los que se imponían las formas de vida preponderantemente urbanas que dictaba la sociedad industrial.

Un producto paradigmático de la cultura popular impresa, el pliego suelto, de origen muy temprano en la cultura hispanohablante y sus continuadores folletos y folletines, permite ejemplificar las coordenadas de esta transformación. En un lúcido análisis, Catalán inserta al pliego suelto en la historia de la cultura impresa en los siguientes términos:

El pliego suelto es el resultado del descubrimiento, por parte de impresores y libreros de que el verdadero negocio de las prensas no estaba (como creyó Gutenberg) en la reproducción de grandes códices para un público internacional minoritario, sino en la difusión dentro de un ámbito lingüístico nacional de un sinfín de textos baratos. Los ciegos vendedores de pliegos sueltos constituyen el último paso en el esfuerzo de ampliar más y más las fronteras del mercado de la letra impresa, pues supone el intento de vendérsela incluso a los no alfabetizados (Catalán, 1997: I, 163).

La historia del pliego suelto castellano comienza, tal como señala Víctor Infantes, con la publicación en Zamora en 1482 del *Regimiento de príncipes* de Gómez Manrique, quizás como casualidad

editorial porque la obrilla no daba para más extensión tipográfica, pero en el espacio de muy pocos años, a comienzos del siglo XVI, este modelo editorial empezó a producirse en cantidades hasta constituirse en uno de los *best seller* de la cultura literaria española. Las cifras que consigna Infantes nos proporcionan una imagen aproximada del fenómeno: 15 pliegos para el período incunable, 1600 para el siglo XVI, 2800 referencias para el siglo XVII y 2000 para el siglo XVIII, suman un conjunto de alrededor de 7000 citas que, en una media de mil ejemplares por tirada, resulta unos 7 000 000 de pliegos sueltos en castellano. Estos “impresos de larga circulación” se caracterizan por poseer un modelo de constitución tipográfica concreto, de abrumadora producción y extenso conocimiento lector.

El romancero vulgar (también denominado “romance de ciego”) ha sido el subgénero que más le ha debido a la circulación impresa de pliegos sueltos y, quizás por esa misma razón, el menos estudiado, debido a la subvaloración que Ramón Menéndez Pidal le asignó en los trabajos canónicos sobre el tema. Cuando en su *Romancero Hispánico* (1953, II, 249), Menéndez Pidal recuerda el edicto de Carlos III en 1767 en el que se prohíbe “imprimir romances de ciegos y coplas de ajusticiados, de cuya edición resultan impresiones perjudiciales en el público, además de ser una lectura vana y de ninguna utilidad a la pública instrucción”, extiende su valoración a eruditos dieciochescos como Tomás de Iriarte y Meléndez Valdés, concluyendo que los romances populares pasan a tener una valoración diametralmente opuesta a los antiguos: “son ahora algo nocivo y abominable”.

Esta apreciación negativa acompaña los romances vulgares (y también a los pliegos sueltos) durante los siglos XIX y XX, en principio, cuando la persistencia del aura romántica los diferencia de las genuinas producciones populares (que representaban la *Volkseele*, alma del pueblo), y más tarde, cuando la institución literaria ve en su masividad un rasgo que se opone a los méritos artísticos. Y es

también la apreciación pidaliana la que determina que la recolección moderna del romancero hispánico haya tenido como principal objetivo la búsqueda de los romances tradicionales, de génesis medieval y transmisión oral a través de los siglos, y que los romances vulgares solo se hayan incluido secundariamente en las colecciones españolas, portuguesas y latinoamericanas.

Este conjunto de aseveraciones procedentes del ámbito académico no impidió que las hojas sueltas, pliegos de cordel, folletos, hicieran un largo recorrido temporal a ambos lados del Atlántico hasta muy entrado el siglo xx. Miguel de Unamuno y Pio Baroja nos hacen llegar pintorescos cuadros costumbristas de plazas y mercados decimonónicos en los que dichos poemas eran vendidos por ciegos (quienes desde los primeros tiempos tuvieron el privilegio de su comercialización), acompañados de carteles e ilustraciones que también apelaban a la función narrativa para comunicar estas historias de adulterios, asesinatos, catástrofes meteorológicas o maravillas de la naturaleza; más tarde se pueden citar episodios de la Guerra Civil en los que las tropas franquistas ordenan un fuego purificador que elimine los pliegos sueltos relacionados con la literatura roja portadora de la ideología republicana (Catalán, 1997: I, 325).

Esta relación inversamente proporcional entre la divulgación y el prestigio convierten al romancero vulgar reproducido en los pliegos en algo así como el hermano bastardo del romancero hispánico, aunque un hermano muy vigoroso que ha demostrado su capacidad de supervivencia no solo en España sino también en América.

En estos textos se unen oralidad y escritura, literatura e imprenta, para conformar un producto editorial que apenas sufrió modificaciones a través de los siglos, dando como resultado una creación literaria destinada a fines comerciales, que perduró a partir de la existencia de tres factores constitutivos: 1) una extensa nómina de autores exclusivos de esta modalidad dedicados a crear obras para ser editadas en pliegos; 2) una serie de impresores y editores

interesados en la producción de esta literatura; 3) un grupo de lectores cada vez más numerosos que la consumían, cuya tipología aún nos es indefinida.

Llegados al siglo XIX, el ámbito hispánico proporciona un paisaje multiforme. España nos ofrece un escenario particular para este tipo de producción literaria, en un contexto de muy lentos progresos de la alfabetización masiva, con bajos efectos de educación institucional y urbanización, en el que coexisten formas más bien arcaicas y tal vez mayoritarias de la cultura oral, visual y audiovisual, y manifestaciones de una incipiente industria cultural, que emergen como prácticas peculiares de apropiación que hace el pueblo de la literatura. Estas prácticas no son consideradas neutras, sino que al igual que otros bienes simbólicos fueron objeto de tensiones y luchas sociales para su clasificación, jerarquización, consagración o descalificación. Jean François Botrel define el campo de la literatura popular impresa en España, destacando las modalidades instrumentales de esa apropiación, la utilización de prácticas propias la oralidad, tales como la memorización y la vocalización socializada de los textos escritos ante una audiencia con alto porcentaje de analfabetismo y la lectura no tipográfica. En cuanto a las dimensiones sociales de la apropiación debe ser señalado que se imponen modos de difusión alternativos (quioscos, casetas, ciegos vendedores, también la feria, el teatro y el café se convierten en espacios de comercialización), en una operación en la que se produce el olvido del autor y de la propiedad intelectual. En cuanto a los temas y géneros discursivos que se difunden se evidencia una ampliación en el concepto de literatura en el que interactúan géneros literarios con otros de origen estrictamente comunicacional: se incluyen pronósticos de los calendarios, noticias de actualidad (un folleto se titula “Guerra de Cuba, visión del soldado raso”), junto con obras destinadas a ejercer influencia en el debate de las reivindicaciones sociales que se dirimían en la época (por ejemplo el cuento “El reloj de las

ocho horas”, destinado al público obrero que luchaba por los límites de su jornada laboral). Esta literatura se caracteriza por tener un anclaje en otra realidad diferente de la realidad textual, actuar como modelos de situaciones vitales y propiciar no solo una lectura condicionada estéticamente sino también éticamente. En el caso de España, el producto es un conglomerado de textos dirigidos a diferentes segmentos de los nuevos receptores que conducen al planteo de cómo debe entenderse esta literatura, a quiénes y cómo interpela y si se la puede considerar como una unidad.

Los distintos países de América, a su vez, ofrecen especificidades que interesa destacar. De este lado del océano, si bien la llegada de cancionerillos, pliegos sueltos y romanceros está documentada desde el siglo XVI, hacia fines del siglo XIX, las nuevas naciones americanas ofrecen índices atractivos en el fenómeno de la literatura popular, resignificando el poder de difusión que tenía en España y adoptando las especificidades de una subliteratura, infraliteratura o paraliteratura, tal como se la denominó en diferentes ocasiones, producida y mercantilizada desde los centros urbanos para su adquisición por las clases populares (Botrel, 2006). En un juego de tensiones, la literatura popular impresa se construye en América al igual que otros productos de consumo masivo, como el resultado de una estética impuesta por los responsables de la difusión cultural, a la que a su vez ingresan las preferencias (reales o supuestas) del público receptor, mientras que paralelamente en los distintos países Iberoamericanos es posible delinear itinerarios diferenciados de la poesía popular impresa con improntas nacionales y regionales.

En Brasil adquiere la forma de la denominada literatura de cordel, la cual por sus múltiples temas y su expresiva forma de composición poética se viene proyectando como una de las más significativas producciones literarias populares de los siglos XX y XXI. Riquísima literatura con más de 14000 títulos y con total vigencia editorial ofrece una variedad temática que va desde su conexión con

los problemas de la actualidad hasta la conservación y transmisión de narrativas inspiradas en la Edad Media europea y en el imaginario tradicional (Fechini Borges, 1996), en manifestaciones en las que conviven las capas antiguas mencionadas, superpuestas con productos de la cultura de masas postmoderna y la profesionalización de los poetas populares.

En México se desarrolla el corrido, definido por Vicente Mendoza como:

[...] género de muchos alcances y larga trayectoria, que con el tiempo será uno de los más firmes soportes de la literatura genuinamente mexicana, conservado por medio de hojas sueltas impresas en casas editoriales de modesta apariencia y transmitido por boca del vulgo, ha alcanzado una dispersión geográfica que ...llega a Estados Unidos, en donde se encuentra vivo como manifestación cultural de origen hispánico, pero ha dado lugar a la creación y derivación de nuevos tipos que muestran ya lineamientos locales (Mendoza, 1939: 37).

El corrido transmitido en cancioneros populares, hojas sueltas impresas, papeles multicolores de bajo precio, desde fines del siglo XIX, constituyó una materia de intenso consumo para las multitudes iletradas que recurrían a ellos como fuente informativa de las rebeliones del último cuarto siglo XIX, las distintas fases de la Revolución, y, a partir de 1930, como intérprete de cambios sociales y políticos, en el presente derivado en el fenómeno mediático del narcocorrido.

Últimamente se están estudiando en México otros archivos documentales que dan cuenta de la existencia de una literatura popular impresa que excede los contenidos del corrido. Mariana Maserá ha dado en este evento algunos avances de la investigación que está llevando a cabo el equipo de Morelia del catálogo de la Imprenta Vanegas Arroyo.

En el Cono Sur, la presencia de la poesía popular impresa como una subliteratura de amplio alcance también fue ampliamente docu-

mentada. En Chile, el filólogo alemán Rodolfo Lenz estudió estos textos con una motivación lingüística y se convirtió en coleccionista de hojas sueltas que actualmente se conservan en la Biblioteca Nacional de Santiago, institución que recientemente publicó una serie de reproducciones facsimilares titulada *Lira popular siglo XIX* en tarjetas de cartulina que reproducen dichas hojas con sus respectivas ilustraciones con títulos como “Gran incendio en Guayaquil, más de 80 millones de pérdidas y cinco monjas quemadas” o “La colona muerta de treinta puñaladas” y una serie de publicaciones en formato original que ponen al alcance del estudioso los textos de principio del siglo XX. Según la detenida descripción del fenómeno que realiza Lenz, las hojas sueltas incluían varios poemas diferentes que alternaban temas de actualidad sensacionalista con versos de amor, ejercicios poéticos de contrapunto y demás géneros de la poesía elevada; en el espacio sobrante a veces se agregaba alguna cueca o tonada.

Por último, el mercado editorial argentino no estuvo al margen de este proceso de difusión cultural, sino que, por el contrario, fue uno de los más activos en coincidencia con las rápidas transformaciones europeizantes que se produjeron entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX.

La colección denominada *Biblioteca criolla*, reunida por Robert Lehmann-Nitsche, documenta exhaustivamente esta nueva modalidad de difusión impresa, constituida por impresos de pequeño formato, folletos que recogen géneros, registros y temas de diversa procedencia. Por una parte, se incluyen textos que representan la vertiente literaria del criollismo y por otra, se difunden contenidos vigentes en Europa, que dan cuenta de prácticas culturales, de conflictos clasistas, y que, impregnados de la cotidianeidad de su contexto de producción, buscan un lugar en el sistema desde el cual elevar su voz. Este corpus constituye en la actualidad un valiosísimo archivo documental tanto para caracterizar prácticas poéticas y

musicales, como para estudiar la relación entre formas escriturales no institucionales y establecer sus conexiones con la literatura canónica, sobre la cual ejercen influencia y son a la vez sus cristalizaciones.

Este proceso se desarrolla contemporáneamente al éxito rotundo del libro como herramienta difusora de la cultura. Si bien el libro en tanto objeto continuó siendo la unidad vertebradora de la cultura letrada, la prensa periódica constituyó la principal fuente de material informativo del nuevo público lector que además se convirtió en receptor de un sistema literario con características modificadas: el libro en este circuito se transforma en un objeto impreso de factura descuidada, la novela es folletín, el poema lírico, cancionero de circunstancias, y el drama, representación circense. Decenas de títulos de este tipo y un impresionante número de ejemplares difícil de determinar, buscaron (e impusieron) nuevas modalidades de difusión, ya que los folletos excedieron el ámbito tradicional de las librerías para circular entre vendedores ambulantes, en quioscos, tabaquerías, salas de lustrar y lugares de esparcimiento a los que acude el lector masivo. Para este nuevo público el acceso a la escritura se concibió como la única vía posible de insertarse en el sistema con el propósito de mimetizarlo y, más aún, con la intención de subvertirlo.

En todo el ámbito Iberoamericano las nuevas prácticas de consumo de literatura popular impresa, más allá de sus especificidades locales, conectaron el mundo rural con el urbano y jugaron un rol fundamental en la inserción de los migrantes extranjeros y nacionales. Los pliegos sueltos y los folletos fijaron una galería de tipos que salieron del papel para incorporarse a la fluencia de la vida cotidiana e impregnaron los gestos y actitudes de la conducta colectiva.

Entre el último cuarto del siglo XIX y el primero del siglo XX la literatura popular impresa que había aparecido muy tempranamente en la España del siglo XVI adquiere un espacio privilegiado como

vehículo de expresión de los cambios político-sociales en desarrollo en todo el mundo Iberoamericano. En la medida en que este ámbito literario híbrido se expande de uno y otro lado del Atlántico, da lugar al surgimiento de nuevas prácticas culturales, tales como: la ampliación del ámbito de lectura, la constitución de los centros urbanos en focos de irradiación, la aparición de circuitos de comercialización antes inexistentes, la inclusión de estos nuevos artículos de consumo en la economía del mercado, y, muy especialmente la emergencia de nuevos públicos recientemente alfabetizados o analfabetos y nuevos autores que se profesionalizan con un éxito constatable sin pertenecer a los circuitos de la alta cultura: éxito que, por otra parte, preocupa especialmente a las élites intelectuales. Desde esta perspectiva, el estudio de las manifestaciones de literatura popular impresa permite entender los vasos comunicantes entre oralidad y escritura, a la vez que nos conduce ineludiblemente a su inclusión en la naciente cultura de masas, en tanto prefiguraciones de los medios de comunicación de tecnología audiovisual que se impondrán definitivamente a partir de la segunda mitad del siglo xx.

## Fuentes de consulta

- ADORNO, Theodor W. (1989). *Teoría estética*. Argentina: Hyspámerica.
- BAJTIĆ, Mijaíl (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- BENJAMIN, Walter (1989). “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos 1*. Buenos Aires: Taurus.
- BOAS, Franz (1911). *Handbook of American Indian Languages*. Bulletin 40, Washington: Bureau of American Ethnology.
- BOTREL, Jean-François (1999). “Pueblo y literatura. España siglo XIX” En: Sevilla, Florencio y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Castalia, tomo II: 49-66.
- \_\_\_\_\_ (2006). “Entre material e inmaterial: el patrimonio de cordel”. En: *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*. Urueña: Fundación Joaquín Díaz: 123-131.
- BRIGGS, Charles y Richard BAUMAN (1996). “Género, intertextualidad y poder social”, *Revista de Investigaciones Folklóricas*, n. 11: 78-108.
- BURKE, Peter (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
- CARO BAROJA, Julio (1991). *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Istmo.
- CATALÁN, Diego (1997-8). *Arte poética del romancero oral*. Madrid: Siglo XXI, Fundación Menéndez Pidal.
- CHARTIER, Roger (1994). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Barcelona: Alianza.
- CHICOTE, Gloria (1999). “La construcción de sentido en el PMC: observaciones sobre una expresión lexicalizada”, *Studia Hispanica Medievales* IV. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina: 109-116.
- \_\_\_\_\_ (2007). “Las colecciones rioplatenses de Robert Lehmann-Nitsche: panóptico de la literatura popular”. En: Chicote, Gloria y Miguel Dalmaroni (eds.), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- \_\_\_\_\_ y Miguel A. GARCÍA (2009). “La cultura de los márgenes devenida en objeto de la ciencia. Robert Lehmann-Nitsche en la Argentina”. *Iberoamericana* n. 33: 103-121.
- DUNDES, Alan (1964). “The Morphology of North American Indian Folktales”. *Folklore Fellows Communications*, n. 81: 195-243.
- ECO, Umberto (1968). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.

- FECHINE BORGES, Francisca Neuma (1996). "Literatura de cordel: De los orígenes europeos hacia la nacionalización brasileña", *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, VI: 107-114.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1973). *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid: Taurus.
- GEERTZ, Clifford (1991). *La interpretación de las culturas*. Buenos Aires: Gedisa.
- GINZBURG, Carlo (1989). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa
- GRAMSCI, Antonio (1967). *Cultura y literatura*. Madrid: Península.
- JAKOBSON, Roman (1976). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- JAMESON, Fredric (1990). *Late Marxism*. New York: Verso.
- LOTMAN, Jurij y Escuela de Tartu, 1979. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- MAJNOWSKI Bronislaw (1973). *Los argonautas del Pacífico occidental*. Barcelona: Península.
- MENDOZA, Vicente (1939). *El romance español y el corrido mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953). *Romancero hispánico (Hispano, portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*, 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- MILES FOLEY, John (1991). *Inmanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic* (Bloomington: Indiana University Press.
- (1995). *The Singer of Tales in Performance* (Bloomington: Indiana University Press.
- NAVARRETE, Micaela y Maximiliano SALINAS (2012). *Para amar a quien yo quiero. Canciones femeninas de tradición oral chilena recogidas por Rodolfo Lenz* Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM).
- PROPP, Vladimir (1972). *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Juan Goyanarte.
- ZUMTHOR, Paul (1989). *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.

# Variación sociolingüística en los diálogos del cine de oro mexicano (1948-1954)

*Sociolinguistic variation in dialogues from the "golden age" cinema (1948-1954)*

**Raúl Casamadrid**

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

## Resumen

Los prototipos masculinos y femeninos en la literatura se generan desde una búsqueda de credibilidad de los personajes por su uso del lenguaje; la consistencia de los mismos está sujeta a su devenir histórico. De lo anterior, aparecen dos consecuencias: la primera, que el lenguaje que utilizan las mujeres no es necesariamente fijo ni estático, pues la divergencia en el uso del lenguaje entre hombres y mujeres se relativiza en la medida en que ellas se desenvuelven cada vez más en otros roles sociales; y la segunda, que en la literatura escrita hasta antes de los años setenta del siglo xx, el prototipo dominante de protagonistas mujeres las presenta envueltas en su vida cotidiana de carácter doméstico y su lenguaje está en relación con ese rol social; sin embargo, en los últimos años, los personajes femeninos utilizan otro lenguaje, ligado a sus nuevos espacios de desarrollo. El cine mexicano de la Época de Oro (1936-1957) produjo un promedio de cien filmes por año, y en cada uno de ellos nos presenta una gran cantidad de personajes –muchos, prototípicos– que utilizan el lenguaje cotidiano para intentar dotar de credibilidad y verosimilitud a sus historias.

**Palabras clave:** género, variación, cine, Época de Oro, México.

## Abstract

Male and female prototypes in literature are generated from the character's pursuit of credibility by their use of language; this

consistency is subject to their historical development. There are two consequences: the first is that language used by women is not necessarily permanent or static; women are increasingly becoming more active in other social roles, so the divergence in language used between men and women is relative to that extent. The second is that, in literature written before the 70's, the dominant prototype of the female protagonists are wrapped up in their daily domestic life, and the language they use is related to that specific social role. However, in recent years, female characters now use a different language tied to these new spaces of development. The Mexican cinema of the "Golden Age" (1936-1957) produced hundreds of films per year and there are many characters represented in each one of them –mostly prototype characters– that use everyday language to provide credibility and plausibility to the story.

**Key words:** gender, variation, cinema, golden age, México.

En su artículo “Lenguajes cotidianos y prototipos literarios” Bernardo Pérez Álvarez plantea que en la teoría bajtiniana la literatura se clasifica como un género discursivo secundario “puesto que abreva de los discursos primarios”; entre ellos, el de la cotidianidad. A partir de esta afirmación establece la hipótesis de que los prototipos masculinos y femeninos en la literatura se generan desde una búsqueda de credibilidad de los personajes por su uso del lenguaje, y que la consistencia de los mismos está sujeta a su devenir histórico (Pérez Álvarez, 2013: 53).

Bajtín nos dice que “todo aquello de lo que hablamos no es más que el contenido, el tema de nuestras palabras” (2000: 166), pero también apunta que nadie es dueño de las palabras y que el lenguaje, para mudar en imagen artística, “ha de convertirse en habla en las bocas hablantes” (1989: 153). De lo anterior, Pérez Álvarez desliza tres consecuencias: la primera, que el lenguaje que utilizan las mujeres no es necesariamente fijo ni estático, pues la divergencia en el uso del lenguaje entre hombres y mujeres se relativiza en la medida en que las mujeres se desenvuelven cada vez más en otros roles sociales; la segunda, que en la literatura escrita hasta antes de los años setenta del siglo xx, el prototipo dominante de protagonistas mujeres las presenta envueltas en su vida cotidiana de carácter doméstico y su lenguaje está en relación con ese rol social –sin embargo, en los últimos cuarenta años, los personajes femeninos utilizan otro lenguaje ligado a sus nuevos espacios de desarrollo–; y la tercera, que un eje rector de ambas afirmaciones se encuentra en el estudio diferenciado del discurso directo e indirecto (2013: 54).

El cine mexicano de la Época de Oro (1936-1957) produjo un promedio de cien filmes por año, y en cada uno de ellos nos presenta una gran cantidad de personajes —muchos de ellos prototípicos— que utilizan el lenguaje cotidiano para intentar dotar de credibilidad y verosimilitud a sus historias. La construcción de cada personaje, por supuesto, se daba en función de la representación con que el director, a través del guión y su argumento, elaboraba en cada uno de sus actores, imprimiendo en los personajes las características distintivas que el peso actoral performativo debería de llevar hasta la pantalla: maquillaje, vestuario, escenografía y contexto revestían una gran importancia; mas su lenguaje, los textos, el propio discurso con el que cada personaje enfrentaba su desempeño artístico era, sin duda, el de mayor preeminencia. En otras palabras: en el cine, como en la novela, el teatro y la poesía, las palabras son el medio fundamental —aunque, ciertamente, no el único— de expresión.

Hablar del arte fílmico y de sus representaciones es también hablar de la voz y de la palabra, donde la importancia de lo oral y su código comunicativo resaltan. Pérez Álvarez considera necesario cambiar el concepto de lenguaje por el de discurso y destaca la relación de este con un grupo de variables (edad, raza, nivel educativo, condición social, etcétera); variables entre las que se encuentra, precisamente, el género. Plantea, entonces, que el habla no es caótica ni está sujeta a errores que no puedan ser sistematizados, pues existen reglas —en un nivel gramatical, en un nivel semántico y en un nivel pragmático— que abarcan el contexto de uso y la regulación socio-cultural.

Todorov señala que los discursos son emisiones lingüísticas específicas pues “la lengua existe en abstracción con un léxico y unas reglas gramaticales como elementos de partida, y *frases* como producto final [mas] ya no se trata de frases, sino de frases enunciadas o, por decirlo más brevemente, de *enunciados*” (Todorov, 1992: 9). El discurso —apunta Pérez Álvarez— es un acto concreto de habla que

puede crear su propio ámbito de comunicación; ahí, el papel del lector-espectador se vuelve relevante, ya que este lee desde sus propios marcos de referencia y codifica al conjunto de rasgos lingüísticos.

Por tanto, la consistencia de un relato dependerá de la posibilidad de que el texto haga participar al lector en la creación de un ambiente creíble. Un texto con personajes hombres y mujeres adquiere un nivel de aceptabilidad gracias a que involucra a los lectores en la recreación de un mundo ficticio, cual si este fuera posible desde su propia experiencia de vida. En su momento (a mediados del siglo pasado) el cine fue la fuente principal de esparcimiento, diversión y entretenimiento. Por sus pantallas se proyectaban no solo historias ficticias (dramas, comedias, etc.), sino también documentos y noticias históricas de plausible veracidad. Independientemente de que algún cortometraje informativo pudiere o no adolecer de ciertas tendencias –políticas, religiosas, morales, etcétera– su proyección pública convertía, a sus contenidos, en noticias creíbles. Como también eran creíbles, en lo general, los argumentos de las historias ficticias que los actores –apoyados por enormes equipos técnicos– protagonizaban para el deleite del respetable público espectador. Este espacio de verosimilitud surge del hecho que permite al cine fundir en un solo material, *cinematográfico*, la ficción y la realidad; se trata de una retórica llena de metáforas y figuras del lenguaje donde se registra, simbólicamente, la unión entre el significante y el significado. El cine es el fingimiento que amplifica al imaginario y modela las identidades, creencias y valores del colectivo social; su eficacia, radica en su credibilidad, en su verosimilitud. Para Deleuze, el cine “no presenta solamente imágenes: las rodea de un mundo” (1986: 97). Por ello, el cine es capaz de construir significaciones, productos ideológicos y taxonomías de todo tipo: filosóficas, políticas, religiosas, jurídicas, sociales, etcétera. Así lo afirma Pierre Bourdieu: “los sistemas simbólicos deben su fuerza propia al hecho de que las relaciones de fuerza que allí se expresan

se manifiestan bajo la forma irreconocible de relaciones de sentido (desplazamientos)". Esta legitimación discursiva del cine de la Época de Oro "hace ver, hace creer, confirma o transforma la visión del mundo, y por ello la acción sobre el mundo" (2006:71).

El cine (lo *cinematográfico*) materializa al conjunto de signos que proyecta y que se objetivan en una amalgama de binarios: el bien y el mal; lo moral y lo inmoral; el hombre y la mujer; la cultura y la naturaleza; lo público y lo privado; la élite y lo popular; el campo y la ciudad; etcétera. Estos signos contribuyen a estructurar un imaginario social que modela la identidad nacional al seleccionar ciertos rasgos culturales e institucionalizarlos como lo "típicamente mexicano" y, por extensión, como lo verdaderamente nacional. (Silva Escobar, 2011: 39-42).

### **1. El melodrama arrabalero: *El Suavecito***

La verosimilitud, en la vida práctica, es aquello que tiene apariencia de verdad. En literatura, en cambio, es siempre convencional, no proviene de una relación entre el discurso y la realidad como un principio de validez, sino entre el discurso y lo que los lectores consideran verdadero o creíble, es decir, entre el discurso y la opinión común o generalizada. Así, los discursos emitidos por una mujer pueden analizarse como representativos del género femenino, pero también como socialmente determinados por el ámbito laboral o por el entorno cultural en el que se pronuncian. Surge la pregunta: ¿cómo aparecen los discursos públicos femeninos en los espacios de dominio patriarcal?

Calificado de "melodrama arrabalero", *El Suavecito* (1950), de Fernando Méndez, es quizá la película mexicana –de la llamada época dorada– más intuitiva y más dulcemente imbuida por la fórmula *vecindad-urbana* en toda su expresión arrabalera. Sus personajes principales son los típicos habitantes del barrio; Lupita: la chica buena, trabajadora, huérfana de madre que cuida a su anciano, enfermo y bondadoso padre; y Roberto, "El Suavecito", un treintañero

guapo, simpático, relajiento, mujeriego y jugador, huérfano de padre y desobligado con su anciana y abnegada madre, doña Chole, junto con quien vive y la cual lo cuida como si fuera aún un jovencito:

—¡Imáginate! —le dice muy preocupada doña Chole a Lupita—, el pobrecito tuvo que ir a Acapulco para arreglar un negocio; y como salió a la carrera, no tuvo tiempo de avisarme.

Lo cierto es que “El Suavecito” se ha ido con unas “gringas” a la playa (Lupita descubre las fotos en su valija) donde se gastó cuánto dinero pudo en un tugurio —donde juega y apuesta— y, además, el dinero que le prestó Lupita para pagar el recibo de la luz:

—¡Es *usté* un desvergonzado! —le reclama Lupita— *Usté* muy feliz en Acapulco haciéndola de pachuco son sus gringasy su mamá aquí, sin tener para el gasto. ¡Debería darle vergüenza!

—Es que me fui a arreglar un *bisne* —Le responde cínicamente *El Suavecito*, como si fuera un niño travieso y regañado.

Podemos ver que el uso de un lenguaje coloquial y cotidiano, puesto en los labios de ambos protagonistas —perfectamente creíbles en su caracterización— les da un enorme peso específico a los personajes; gracias a lo cual, el público puede identificarse de inmediato con ellos.

## **2. La comedia urbana: *El Portero***

Así, en la comedia *El Portero* (1949), de Miguel M. Delgado, es posible reconocer, al escuchar las palabras de su protagonista, que se trata de un joven de origen humilde —esto es, de un nivel social bajo, propio de las vecindades típicas de la época, como aquélla en donde se desenvuelve laborando de portero— inmerso en una cotidianidad llena de expresiones coloquiales como las que se observan cuando, de pronto, el personaje principal comienza una riña (sin ningún motivo real que justifique tal agresión), mientras se lleva a cabo el

velorio de una fiesta en el patio de la vecindad. El portero le dice de pronto a uno de los asistentes –quien destapa una cerveza con los dientes–:

–Muy dientón, muy sabroso...

–Pues *usté'* dice si se atreve a probarme...

–*Pos, nomás* que la carne de cochino me indigesta...

–Y ¿quién dice éso? –le pregunta con indignación el vecino, muy ofendido y mientras toma al portero por el cuello de la camisa.

–Eso lo dice mi compadre, Elpidio –responde rápidamente el portero con voz temblorosa.

–Y ¿dónde está ese imbécil?, para romperle la cara... –le inquiera el hombre agraviado sin soltarle de la camisa

–*Pos* por *áhi* anda; si quiere se lo busco –le contesta pícaramente el portero pendenciero; y de inmediato va adonde se encuentra su compadre.

–Bueno, qué pasó, compadrito; ¿ya se le pasó el enojo? –le pregunta al portero su compadre Elpidio.

–¿Cuál enojo, compadre?, si al contrario: lo estoy defendiendo a *usté* contra el *Tarzán*, que anda ahí, con chismes, *áhi* hablando deshonras de *usté*, que dice que es *usté nomás* es un gorrón; que es *usté* ésto, que es *usté* lo otro, que si fuera *usté* hombre... que mi comadre... que la mandaba *usté* al mercado con tres cincuenta y que le *exigía* que regresara con cuatro veinticinco, que tenía que ver con el carnicero... Como le dije yo, ¿para qué son esos chismes?; *pos'* ¡dígaselo a mi compadre!, cara a cara, y a ver qué pasa. *Pos no, nomás* así, ¿*verdá*?

–¿Todo eso anda diciendo? –pregunta el compadre Elpidio verdaderamente indignado.

–Todo eso, compadre –le contesta muy serio el intrigante portero.

–¿Dónde anda ese desgraciado mechudo? –pregunta el compadre enojadísimo.

–Por *áhi* anda –responde el picapleitos–; si quiere, se lo busco –añade muy acomedido.

–No, no hay necesidad, compadre. Ya verá ese desgraciado pachuco mantenido...

Al hablar del humorismo, Voloshinov señala que la estilización paródica de los estratos del lenguaje (géneros, profesiones, etcétera) a veces es interrumpida por la palabra que realiza, directamente (sin refracción) las intenciones semánticas y valorativas del autor. Su

lenguaje está basado en un modo de utilización específico del “lenguaje común” –aquel lenguaje medio, hablado y escrito en un cierto círculo– el cual es tomado como opinión general, como actitud verbal normal, como punto de vista y valoración corriente dentro de ese determinado círculo.

En el cine, el director exagera paródicamente aspectos del lenguaje común revelando su inadecuación al objeto o solidarizándose con él, manteniéndolo tan solo a una distancia ínfima; así, los elementos que en este lenguaje común han sido exagerados paródicamente, cambian, permitiendo que el estilo humorístico modifique el paso de la luz a la sombra en el estilo del propio lenguaje, el cual, de otro modo, hubiere sido monótono. En las comedias y tragicomedias fílmicas se lleva a cabo esta objetivización del lenguaje de los personajes; el autor-director enfrenta al lector-espectador ante su propio lenguaje (el lenguaje “común” o “medio”) y lo desautomatiza para que quede “sin ruido” y desnudo frente a él: la ironía y su franca hipocresía mueven entonces a la risa.

El habla popular mexicana, por otro lado, se ha caracterizado por el uso indiscriminado del albur. El albur es un juego discursivo en el que participan dos o más personas; en él, lo dicho toma un doble sentido, una doble significación. Consiste en lograr interferir con palabras y frases dentro de otras, integrándolas en cualquier tipo de plática; es una especie de competencia cargada de sentido sexual, que tiene la finalidad de humillar y denigrar al interlocutor y, a la vez, mover a la risa por su contenido irónico, sarcástico y grotesco. A veces, el albur es *fino* (es decir, que no involucra palabras altisonantes o soeces) e, incluso, puede pasar desapercibido. Uno de sus estudiosos más connotados, Armando Jiménez, brinda una definición puntual:

Aunque es un juego de palabras con implicaciones sexuales, es decente porque no se emplean voces de uso delicado, sino sinónimos muy disfrazados. Es privativo de nuestro país, en ningún otro se practica;

se le puede considerar como característica distintiva de México, pese a lo que puedan argüir los mojigatos y quienes no están actualizados (Jiménez, 2004: 7).

### 3. La tragedia urbana: *Los Fernández de Peralvillo*

En una película como *Los Fernández de Peralvillo* (1954), de Alejandro Galindo, se puede observar cómo la mujer desempeña siempre un papel secundario en una sociedad estructurada alrededor de la figura del hombre. Sin embargo, los hilos narrativos y los motivos argumentales siempre giran en torno a lo femenino.

—¡Buenas noches! —saluda Mario, cuando, cansado de trabajar, llega a su casa.

—¡Qué tall!... ¡Uy, qué cara! —lo recibe su hermana, Conchita, mientras dispone la mesa.

—Pues, la de siempre...

—Eso es lo malo...

—¿Eh?

—Que siempre traes la misma cara... Cara: *face. What a face!*

—Pero, ¿qué diablos estás diciendo? —pregunta Mario, molesto.

—Nada, nada... *What a face!*... ¡Qué cara!

—¿No te basta con decírmelo en cristiano?

—Hay que practicar el inglés, hermano. Sin él, ya no se va a ninguna parte. A ti también te haría provecho. A lo mejor te cambia la cara...

—¡Al diablo! —responde Mario, enojado.

La mujer no tiene, en la mayoría de las películas de la Época de Oro, el poder de tomar decisiones, está relegada en sus roles sociales un paso atrás del hombre; sin embargo, su posición como objeto del deseo (en el caso de la amante), como modelo moral (en el caso de la madre) o como valor patrimonial (en el caso de la familia, las hijas y las hermanas), la lleva a conducir los hilos de la trama. Careaga la compara con la Coatlicue, “diosa amante, protectora, pero también asesina que inclusive persigue y mata a sus hijos”. Ya no la madre “sufrida” y “abnegada”, sino aquélla que utiliza el sufrimiento y la abnegación como un arma de poder con la cual “manipula y

domina a toda la familia” (1977: 130-131). Su lenguaje –sin llegar a ser un código en clave ni mucho menos– suele llevar un mensaje entre líneas. Sin embargo, para María José Serrano, la producción lingüística del hablante no es una cuestión anecdótica, marginal, errática ni dependiente de cuestiones diatópicas, diastráticas o diafásicas (Serrano, 1999: 14-17).

Serrano se pregunta: ¿qué es una variante sintáctica? En su respuesta apunta que una variación sintáctica es un compendio de interdisciplinariedad y combinación de métodos y presupuestos teóricos. El concepto de variante sintáctica ha evolucionado más allá de los esquemas tradicionales y de los formalismos metodológicos para analizar la sintaxis desde una perspectiva funcional, superando los estrechos márgenes de las teorías y de las corrientes lingüísticas en pos de aclarar la interpretación de los hechos del lenguaje. El estudio de las variantes sintácticas implica incorporar aspectos discursivos, semánticos y pragmáticos (1999: 18-21). La variación gramatical y la alternancia no pueden ser negadas: las unidades y las construcciones sintácticas tienen la capacidad de alternar entre sí, y las formas lingüísticas pueden tener cuántas funciones el hablante les asigne. La no existencia de unidireccionalidad entre forma y función queda de manifiesto frente a la existencia de la sinonimia, la polisemia, la homonimia y la antonimia. Estos términos demuestran que los elementos de las lenguas pueden adquirir una diversidad de funciones significativas (1999: 22). Un mismo término no significa exactamente lo mismo en todas las variedades de la lengua. La variación indica que las formas lingüísticas se reparten en distintos dominios de la realidad y sirven de manera diferente en cada situación diferente. La comunicación se conforma por medio de elecciones recurrentes donde son los propios hablantes quienes desvelan la relación entre forma y función. La existencia de esquemas de variabilidad y alternancia indica que las estructuras sintácticas pueden aparecer en variados niveles de representa-

ción. Y ser usadas y adaptadas para las mismas o para diferentes situaciones comunicativas por los usuarios. La variabilidad, en sí, no tiene por qué explicar la variación, sino que es el componente interpretativo desde donde se puede determinar que los esquemas gramaticales son variables. La lengua no es un mecanismo estático e invariable: los esquemas de alternancia y variación no pueden ser detectados haciendo a un lado al *contexto*. Sin contexto no hay variación. El contexto proporciona las claves para poder determinar la variabilidad gramatical (1999: 23-25). “Cara”, *face*, “¡uy, qué cara!”, *what a face*, “la misma cara”, “cambia la cara”. Sin duda, en estas frases el contexto, la familiaridad, los valores entendidos, el tono, la gestualidad y las circunstancias específicas le dan distintos niveles de representación a estas expresiones; la relación entre elementos lingüísticos y no lingüísticos (sociales y culturales) es lo que configura la interpretación del contexto y contribuye al análisis de su variabilidad.

#### 4. El relajo posmoderno: *Calabacitas tiernas (que bonitas piernas)*

En este sentido, la filigrana discursiva de un personaje como *Tin-Tan*, en *Calabacitas tiernas* (1948) —de Gilberto Martínez Solares—, lo lleva a puntualizar un alarde metafictivo (pues el personaje del filme, *Tin-Tan*, hace referencia al personaje más característico del actor protagonista —Germán Valdés, conocido precisamente como *Tin-Tan*—. Y, mientras el actor performa a su *alter ego*, el personaje actúa como *él mismo*. Y en una especie de juego metalíptico el pachuco malandrín legaliza al interior del filme un *spanglish* de nuevo cuño, que va del ámbito de la realidad discursiva de los hablantes fronterizos hasta la materialización de un novedoso lenguaje en la pantalla. Durante los primeros tres minutos del filme, en medio de ágiles diálogos, este personaje tropieza con dos damas que lo increpan —por fresco y por atrevido— y con un empleado que funge como portero y que lo echa, prácticamente a patadas, del interior

de un centro nocturno. Los insultos son invectivas que tienen por finalidad la de maldecir, rebajar, hacer mella, herir, irritar, dañar o lastimar. Se trata de una agresividad verbal que sustituye a la violencia física en un proceso catártico que rompe las reglas de cortesía. Muchas veces, el insulto intenta infamar, difamar o afectar socialmente a una persona. Los insultos suelen apuntar —señala Gabriela Nava— hacia defectos morales y antivalores, lo grotesco, las enfermedades y sus síntomas. El insulto estigmatiza (Nava, 2013). Sin embargo, en este caso, *Tin-Tan*, el personaje objeto receptor de las injurias, toma con cierta naturalidad y resignación las invectivas (aunque, en la vena tragicómica de la obra, el rechazo lo impulse a intentar privarse de la vida mediante el suicidio). Aquí, los primeros parlamentos de la cinta:

—¿Te lastimé mi vidita? —pregunta el protagonista a una mujer a quien roza sin querer a la entrada de una casa de empeños—, ¿te llevo al hospital?

—¡Ah, qué pelado tan igualado; este...!

—No seas casquivana, madre; ¿te llevo?

—¡Méndigo mugroso, este...! —le revira molesta la chica— ¡Primero báñate!

—Pero... —y, por toda respuesta, recibe un bofetadón—.

En seguida, se dirige a don Gume, el anciano dueño del establecimiento monte pío, y le pregunta por un arma que, montada junto a la vitrina, aparece en exhibición:

—¡Qué! ...el “escupe” *vetarro* que tiene ahí, en el aparador, ¿*chutea*?

—¿Qué si *chutea*? ... mejor que muchas nuevas; no te aconsejaría que te dieras un balazo con ella.

En una corta frase, el personaje introduce un elemento proso-popéyico al otorgarle a un objeto inanimado (el arma que dispara) la capacidad humana de escupir; a este instrumento —el arma de fuego— en vez de calificarla de vetusta o (en todo caso) de veterana,

la llama “vetarra”; y, finalmente, toma al verbo inglés *to shoot*, que significa disparar o tirar, y lo conjuga en español: *chutea* (por: *dispara*). Acto seguido, consigue embaucar al viejecillo y salirse con la suya: se lleva el arma gratis y un anillo que, disimuladamente, toma al pasar. Adelante, se encamina a pedirle al encargado de la tintorería un “tacuche” en préstamo (o sea, un saco de vestir, para estar presentable, pues sus ropas y su sombrero están demasiado maltratados) pero, antes, topa con otra dama a quien también aprovecha para cortejar:

—¡Adiós, mi vida!; aquí está tu Robert Mitchum.

—¡Diantre de mariguano! —responde la dama indignada—. ¿No le da vergüenza andar en esas fachas?

—Mi vida: aquí está tu porvenir... —y no termina la frase porque se encuentra de frente con un policía que dobla por la esquina.

Ese momento lo aprovecha el pícaro malandrín para comenzar a chiflar disimuladamente y acto seguido, de inmediato, saluda al encargado del establecimiento:

—¡Ése mi loquito santo!

—¡Qué milagro!, ¿eh?; ¿qué andas haciendo por acá? Oye, cada vez te veo más trampa, hombre. Hombre, *pu's* qué, ¿no has encontrado todavía chamba?

—Puras natas de leche agria, mi viejo. Pero ya sé cómo: todo consiste en ir arregladillo y con “garra” suave... Necesito que me des la *baisa*... Necesito que me prestes un “tacuche” muy al alba...

—...me lo regresas, ¿eh?... No me vayas a fallar.

—¡Nel, ése!

En este diálogo aparecen palabras coloquiales como *garra* (vestimenta), *tacuche* (traje), *baisa* (mano), y giros como “te veo más trampa”, por: te veo peor; “puras natas de leche agria”, por: absolutamente nada; “garra suave”, por: vestimenta apropiada; “que me des la *baisa*”, por: que me des una mano; “un tacuche muy al alba”, por: un traje cuanto antes; y “¡nel, ése!”, por: de ninguna manera,

amigo (Petersen, 2013). El desarrollo del filme continúa cuando, feliz y vistiendo un “tacuche” prestado, el protagonista –con una guitarra en la mano– se presenta en un centro nocturno. Más, cuando se interna muy orondo, al antro, el portero lo detiene en seco:

–¡Epa!, ¿a dónde la tira, joven?

–Eh? ... *qu'est-ce vous dit? qu'est-ce vous ave? Je "voudre le voaye le maneger". Show me the way...*

–El buey lo serás tú; aunque vengas vestido como gente decente. Te conozco mosco. ¡A volar!

–¡Hombre, paisano!, déjeme ver al “maneger”.

–¿‘Ora hasta paisanos somos? Ya te he dicho que el empresario no recibe a nadie.

–¡Uy, uy, uy; que estricto!...

–Ya, no des más lata; ya estuvo suave...

–Hombre... no sea “malagueño”, hombre. Esta es mi última “chanza”; me está “pushando” al suicidio...

–Te estoy “pushando” a la calle; ¡largo de aquí!... –lo empuja hacia afuera del local–. Y si vuelves por aquí, te rompo el bozal, sinvergüenza...

–Me lo pagas... revira, con voz apenas audible; y ya en la calle, resignado a su mala suerte termina diciendo: ‘*tá bien, tá bien*; ya...

En este diálogo el protagonista no solo mezcla palabras del inglés hispanizadas (“chanza”, de *chance* –oportunidad–, y “pushando”, de *push*, –empujar–), sino frases enteras en otros idiomas. Esta mezcla, coloquial y relajienta del idioma español, del inglés y hasta del francés mal pronunciado, da por resultado una jocosa, inédita y nada incoherente diégesis donde, desde el mundo ficticio –construido por las situaciones que narra– cuenta y rememora los hechos adentro de tres ejes de acción: a partir del tiempo, en el espacio y con sus personajes. Desarrolla, entonces, un ámbito ficcional verosímil que intenta crear y que obedezca sus propias reglas y, aunque sus convenciones puedan diferir de las del mundo real –o incluso, contradecirlas–, también –de una manera mimética–, pretende apegarse a estas convenciones sociales y alcanzar su cumplimiento cuando las reproduce en los hechos.

## 5. La tragedia rural: *Pueblerina*

Para Valentín Voloshinov, “cualquier producto ideológico es parte de una realidad natural o social [que] refleja y refracta otra realidad, la que está más allá de su materialidad” (1992: 31), pues representa y reproduce algo que se encuentra fuera de él; en ese sentido, significa y aparece como símbolo. Es por ello que se puede hablar, entonces, de personajes simbólicos. Claro que la palabra no puede sustituir a un signo ideológico cualquiera –así como una obra artística no puede traducirse adecuadamente a la palabra–, pero es un hecho que “la palabra acompaña, como un ingrediente necesario, a toda creación ideológica en general” (1992: 39). Pérez Álvarez define como una característica específica de la narrativa a la creación de personajes hombres y mujeres. Ahora bien, estos personajes aparecen en contextos también específicos: en ámbitos rurales o urbanos, como personas en una clase social alta, media o baja, con la capacidad de escribir y desarrollar una narración –en el caso de los narradores personajes–. Así se puede observar, en un filme como *Pueblerina* (1950) –de Emilio, “El Indio” Fernández– cuando, en un corto diálogo, al comienzo del filme, los personajes plantean a grandes rasgos, pero muy específicamente, la trama general de la historia clásica del hombre (Aurelio) que, luego de purgar un tiempo en prisión por defender el honor mancillado de su amada, regresa al pueblo:

–¡Aurelio! –le llama el comisario a su antiguo amigo.

–¡*Quiúbole*, Rómulo.

–¿Qué andas haciendo por acá? –pregunta, sabedor de que los caciques. Ramiro y Julio no quieren tenerlo en el pueblo de vuelta.

–Tienes que largarte del pueblo porque aquí no cabes –le advierte Julio, su antiguo rival–; éso lo sabes muy bien.

–Hace seis años heriste y dejaste por muerto a Julio, mi hermano –toma la palabra Ramiro–. Ahora vienes dispuesto a no fallar, ¿no?... ¡No seas bruto, hombre; no te perjudiques y vete!... Tú me conoces y sabes que tengo dura la mano; puedo arreglar que te vuelvan a encerrar y te echen otros seis años más.

–También tú me conoces, Ramiro, y sabes que soy como soy –replica Aurelio–. No vengo a vengar ningún agravio. Eso..., *pos'* ya pasó; y como hombre cumplí la pena que se me impuso... Vengo a trabajar en paz mi pedacito de tierra. Pero, ¿no ven que en mi propio provecho está el comportarme pacíficamente?; porque, pues si no lo hago así, tendría que volver allá... y eso... eso yo no lo quiero.

–Por eso murió tu mamacita –interrumpe una mujer del pueblo que escucha la conversación al pasar–, porque te mandaron allá...

–He vuelto aquí pues... porque aquí nací y esta es mi tierra, tanto como puede ser tuya o de quien nazca aquí y la trabajé, Y yo he venido a trabajarla...

Durante un rápido diálogo –que no lleva más de dos minutos en pantalla– el director logra esbozar toda la intensidad del núcleo argumental del filme gracias a la eficacia discursiva de los acertados parlamentos (escritos, para esta producción, por Mauricio Magdaleno). Lo anterior nos permite ver cómo el uso de diálogos salpicados de un lenguaje coloquial e inmersos dentro de una circunstancia ficticia –sí, pero creíble– crea en el espectador un espacio verosímil de continuidad narrativa. Podemos observar que, de acuerdo con los estudios de variación lingüística, es posible reconocer tres niveles de variación: diatópica, diastrática y diafásica, que corresponden a las variantes de lugar de origen, estrato social y situación comunicativa, respectivamente; la consistencia narrativa de los personajes exige tomar en cuenta estos niveles de variación en la estructuración de los relatos.

## **6. El drama cabaretero: *Aventurera***

Tradicionalmente, podemos hablar de un prototipo como de un modelo o una representación que puede demostrarse o simularse, y que en esa medida es capaz de ampliarse o de modificarse en atención a un criterio de funcionalidad. En el marco de la lingüística cognitiva, y frente a la creencia común en que las categorías son clases homogéneas y discretas, el prototipo pretende ofrecer un modelo de categorización alternativo al modelo tradicional, con clases he-

terogéneas y no discretas, en las cuales habría algunos miembros más representativos de la categoría que otros. Estos, los miembros más representativos de cada clase se llamarían, entonces, prototipos. El prototipo femenino se entiende como el conjunto de rasgos que se reúnen en un eje ordenador o estructurado, pero no delimitado desde una perspectiva ontológica respecto a una característica de las mujeres, sino más bien como una aceptación sociocultural de rasgos asignados a la feminidad (Pérez Álvarez, 2013: 5-10). Más, ¿cómo es posible acceder a distintos tipos de registros en la voz de mujeres?

Resulta necesario, para ello, contar con fuentes específicas que permitan construir un prototipo femenino diferenciado en variables lingüísticas. En todo caso, se vuelve importante revisar desde otra óptica la creación de personajes femeninos más allá de sus roles tradicionales de amas de casa, esposas y madres. Los modelos prototípicos aparecen reflejados en un universo privado y familiar tradicional, con las mujeres desempeñando las funciones de esposas o madres dedicadas al hogar y, gracias al discurso introspectivo, se posibilita la aparición de un discurso crítico dentro de esta subordinación hacia los hombres. Es decir, se trata de una situación de crítica desde la condición subalterna, pero ligada a un prototipo femenino unificado. A partir de esta descentralización del rol de las mujeres, se vuelve posible hablar de prototipos femeninos en plural, puesto que no existe uno solo y unificado en la actualidad. En el filme *Aventureira* (1949), de Alberto Gout, podemos escuchar la voz de Elena, la protagonista, que aún vive en la casa paterna una vida despreocupada y feliz, pues todavía no se cierne sobre de ella la tragedia que la precede. Encuentra —apenas al inicio del filme— a Lucio, un amigo de la familia, convenientemente esperándola a la salida de su clase de danza:

—¡Lucio!, ¿qué haces en Chihuahua?

—¿Qué tal Elena?... un negocito que tenía pendiente, y las ganas de verte. ¿Vamos a dar un paseo?

—No, debo regresar a mi casa. Hoy descansa la criada y mi mamá está sola. Tengo que ayudarla...

En este diálogo se aprecia, a partir de unas cuantas palabras, que Elena pertenece a una familia con buena salud económica, y que se trata de una chica centrada quien vive al pendiente de su hogar. Más adelante, una vez que se integra (en contra de su voluntad) a la vida arrabalera, su tono cambia y va, del cándido e inocente, al sardónico e irónico:

—Ya tardabas mucho en venir, *mamá* —le dice Elena irónicamente a Rosaura, quien lleva una doble vida: por un lado fue su *madame* en una casa de citas de Ciudad Juárez y, por el otro, es una decente dama de Guadalajara (madre de Mario, el prometido de Elena)—; ¿me perdonas un cigarrillo en tu presencia?

—¿Cuánto quieres por alejarte para siempre de mi hijo? —pregunta, al saberse descubierta, Rosaura (la madre) a Elena.

—¿Quieres partírla el corazón?, ¿no te has dado cuenta de lo que me adora? Me atrevería a decir que me quiere más que a ti.

—Déjate de ironías. ¿Cuánto? —pregunta Rosaura de manera imperativa.

—¿Qué dinero me ofreces: el de Guadalajara o el de Juárez? —en referencia a que Rosaura es, en Guadalajara, una respetable dama de sociedad y, en Ciudad Juárez, la *madame* de un prostíbulo.

En primer diálogo de *Aventurera* se puede observar cómo las palabras, en un acto de habla discursivo, pueden infundir al lenguaje de la protagonista las características positivas propias en la expresión de una chica buena e inocente, o inocular de una manera retorcida otra forma de expresión, perversa y malvada: se trata del mismo personaje quien, a través de un argumento narrativo, ha transitado desde el prototipo de la joven con una alta moral y buenas intenciones, al prototipo de la mujer despiadada y con aviesos intereses. La ironía se convierte en un instrumento propio del

lenguaje; es la figura literaria que da a entender lo contrario de lo que se dice, con una aparente incongruencia que va más allá del significado que evidencian las palabras y las acciones.

### **7. El suburbio surreal: *La ilusión viaja en tranvía***

Sin importar que los textos literarios estén basados en la ficción, lo cierto es que existe en ellos “una necesidad de verosimilitud que termina por decirnos algo sobre nuestra propia realidad” (Pérez Álvarez, 2013: 10); el narrador de la historia es quien selecciona los datos dignos de ser contados en una relación directa entre la narración y su verosimilitud, pero ¿qué es lo que genera el relato y empuja al narrador a seleccionar algo como digno de ser contado?

En su obra, *Teorías del cine*, Robert Stam recuerda que el concepto de ‘texto’ nos llega, etimológicamente, a partir de los de ‘tejido o entramado’, y conceptualiza al filme “no como una imitación de la realidad, sino como artefacto, como constructo” (2001: 218). Menciona ahí mismo que, en *De la obra al texto*, Barthes trazó dos distinciones al definir a la obra creativa como la superficie fenoménica del objeto; esto es: como un producto finalizado que transmite un significado intencional y preexistente. Al texto, por su parte, lo definió como un campo de energía metodológico: o sea, una producción que absorbe simultáneamente al escritor y al lector, en un espacio multidimensional donde una serie de escrituras distintas se combinan y colisionan entre sí. De este modo, se convierte al consumidor de un texto en su productor “evidenciando el proceso de su propia construcción y fomentando el juego infinito de su significado” (2001: 219). Así sucede en *La ilusión viaja en tranvía* (1953), de Luis Buñuel: al llegar el tranvía “robado” al rastro de la Ciudad de México, los personajes principales se dan cuenta –al amanecer y todavía alcoholizados por las cervezas ingeridas durante la pastorela de la noche anterior– que hay una multitud de usuarios madrugadores esperando la próxima corrida del tren:

—¡La jerramos! —dice muy preocupado el Tarrajas—, miren lo que viene ahí —se trata de una multitud de trabajadores mañaneros que se acerca hacia el tranvía—. Yo no les abro la puerta...

—Demasiado bonito!... —dice Lupita muy pensativa— no sé por qué... la corazonada... ¡con que servicio piloto!, ¿eh? —y luego, al descubrirse engañada por su hermano (El Tarrajas) y su pretendiente (El Caireles) quienes le han mentido para justificar que el tranvía ande fuera de la estación, les ordena con voz indignada—: ¡devuelvan el tranvía lo antes posible!

—¡No, de ningún modo!, no debe tardar la góndola que viene todos los días por ellos... Si los dejamos pueden ir con el chisme a la compañía... —señala El Caireles—.

—¡No la raspes! —apunta asustado El Tarrajas—.

—¡Anda, ábreles y nos los llevamos a todos!

Es tan extraño, tan raro que un tranvía se aparezca para dar servicio a esa hora de la madrugada, fuera de ruta, que los usuarios no comprenden lo que sucede, y le agradecen a la providencia que de la nada haya aparecido el tren; aunque lo más curioso es que tampoco los protagonistas —acaso aún imbuidos por el alcohol— saben, bien a ciencia cierta, lo que están haciendo al enajenar al tranvía de su depósito. Y los espectadores, que de pronto se enfrentan a un filme donde el personaje principal es un viejo tranvía fantasmagórico y destartado, sobre el cual pesa una condena de muerte —por ello, sus conductores intentan salvarlo (sin acertar a saber cómo) de ser desmantelado y convertirse en chatarra—, tampoco saben cómo interpretar las acciones que se les presentan en la pantalla.

Aquí radica el valor argumental y polisémico del guión original de Mauricio de la Serna, adaptado a la pantalla por Juan de la Cabada, José Revueltas, Luis Alcoriza y el propio Luis Buñuel. De improviso, en un momento, el espectador se convierte en coautor del argumento: al imaginar las posibilidades narrativas e interpretar —cada uno a su manera— todo cuanto acontece dentro de este tranvía eléctrico —que se puebla de una multitud de usuarios

(como sucede en la vida real), pero en este caso, ficticios— el espectador reescribe, para sí, la historia que aparece en la pantalla. El espectador-coautor le otorga, a cada imagen y a cada diálogo, una razón de ser en particular y, a lo que sucede en cada escena, una razón que la justifica y que la explica al interior del propio filme. El público espectador, lector-autor de este discurso narrativo, comprende —de acuerdo con Barthes— que el sentido de esta película será, ni más ni menos, el que cada quien decida imprimirle a su propia versión. Para Barthes, la escritura es la destrucción de toda voz y de todo origen: es el lugar neutro y oblicuo en donde se pierde toda identidad y, el texto, es el “espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras”; es una mezcla las escrituras, un tejido indescifrable de signos e imitaciones que retrocede infinitamente (2010: 221). El juego de Buñuel consiste en presentar, además, un tranvía robado que en realidad nunca fue robado, pues como bien dice don Manuel —el gerente de la empresa (caracterizado por el destacado actor Miguel Manzano): “es humanamente imposible ver por la ciudad un tranvía robado toda vez que se hallará sobre los rieles, que son propiedad de la empresa, y como robar algo significa enajenarlo de la propiedad...”.

### **8. La ciudad anquilosada: *Salón de belleza***

En el melodrama *Salón de belleza* (1951), de José Díaz Morales, el personaje principal es Román, un agente de tránsito que deviene en cantante y popular actor. Varias historias se entrelazan alrededor del salón de belleza “Merle”, propiedad de doña Marta. Para efectos narrativos, esta sala de servicios estéticos sirve como recipiente y vertedero de multitud de historias anecdóticas en donde el principal ingrediente es la interrelación entre las mujeres que ahí asisten y, también, la que existe entre ellas y sus distintas parejas; no faltan, por supuesto, los elementos sustanciales de las relaciones amorosas,

como son: los celos, las envidias, los enamoramientos, las infidelidades, los embarazos, las rupturas y los reencuentros.

—¡Querida, qué bueno que llegaste!; me aburría sin tener con quién platicar —apunta Rosa Luz, una de las clientas del salón de belleza, mientras le hacen manicure y pedicure—. Y, cómo te ha ido, chula. Tengo algo que contarte que te va a dejar con la boca abierta por lo menos tres días. ¿Sabes a quién me encontré en Cuernavaca ayer, de gran romance con su secretaria?... Ni te lo imaginas, ¿verdad?

—Andas muy retrasada de noticias, Rosa Luz; porque anoche lo dijeron por radio a los cuatro vientos. ¿Quién había de ser si no Arnoldo?... el marido de Sandra.

—¡Ah!, ¿lo dijeron?... ¡Qué escándalo!... Y Sandra viviendo en el paraíso de los tontos. Según ella, su marido es el único santo de la tierra. Y no se da cuenta, la pobre, de que le pone los cuernos hasta con la sirvienta.

—¿Y tú y él... rompieron ya? —pregunta Armida con malicia— ¿pudo más una insignificante secretaria?

—Si piensas que vas a herirme, querida, te equivocas: porque fui yo quien le puse un “hasta aquí” y le rogué que dejara de molestarme.

—Sí, pero él es muy rico y no es feo...

—Me dijeron que habías estado anoche cenando y bailando con tu nueva conquista... ¡Lástima que sea casado!

—¡Y qué!... a un hombre que tiene más de veinte millones de pesos se le pueden perdonar pequeñeces como esa... Además, la esposa, como si no existiera. Es una vieja birrias que está más para allá que para acá... Y lo único que sabe es darse ínfulas de gran señora. ¡Pobre criatura inofensiva y ridícula!

—La conozco de vista: doña Delia de Montealto... ¿Qué harías si ella se enterara?

—¡Uff, mandarla al diablo y ponerla en donde se merece! —y mientras Armida dice esto, una tercera dama, clienta de la peluquería y que escuchó en silencio toda la conversación, se levanta indignada.

—¿Eso vas a hacer tú conmigo, infeliz? —la mujer engañada resulta ser la aludida: Delia de Montealto; furiosa, agrede y descarga toda su ira sobre la adúltera que la ha ofendido, jalándola de los cabellos— ¡Eres una sinvergüenza! —y la golpea— ¡La mato, la mato! —grita— ¡Vampiresa, hace días que quería vérmelas contigo!...

La escena –la primera dentro del salón de belleza– nos deja ver el desarrollo de las confidencias que –como se supone– se dan tradicionalmente en las conversaciones al interior de estos establecimientos. Se trata de dibujar a diversos tipos de mujer característicos de la sociedad de la época: la mujer noble y viuda, dueña de la estética, que se mantiene junto con su hija gracias al trabajo de ambas en la sala de belleza; una empleada: la peluquera ambiciosa y sin escrúpulos que quiere trepar en la escala social a costa de cualquier cosa; las clientas: buenas o malas, adúlteras o abnegadas, celosas o resignadas, amables o despóticas, etcétera.

Para Gabriel Careaga, en su estudio *Mitos y fantasías de la clase media mexicana*, en términos históricos y sociales, “la mujer de clase media ha vivido el esquema de explotación, sojuzgamiento y dependencia” que impone una situación opresora y dependiente, pues desde la Conquista y durante la Colonia fue utilizada como mero objeto de procreación dentro de un ámbito “de desgaste, de manipulación y de enajenación”. Para este autor, al interior de la sociedad mexicana, la mujer de clase media resulta “una tirana, una celosa, una posesiva, una manipuladora, como sagaz venganza de la dependencia del hombre” (Careaga, 1977: 126). Su visión, propia de las circunstancias que acontecían durante mediados del siglo pasado en México, se ve retratada en este y también en otros filmes de la época. Literariamente, de la mujer-narradora culta se puede pasar a la mujer-personaje que apenas tiene formación básica en el dominio de la escritura, y llegar hasta el discurso directo de la voz femenina con rasgos de oralidad de estrato social bajo o al discurso narrativo de una mujer que denota formación académica. Esta apertura de horizontes discursivos permite la creación de diferentes tipos de personajes, protagonistas y antiheroínas en circunstancias sociales diversas, y no solamente de mujeres reconocidas, cultas y con un alto dominio de la escritura. La voz femenina, planteada en singular, es una construcción inverosímil en términos literarios. De

acuerdo con las reflexiones en torno al habla de mujeres, es posible trazar un conjunto de variables que atraviesan la variable de género, y por tanto diversifican las posibilidades de construcción de voces femeninas en la narración literaria para otorgarles mayor verosimilitud. Estas variables, en la creación de personajes femeninos y masculinos, tienen varias posibilidades de incorporarse a la narración como un discurso secundario, y debe de plantearse la necesidad de acudir a distintos tipos de documentación que permita formular un habla prototípica de cierto tipo de personajes en condiciones y estratos sociales diversos, según se requieren para una obra narrativa (Pérez Álvarez, 2013: 12-13). Las voces narrativas pueden considerarse, por tanto, atravesadas por la variable de género, que se podrá manifestar con una diversidad de recursos literarios basados en el discurso directo y, sobre todo, en el discurso mediado o indirecto.

### **9. La comedia ranchera: *Dos tipos de cuidado***

*Dos tipos de cuidado* (1952), de Ismael Rodríguez, es una cinta que comienza con un prólogo anunciado en pantalla (es decir, aparece de inicio la palabra “prólogo”, mas sin los créditos de los realizadores y de los actores; ni siquiera, por cierto, aparece el título del filme –omisión que resultaba bastante rara para aquella época–); a continuación, un nutrido grupo de jóvenes posan, en medio del bosque, para la foto grupal. La cámara de Gabriel Figueroa da paso a las tres primeras escenas: un diálogo entre Jorge y Pedro; uno entre Rosario (Chayo) y María (Maruja) y, en tercer lugar, de nuevo, el diálogo entre los varones:

–Hay novedades –le dice Pedro a Jorge–, de nada nos va a servir el día de campo; que ellas ya hicieron su pacto.

–Pacto *pa* qué...

–*Pos pa* no hacernos caso. Ya se las olieron que nos les vamos a declarar y acordaron mandarnos al demonio hasta que dejemos de hacer conquistas amorosas. Y eso sí no se va a poder ¿verdad?

–¡*Pos* claro! ¿Y entonces?

- Pos, yo a pesar del pacto le voy a hablar a tu hermana. Estoy seguro de dar el golpe.
- ¿Qué táctica vas a usar?
- Pos a ver a la mera hora a ver qué se me ocurre... ¿Y tú?
- Yo voy a fingirle indiferencia; y después le voy a proponer una amistad platónica. Eso nunca falla, *mano*: siempre caen.

La cámara se desplaza unos metros y capta el diálogo entre las mujeres:

- Bueno, *Chayo*, ¿quedamos en lo dicho?
- ¡Quedamos!
- Nada de irse para atrás y cuidadito con hacer traición...
- Descuida, bueno, ¡vámonos!; ahora, que nos busquen.
- ¡Sale!

Acto seguido, regresa a la conclusión del diálogo de los amigos:

- ¡Oye, Pedro!
- ¡*Quiubo!*
- Me voy a llevar a Rosario a la cascada a pescar.
- Y yo me llevo a Maruja de cacería.
- Acuérdate que es mi hermana, ¿eh?
- ¡Hombre, cuñado!, ¿qué, no me conoces?
- ¡Pos, por eso!

En los anteriores diálogos es posible observar una serie de marcadores discursivos utilizados con frecuencia. Carlos González di Pierro, en su presentación *Los marcadores del discurso: conectar y unir ideas en español*, los define como aquellas palabras que nos dan *instrucciones* para entender lo que escuchamos y organizar lo que decimos: “son como las señales de tráfico” que nos indican cómo llegar a nuestro destino (2013: 3). Añade que existen cuatro tipos de marcadores discursivos: los organizadores, que ordenan las partes de un discurso; los reformuladores, que introducen información nueva que cambia la anterior; los conectores, que crean relación entre los

elementos que unen; y los conversacionales, que aparecen en las conversaciones. Entre los primeros podemos encontrar a los marcadores organizadores ordenadores, que son aquellos que indican el orden de las partes de un discurso; *los* comentaristas, que introducen un comentario sobre una información anterior; y los disgresores, que introducen un comentario que tiene poca relación con lo anteriormente dicho. La utilización, en el guión de esta película, del marcador organizador comentarista “pues” salta de inmediato a la vista. Claro, se trata de un *pues* mexicanizado en la palabra *pos*. Otro marcador que se aplica a lo largo del filme, constantemente, es el de la palabra “bueno”. *Bueno*, lo mismo que *hombre* o *mano* (apócope de “hermano”) son marcadores conversacionales que se utilizan al interior de las conversaciones para darles fluidez y (en el caso de *hombre* o *mano*) cierta sensación de camaradería.

### 11. El drama ciudadano. *La noche avanza*

La comunicación va más allá de los códigos lingüísticos pues, aunque estos funcionan perfectamente, se pueden hallar desconectados del significado. Por ejemplo; una frase, en un anuncio colocado a la entrada de un templo o de una sacristía, como: “Bienvenidos a los encuentros conyugales”, funciona fonológica, morfológica y sintácticamente; o sea: está bien escrita, pero la relación entre las palabras y su contexto dota a la frase de distintos significados que le restan cohesión y coherencia a su sentido. Y es que el habla no es sistematizable: lo que se puede sistematizar son una serie de reglas. En un principio se pensó que bastaba con el nivel del código para comprender el sentido de determinado acto de habla, pero para completarlo se requiere ubicar al discurso en situaciones reales. En *La noche avanza* (1952), de Roberto Gavaldón, es posible apreciar una larga escena en donde los corredores de apuestas del Frontón México gritan números, gesticulan y hacen señas, comunicándose con las palabras propias del argot:

—¡Cien a cuarenta!, ¡cien aquí!, ¡cien! —grita el corredor de apuestas entre los pasillos de la galería.

—¿Qué pasó con ese desgraciado? —le pregunta el mafioso Marcia al corredor, luego de llamarlo a señas.

—Ve tú a saber; no resultó de confiar...

—Estoy embarcado en más de sesenta mil pesos; ¡cúbreme!

—Como no sea con una cobija... Tienes más de seiscientas paradas. ¿Cómo quieres que te cubra: gritando cincos a cienes? No te cubro ni con un millón de pesos. Este asunto no tiene remedio, Marcial.

—Pero es que a mí no se me raja nadie... Marcos se está jugando la vida.

—Ese es asunto entre él y tú.

—Eso es, justamente: entre él y yo.

Una muestra de un acto de habla requiere ubicarse dentro de un contexto. En el anterior diálogo, si quien lo lee transcrito no está al tanto de que se trata de una conversación que se lleva a cabo —mientras se disputa un partido de *jai-alai*— entre un mafioso (quien intentó chantajear a uno de los jugadores para que se deja ganar) y un corredor de apuestas que se percata del fraude, sería difícil comprender el sentido general de las frases. La lingüística no experimenta, pero sí crea modelos para estudiar la realidad de las lenguas en la práctica. El recorrido *onomasiológico* da cuenta del proceso de construcción del discurso desde el emisor, que parte del nivel referencial, para llegar al nivel discursivo (o sea: va de la cosa al significado, al significante y llega, por fin, a la palabra). Cuando, para el análisis del discurso, se sigue el recorrido inverso (esto es: cuando se parte del nivel discursivo para llegar al nivel conceptual), se habla de un recorrido *semasiológico*. Así, el recurso de la metáfora se significa como una combinatoria: la lengua tiene una estructura lógica pero también una de uso; por ello, existen reglas generales y reglas que varían. Si las reglas del sistema de la lengua, al usarse, funcionan, entonces se establece la comunicación. De aquí se des-

prende que la gramática no es definitiva, sino que también depende de su uso. Los ejes de variación (diatópico, disatrático y diafásico) ayudan precisamente a poder sistematizar las estructuras. El habla de las personas, de los *hablantes*, en todo momento se encuentra marcada por las tres variantes (aunque también existen variables históricas y diacrónicas).

En fin, las lenguas no se transforman en bloque, sino que van desfasándose en mayor o menor grado. Lo cierto es que, formalmente, no hablamos como escribimos. La escritura acostumbra ir siempre detrás del habla; por ello, los académicos acaban por aceptar el modo de hablar de las sociedades. Además, el lenguaje no funciona con una lógica aristotélica ni matemática. En el ejemplo: “*Áhi* te encargo los frijoles; les apagas”, nos percatamos de que la diferencia entre lo oral y lo escrito no es únicamente el medio, sino la estructuración en que las palabras se hallan contextualizadas. La oralidad solo es materia factible de ser estudiada formalmente en cuanto se le puede registrar. De esa manera, es posible observar que lo oral tiende hacia lo coloquial, la inmediatez y lo informal, mientras que lo escrito va hacia la precisión, la puntualidad, la formalidad y el establecimiento de una cierta distancia comunicativa. El contexto es todo aquel conjunto de información que podemos traer a colación a partir de ciertas notas o llamadas que nos presenta un discurso: el contexto es espacio-temporal, situacional-interactivo, sociocultural-cognitivo y cubre un marco pragmático deíctico donde la deixis (al igual que el discurso) reposa en un tiempo, un lugar y un particular modo. En el centro deíctico, al momento de la enunciación, se empatan el enunciador y el receptor; y es a partir de la deixis que es posible abordar a un discurso. Por ello, si una persona dice: “nos vemos mañana”, *mañana*, dependerá de qué día sea hoy.

## Fuentes de consulta

- BAJTÍN, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus.
- BARTHES, Roland (2010). “La muerte del autor”. En Nara Araujo y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios). *Textos de teorías y crítica literaria. Del formalismo a los estudios poscoloniales*. México: Anthropos - UAM; 221-224
- BOURDIEU, Pierre (2006). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- CAREAGA, Gabriel (1977). *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México: Joaquín Mortiz.
- DELEUZE, Gilles (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*. Barcelona: Paidós.
- GONZÁLEZ DI PIERRO, Carlos (2013). *Los marcadores del discurso: conectar y unir ideas en español*. Presentación en la cátedra de Maestría en Estudios del Discurso. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- PÉREZ ÁLVAREZ, E. Bernardo (2013). “Lenguajes cotidianos y prototipos literarios”. En Sáenz Valadez, Adriana (coord.). *Prototipos, cuerpo, género y escritura*, Tomo I. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad de Guanajuato, Secretaría de Cultura de Michoacán.
- PETERSEN, Emilio Roberto, 2013. *Diccionario Popular de expresiones mexicanas*. Disponible en: <http://www.elportaldemexico.com/cultura/diccionarios/diccionarioexpresionesmexicanas.htm> [último acceso el 7 de julio de 2013].
- SERRANO, María José (ed.) (1999). *Estudios de variación sintáctica*. Madrid: Iberoamericana.
- SILVA ESCOBAR, Juan Pablo (2011). “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”. *Culturales*, Vol. 7, núm. 13. Mexicali: enero-junio.
- STAM, Robert (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Buenos Aires. Editorial Paidós Ibérica.
- TODOROV, Tzvetan (comp.) (1992). *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila.
- VOLOSHINOV, Valentín (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Universidad.

# **[ Poeticantologicomediática: lírica popular y mecanismos de consagración ]**

Poeticsandtologycalmedia: *Pop lyric's canonization patterns*

**Rodrigo Bazán**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

## **Resumen**

Pensando cuáles son los criterios de selección que definen un “disco de éxitos” y su función como “antologías de autor”, el trabajo explora las implicaciones puntuales que supone la conservación del sonido en soportes fijos (LP, cassettes, 8 tracks, CD, formatos wav o mp3) para la cultura popular como espacio no-tradicional y no-masivo que debe ser explicado con sus propias categorías.

**Palabras clave:** lírica y cultura popular, canon, grabaciones sonoras, medios masivos.

## **Abstract**

Thinking on the criteria upon a “greatest hits album” is built and it’s role as “author’s anthology”, this chapter explores the specific implications that sound recording (LP, cassettes, 8 tracks, CD, wav and mp3 formats) brings to PopCult as a non traditional nor massive cultural category which needs to be explained in it’s own terms.

**Keywords:** pop cult & music, canon, sound recording, mass media.

*No hubo edad de oro antes de la cultura industrial,  
y esta no la anuncia*

E. Morin

En el resumen que envié a los organizadores ofrecí explorar los criterios de selección que definen un “disco de éxitos”, pues me parece que funcionan como “antologías autorales”, para después compararlos con los “homenajes” en que otros músicos recrean las mismas obras, sea mediante enunciados de tono e intensidad parecidos a los originales, sea refuncionalizándolos irónica o paródicamente.

No llegaré tan lejos, sin embargo, pues la exploración que generó estas cuartillas me hizo ver que antes incluso de explicar las posibles perceptivas implícitas en función de las cuales se compilan estas antologías (*id est*, la *poética* de un *Grandeséxitos*) es necesario insistir en todo lo que la conservación del sonido en soportes fijos supone para la lírica: estamos demasiado acostumbrados a las grabaciones en LP, cassettes, cartuchos de 8 tracks, compactos y formatos electrónicos wav o mp3, y en consecuencia, generalmente obviamos la serie de especificidades que estas generan en la cultura popular como espacio no tradicional y no masivo que merece ser explicado con sus propias categorías (ver Bazán 2008; puede consultarse en línea). Resumo, entonces, el *corpus* que analicé y el método de trabajo.

Reviso algunos discos de El Tri (Three Souls in my Mind hasta 1985) porque sus cuarenta y cinco años de trabajo lo hacen el grupo mexicano de rock con mayor permanencia en escena, y porque viendo lo que tenía en casa hallé dos discos-tributo que me permitían comparar los tonos usados y establecer de cuántas maneras se refuncionaliza una canción popular cuando se la recrea en un *cover*.

No se trata, entonces, de “leer las obras completas” de Alejandro Lora porque el análisis de textos establecería una lírica, mientras lo que yo busco es una antológica. Y al final tampoco revisé

dos tributos, sino tres y las dos “autoselecciones” o “antologías autorales” que los anteceden para poder comparar la recepción (de los tributarios) con la (auto)percepción del emisor inicial:

1982: *15 grandes éxitos*, Three Souls in my Mind

1995: *M-Tv Unplugged*, El Tri

1998: *Tri...buto*, varios

2003: *TriButo* [grupero], varios

2003: *Esclavos del Rock* (dos discos), varios

El mapa resultante muestra entonces, de manera simultánea, dos cosas: una ausencia de ironía y parodia que sugiere cómo, en el circuito en que se consume, la música del Tri es un bien propio pero consagrado; es decir, una forma de lírica popular en el sentido más pidalino del término que, como tal, “tiene mérito para agradar a todos, ser repetida mucho y perdurar en el gusto público” pero que, ciertamente, está lejos de poder rehacerse “en cada repetición” o refundirse “en variantes propagadas de forma colectiva” porque aún no se ha tradicionalizado (Menéndez Pidal, 1939: 79-80, 74). Y en segundo lugar, que la repetida y variada emisión de un mismo discurso (texto fijo, *performance* cambiante) funciona como mecanismo de consagración que la música popular hereda, con el mismo sentido teórico, de la lírica tradicional.

A la luz del ejemplo creo que es importante atender ciertos aspectos, y en ello consiste el aporte teórico que pueda suponer este texto; a saber que, primero, si ha de sernos útil, importa cuidar que la cita de Menéndez Pidal, “la poesía tradicional se rehace en cada repetición y se refunde en variantes propagadas de forma colectiva [...] obra popular es la que tiene mérito para agradar a todos, ser repetida mucho y perdurar en el gusto público” (Menéndez Pidal, 1939: 74, 79-80), no se vuelva invocación o parezca argumento de autoridad y en cambio subraye cómo, en un golpe,

se iluminan tres mecanismos de transmisión y valoración culturales radicalmente distintos si consideramos que mientras la lírica tradicional genera variantes que dan pie a diversas versiones en un largo proceso de creación/adaptación del texto a las necesidades de cada usuario/transmisor y su comunidad, la popular consagra interpretaciones en tanto forma de reconocimiento de un público específico hacia un transmisor especializado –por ejemplo, el que al cantar *Cenizas*, Toña “La Negra” haya tenido más éxito que Eydie Gorme o José Feliciano– y la masiva refuncionaliza textos prenotados al tomar textos conocidos y marcados por determinada interpretación –“El loco”, cantada por Javier Solís– y renovarlos a manos de otro intérprete –La Castañeda, grupo de rock – que “vuelve a crearlo” en tanto lo propone y consagra ante un público distinto que se lo asumirá como (su) original porque desconocía tanto su existencia como la versión que un público previo pueda haber consagrado (Bazán, 2014: 20).

De modo que, como categorías iniciales resultantes, pueden proponerse estas:

*Versión tradicional* es la forma diversa en que se narra una misma historia conservada en la memoria colectiva, adaptándola o no al contexto en que se enuncia. Y es también cada una de las maneras anónimas y variantes en que se enuncia “un mismo” texto lírico.

*Interpretación popular* es la enunciación particular que un transmisor privilegiado hace de una obra fija; y la diferente recepción que de ello deriva según sea cantada por mujer o varón, con orquesta o guitarra, como estreno o en tanto “clásico” de un género dado.

*Cover* es la recreación y refuncionalización masiva de un texto prenotado cuyo cambio de contexto y canon refleja una apropiación no mimética por parte del transmisor; los cambios intencionales de ritmo y forma del canto distancian esta nueva interpretación tanto de las reinterpretaciones preexistentes como de la original. (Bazán, 2014: 21)

Segundo, que si bien el tono trágico de Adorno y Horkeimer seduce por lo que tiene de “puro”, “los productos del espíritu en el estilo de la industria cultural ya no son *también* mercancía: lo son íntegramente y las masas no son la medida, sino la ideología de la industria cultural [...sujeta a] la primacía inmediata y confesada del efecto” (Adorno, 1967: 10-11). No es posible seguirlos en su condena pura y simple de las “músicas fetiches” entregadas a los circuitos de la mercancía porque ello sería imaginar como ciertas las fronteras que nuestros análisis plantean entre música seria y de divertimento (ver Kyrou, 2004: 77-8), y asimismo desconocer la función del juicio de recepción, en vez de subrayar que así como el transmisor tradicional desecha con el tiempo lo que no le es significativo, los públicos populares no conservan todo lo que perciben y, por tanto, “su *expertise* como masa es una forma de juicio y compromiso estéticos hacia formas y géneros musicales determinados (en detrimento de otros) que se manifiesta, hoy y por ejemplo, en comentarios emitidos a través de las redes sociales” (Yúdice, 2007: 22).

Tercero, que importa ponderar las ventajas de “concebir parte de nuestras culturas populares como culturas diferentes y no como subculturas de una *improbable cultura mestiza nacional* (Bonfil, 1991: 66).

Cuarto, que a pesar de lo romántico que suene, Ong acierta al plantear que la *oralidad secundaria* (esa que depende de teléfonos, radios, televisores y soportes sonoros, pero sobre todo de la comunicación electrónica actual) semeja a la arcaica “en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente” (Ong, 1987: 134). Pero que, asimismo, cuando Benjamin propone que la foto, la fono y la cinematografía conformaban un nuevo *sensorium* al permitir acercar, acelerar o retardar las representaciones del mundo, pasa por alto cómo, además, las nuevas tecnologías fomentan otras prácticas de recepción y percepción (Yúdice, 2007: 20) que no pueden –ni debemos tratar de– explicar con base en modelos generados en

función de un momento previo en el desarrollo tecnológico separado del nuestro por tantos cambios como puedan contarse entre un rollo para el fonógrafo de Edison y un celular que, conectado a un servicio de música en línea, amplifica mediante el estéreo del auto en que viajamos.

Quinto, antes de la grabación, el sonido no podía manifestarse sin intercesión del poder: un cazador veía, olía, saboreaba y tocaba un búfalo muerto, pero si alcanzaba a escucharlo más le valía estar atento pues algo estaba sucediendo (Ong, 1987: 39). Hoy fácilmente creemos que reproducir nuestras grabaciones es una experiencia en sí.

Sexto, la experiencia musical privada empieza con la comercialización de discos, que en la década de 1920 hizo posible la audición doméstica: ya no fue necesario ser parte del público en un concierto, fenómeno opuesto a lo que observó Marx, para quien el consumo de música cesa cuando los músicos paran. El fonograma permite almacenar la *performance* y repetirla *ad infinito*, lo que incidió en la experiencia de la música al punto en que muchos oyentes prefieren la versión grabada a la que están acostumbrados sobre una ejecución en vivo (Yúdice, 2007: 37-8).

Séptimo, si el divorcio entre poema y contexto es impensable en una cultura oral donde la originalidad consiste en la manera como un cantante se relaciona con ese público en este momento, puesto que alcanza una interactividad exacta (Yúdice, 2007: 38) toda grabación intenta detener el tiempo (*id est* eternizar una *performance*; Ong, 1987: 156): la música es deseada, entonces, justo porque produce y reproduce experiencias que nos movilizan el cuerpo, verdadero vehículo de nuestra expresión (Yúdice, 2007: 64).

Octavo, en la Edad Media se usaban canciones populares como base para la misa, pero entonces había que ejecutar otra vez el préstamo con instrumentos. La grabación transforma una obra única en un bien accesible a todo mundo y al ser reproductible el arte pierde su

“aura”, pero este dato no cambia los mecanismos del quehacer creativo, y quien no digiere y supera sus influencias no puede interesarnos mucho más que un mero copista (Kyrou, 2004: 76-7).

Noveno, las cassettes que grabé hasta hace unos años (y los *playlists* que hoy se pueden adosar a un correo electrónico) son ejercicios de compilación y formas de manifestación profundamente personales en que cada usuario expone (y se expone mediante) su estética ante otros (Yúdice, 2007: 47). Y sin embargo, aunque las nuevas tecnologías rompen nuestra obligación de comprar un álbum completo sin saber si nos gustan o no todas las canciones (Yúdice, 2007: 68-9) juzgar esto como “liberador” solo es posible en un marco de mercancía cultural que, inevitablemente, atenta contra la posibilidad de pensar en un disco como un enunciado intencionalmente determinado por los compositores/ejecutantes (por no hablar de los resabios románticos que nos hicieron pensar que el rock sí tenía un *mensaje*).

### **Apuntes para una conclusión falsa**

Clanchy, citado por Ong, afirma que en las culturas orales la verdad recordada es flexible y se actualiza, de modo que la ley consuetudinaria nunca se vincula a materiales en desuso, sino que está al día en automático aunque, paradójicamente, siempre parece inevitable y muy vieja.

En mi experiencia, cada grupo identitario que podamos identificar en la cultura masiva de una época dada construye su propio imaginario generacional con base en una memoria colectiva de corto alcance que funciona de manera parecida. Creo que, por eso, la que marca a mi generación como público de El Tri, esa a la que le tocó el cambio de nombre y el primer lanzamiento realmente masivo del grupo, me hizo creer durante muchos años que “Una y otra vez” era una composición original del *Hecho en México* (1985) pues nadie me advirtió que fue parte del *Three Souls in my Mind* grabado en 1971, mi año de nacimiento.

*El Hecho en México* es entonces parte de una tradición más amplia (la del rock mexicano) que sin embargo se ignora deliberadamente para fundar una nueva (la de El Tri de Lora) pero no parece enraizar pues solo en el 2003, Sagrario Bello vuelve a grabarla. Y lo hace, además, con arreglos tan cercanos al original que evidencian la grabación de 1985 como una puesta en circulación de material viejo pero útil: reciclaje cultural en el peor sentido, aprovechamiento de lo desechado sin claridad en el (positivo) juicio de valor que pudiera justificarlo.

“Oye Cantinero”, en cambio, para mí fue siempre un clásico porque la conocí en *15 grandes éxitos* (1982) y no necesitaba, por tanto, escuchar el *Three Souls in my Mind III* para entender que se trataba de música “de antes”. El hecho de que el tiempo mítico en que fue grabada estuviera siete años atrás en el calendario no era importante, entonces, porque justamente se trataba de siete “años de perro” (esos que en el desarrollo infantil abarcan universos enteros) que conducía a 1975, cuando yo tenía solo cuatro años y el rock mexicano no existía todavía porque, sencillamente, yo no lo había escuchado.

Sé, pues, que si el *soundtrack* de una vida no existió para mi bisabuelo (o para él sí, pues fue primer violín en la orquesta de pueblo que fundó al establecerse en Colima) el día de hoy, en cambio, ninguno de nosotros (por no-melómano que crea ser) dejará de asociar ciertas canciones con eventos o épocas específicas de su vida.

Entiendo, entonces, que no fue el cine quien me educó para pensar con música, sino los discos quienes propusieron a la pantalla que una experiencia vicaria, para ser redonda, debe apelar a más sentidos que la imagen, de modo que podamos “saber” (como sabemos) que hemos sido nosotros quienes lo descubrimos todo.

## Fuentes de consulta

- ADORNO, Theodor (1967). "La industria cultural". En Susane Constante, trad. *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerna.
- Bazán, Rodrigo (2008). "Cambiar la forma del canto: refuncionalización lírica en versiones, interpretaciones y covers". En Mariel Reinoso y Lillian von der Walde Moheno (eds.). *Tradiciones y culturas populares*. México: Grupo Destiempos. Disponible en:  
[http://www.destiempos.com/n15/rbazan\\_15.htm](http://www.destiempos.com/n15/rbazan_15.htm).
- \_\_\_\_\_. (2014). "Lírica popular de masas: un acercamiento teórico". En Mariana Masera (ed.). *Poéticas de la oralidad: las voces del imaginario*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México.
- BONFIL, Guillermo (1991). *Pensar nuestra cultura*. México: Alianza.
- EL TRI (1995). *M-Tv Unplugged*. México: Warner
- KYROU, Ariel (2004). "Elogio del plagio". En Emmanuel Rodríguez y Raúl Sánchez (eds.). *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1939). "Poesía popular y poesía tradicional". En *Los romances de América*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- MORIN, Edgar (1967). "La industria cultural". En Susane Constante (trad.). *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerna.
- ONG, Walter (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- THREE SOULS IN MY MIND (1982). *15 grandes éxitos*. México: Discos Denver.
- VARIOS (1998). *Tri...buto*. Disco compacto. México: Opción sónica / Xoc Discos
- VARIOS (2003). *Esclavos del Rock* (dos discos). Disco compacto. México: Discos Denver.
- VARIOS (2003). *TriButo*. Disco compacto. México: Wea.
- YÚDICE, George (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

## **[ La risa en la red. Reflexiones en torno a la narrativa oral que circula en la web ]**

*Laughter in the network. Reflections on the oral narrative circulating on the web*

**Claudia Carranza Vera**

EL COLEGIO DE SAN LUIS

### **Resumen**

Este capítulo contiene una serie de reflexiones en torno al chiste transmitido por internet. En él se trazan algunos paralelos entre la comunicación oral y la comunicación a través de la web.

**Palabras clave:** chiste, internet, risa, comunicación oral, comunicación virtual.

### **Abstract**

This chapter contains a series of reflections on the joke transmitted over the internet. It draws some parallels between oral communication and communication through the web.

**Keywords:** joke, internet, laughter, oral communication, virtual communication.

Las reflexiones que a continuación expongo, iniciaron con una ponencia que presenté en un coloquio celebrado en El Colegio de San Luis, y que se centraba en los chistes sobre Judas y Jesucristo en México. Entonces, además de la búsqueda etnográfica derivada de entrevistas orales a diferentes personas, una de mis principales fuentes fueron páginas de internet, blogs, redes sociales, correo electrónico, chats, entre otros. El internet ya me había sido de gran utilidad para el rescate de otros géneros, como las leyendas, que también tienen mucha fortuna en este medio.

El internet es un espacio bastante útil, no solo para la transmisión, reproducción, e incluso creación de rumores, leyendas, anécdotas o chistes, sino como medio para su discusión y conservación. Desde hace algún tiempo algunos teóricos preveían su interés para los estudios de literatura tradicional, Foley, en particular, resaltó la importancia de esta herramienta en su proyecto *Pathways of the mind*, que maneja tanto la alternativa impresa como la de la web. En sus estudios, el autor enumeraba algunas similitudes entre las tecnologías de la información y la Tradición oral, como:

1. Que ambas formas de comunicación están vivas. No son estáticas.
2. Sus cambios llegan a relacionarse con sus contextos, con la sociedad y las comunidades que los reproducen.
3. Tienen un potencial ilimitado y una gran flexibilidad.
4. No se sujetan únicamente a los signos ortográficos y a las reglas estrictas de puntuación.
5. Que ninguna de las dos formas de comunicación produce materiales para ser resguardados en cajas o almacenes.
6. Cada texto que se reproduce puede tener infinidad de variantes.
7. A menos que se copie y pegue tal cual, y a pesar de ello, no se puede decir que existe un escrito idéntico a otro en el internet, lo mismo que en la oralidad.
8. Ambos fenómenos se manejan y gobiernan por sí mismos y dependen de los usuarios/hablantes.

9. Ambos llegan a reproducirse en tiempo real, por lo que llegamos a encontrar una espontaneidad similar a la del habla en muchos de sus textos (cfr. Foley, 2006).

Todas estas características se aplican en el estudio que pretendo realizar aquí, en torno a los chistes que se reproducen en la red y su cercanía con la tradición oral.

En lo que respecta al tema principal de este capítulo: el humor, se trata de un asunto bastante complejo, no en vano ha ameritado innumerables estudios desde diferentes disciplinas que se centran en la semiótica, el lenguaje o la iconografía de los diferentes textos, tanto cómicos como serios, que se transmiten por este medio en videos, fotografías, cartones, viñetas, memes, etcétera.

Aunque considero que todos estos documentos merecen una recopilación y estudio más profundo desde la perspectiva filológica y literaria, no será esta la prioridad del presente estudio, que de por sí solo se limita a una reflexión inicial. Habría que afinar, entonces, el título de este trabajo, pues en él me dedicaré exclusivamente a algunos rasgos de oralidad y tradición contenidos en ejemplos de relatos jocosos que se encuentran en diferentes páginas electrónicas.

Me centraré en relatos breves que entran bajo la definición del chiste, un tipo de relato breve de difícil definición. José Manuel Pedrosa señala que el chiste es un texto cuyas fuentes pueden “ser a veces tradicional y a veces escrita/o”, y que en general:

integra motivos agudos o ingeniosos, o que describe conductas de personajes que hacen gala de su humor, gracia y capacidad para el engaño, o que transgrede con fines de parodia el canon moral, intelectual, literario, sociocultural, religioso o político dominante, o que saca a la luz no las virtudes sino los vicios individuales y sociales, con ánimo ridiculizador (Falta referencia).

El chiste haya su definición en su comicidad, debe hacer reír o de otra manera, simplemente, falla; como bien dice Díaz Viana, este debe

ser comprendido por quien lo escucha o lee, “y el que lo recibe está de alguna forma interpretándolo o –siquiera– decodificando una parte del significado: lo que le hace gracioso”. Por lo que tiene sentido preguntarse, como lo hace Gabriela Nava, “de qué o de quién se ríe quien ríe”, pues en este tipo de relatos el código es de gran importancia, más aún, señala la investigadora, que los recursos que se emplean para contar una historia cómica.

Muchos relatos emplean tópicos, motivos y recursos provenientes de una tradición con la que todos nosotros estamos familiarizados y es por esto, precisamente, porque el código funciona adecuadamente, por lo que es posible subir a la red un género que es, casi por definición, oral y requiere, en su mayoría, de la performance para lograr su objetivo.

Así, por ejemplo, una gran parte de los chistes se centran en personajes tipo, reconocidos por todos los hablantes de la población, sociedad o cultura en las que se cuentan. La sola mención de este personaje o de sus cualidades y características, llevan al receptor del texto a interpretar el contenido aún sin haber escuchado el chiste completo. Un caso en concreto se puede apreciar en México, en donde todos sabemos que, si se va a contar “uno de Pepito”, con toda seguridad se van a relatar las aventuras de un *trickster*. El personaje es tan característico, que a pesar de conocerse bajo otros nombres en otros países, se lo identifica igualmente; “en España le decimos Jaimito”, comenta un usuario en un comentario al chiste de nuestro personaje.

Lo mismo ocurre con otros protagonistas de chistes, así, desde hace algunos siglos, los doctores y los abogados tienen fama de tramposos los primeros y matasanos los segundos; los clérigos y las monjas no suelen ser, por lo menos no en el ámbito popular, reconocidos por su castidad, y los personajes de los cuentos, como la Caperucita Roja o los enanos de Blancanieves, tampoco son tan inocentes en los relatos jocosos, más bien suelen tener sus aventurillas,

la primera con el lobo, y los segundos con la protagonista del cuento. Son la inversión de valores y la picardía del receptor las que provocan risa, pues, como decía Díaz Viana, el chiste “es cosa de dos”.

Otros elementos formales, como la repetición, la enumeración, las fórmulas o los clichés, que suelen permitir la memorización de estas historias, funcionan para hacer reír. Por ejemplo, esto sucede cuando una situación se produce en dos ocasiones y en la tercera el final es sorprendente. Ejemplo de ello son algunos chistes formuláicos, como los de los actos, primero, segundo y tercero, o los chistes del infierno en los que se mezclan los motivos del pacto con el diablo, de los castigos infernales con los estereotipos nacionalistas, todos estos rasgos son elementos clásicos del humor, pues como señala Bergson, el humor está en la ruptura de expectativas.

Los ejemplos que emplearé en esta ocasión provienen todos ellos de la red, pero los elegí porque recuerdo haberlos escuchado desde niña o porque se los escuché a algún informante antes y, a mi parecer, requieren de la oralidad para funcionar. Cabe señalar que entre las páginas consultadas, preferí utilizar aquellas que incluyen datos de los emisores de los relatos. Ninguna de ellas tiene realmente una intención académica, pero aún así muestran cierto interés etnográfico pues solicitan a los usuarios nombre, y origen, incluso se registra la fecha de recepción y publicación. Dos páginas en principio llenan más o menos estos requisitos, la primera se llama *Chistes.com*. *Lo mejor para tu salud*, y la segunda, que a mi parecer es mucho más seria, a pesar de lo que el título nos dice, es *Chistes calientes.com*.

La primera no es tan buena porque en su formulario para publicar los chistes, solicita:

- Verificar que no esté en nuestra base de datos.
- Cuidar de la ortografía y redacción.
- No escribir todo en mayúsculas.
- Seleccionar cuidadosamente el lenguaje: no incluir groserías o términos fuera de tono.

En esta página se advierte, además, que “solo se publicarán los chistes nuevos y políticamente correctos. Si un chiste está muy mal escrito será eliminado”. Las restricciones expresadas limitan el contenido de los relatos y también podrían llegar a restringir los rasgos de oralidad, por lo tanto, los textos de la página, si bien nos parecen interesantes, pierde credibilidad etnográfica.

En *Chistes calientes* no existen restricciones para publicar, únicamente se pide llenar una plantilla con los datos y la página se reserva la posibilidad de publicar o no el chiste.

La diferencia entre una y otra página podría estar en la cantidad de chistes más o menos subidos de tono. Por ejemplo, en la última seguramente encontraremos más textos como el que recoge Fernanda, de Sonora: “No es lo mismo ver la verdura, que verla dura” (ChistesCalientes.com #15653). Un ejemplo de juego de palabras, similar al anterior sería el que afirma: “No es lo mismo burro viejo, que viejo burro” (José Martínez – Guatemala. #151989, rec.:6/jun/2003, pub.:9/jun/2003), esta inversión de palabras, sin duda resulta graciosa. Aunque menos picaresca que la anterior, funciona. Este será el tono de la mayor parte de los relatos jocosos recogidos en la página *Lo mejor para tu salud*.

Ahora bien, respecto a la clasificación que da cada página, esta es también interesante. La mayoría de los portales incluyen un menú con una larga lista de categorías. Encontramos así, chistes de oficios, (abogados, doctores, dentistas); de relaciones interpersonales, como las que se dan entre (amigos, suegras, cornudos, matrimonios, padres); con personajes bíblicos o hagiográficos (San Pedro, Jesucristo, Judas); sobre religiosos (curas y monjas); de animales, leones, osos, hormigas, etcétera. De estereotipos (argentinos, mexicanos, chinos, gallegos, de Lepe); de situaciones y espacios en los que se puede generar un evento gracioso (aviones, bares, iglesias); avisos clasificados; de edades: bebés, viejos; de vicios: borrachos; de personajes tipo Pepito, Jaimito, la Caperucita; y por repetición:

actos. También se clasifican los chistes de acuerdo con las fórmulas iniciales como los que inician con mamá, mamá / papá, papá; no es lo mismo; y en algunos casos estructuras formulaicas que suelen ser adivinatorias: “¿cómo se dice?; ¿cómo se llama..?; ¿cuál es la diferencia?; ¿qué es..?, qué hace..?, qué le dice..?, qué sale..?” No todas las páginas incluyen otros géneros que también mueven a risa, como los colmos o las adivinanzas.

Las páginas suelen permitir la interacción entre los usuarios, y es cada vez más frecuente encontrar al margen de cada texto una gama de posibilidades para compartir el chiste en las redes sociales y comentarlo. Así, se ofrece la posibilidad de publicar el texto en facebook, twitter, google+, entre otros. Por este medio, los usuarios pueden comentar, calificar e incluso aportar algo al relato que se presenta.

En ocasiones, esta interacción simula una conversación, a ello favorece el que el internet se caracterice por su inmediatez, y muchas respuestas, como señala Fernback, se escriben en tiempo real, en el cual se produce el pensamiento y en ocasiones incluso las propias historias se escriben y leen simultáneamente, lo que podría acercar a los textos a la oralidad (2003:39).

A través de comentarios y respuestas, los usuarios convierten este medio en una reunión. Y así, como señala Llorens, podemos pensar que las redes sociales son más que una tecnología o programa informático, “una nueva actitud frente a la web, en la que el centro de toda interacción pasa a ser el usuario que se convierte en consumidor y productor de contenidos” (Llorens, 2010: 225).

Esta posibilidad es muy interesante para el etnólogo, pues en los comentarios de los usuarios se llegan a encontrar no solo las respuestas al chiste, que muchas veces son onomatopeyas, o emoticones, pero en ocasiones encontramos variantes del mismo relato, es ahí en donde la interacción se vuelve interesante.

Tomemos como ejemplo un chiste muy sencillo, subido por William Hurtado Cardona, de Medellín, Colombia, que dice:

“Caperucita Roja se casó con el príncipe azul, y tuvieron un hijo violeta”.

Este chiste tuvo muy mala recepción, hay alrededor de 22 comentarios negativos, la mayoría señala que es muy malo, que no provoca risa, que es antiguo. Una usuaria de Mazatlán emplea elementos orales para describir su descontento, dice:

“Pfff ,,,,,,, sii aa estoo bamoss.. jajaj le entrro a loss de pepitoo jaja pfff no maaaaa.....D:” (Jean Lizette Rodríguez Astorga, UPES Mazatlán).

A la discusión se suma Carlos Bond, quien anota entre sus datos personales que trabaja “en lo propio”. Este usuario decide aportar un chiste mucho mejor, asegura: “creo que mejor esta mi chiste: Caperucita vende rosquilla”, agrega las instrucciones para responder a esta afirmación: “Responder: — y Peter, pan”.

Otro ejemplo, que ya expuse en otra ocasión, lo he escuchado en varias ocasiones a diferentes personas, en *Chistes.com* aparece la siguiente versión:

Estaba Jesús con todos sus discípulos y Jesús dice:

Todos los que vienen conmigo traigan una piedra. Y judas dice en su mente, -yo no voy a traer ninguna piedra, yo no soy loco. Y después Jesús les dice que suban la colina que estaba ahí, y judas dice: Menos mal yo no traigo piedras. Y allá arriba Jesús les pide a cada uno de ellos la piedra que traían para convertirla en comida. Y solo judas no comió por estúpido. Al día siguiente Jesús no dijo nada acerca de recoger una piedra, y Judas dijo hoy me voy a traer mi piedra yo no me quiero morir del hambre. Y él trajo su piedra hasta la cima de la colina, con tanto esfuerzo. ya allá arriba judas le dice al señor: Bueno señor aquí traje mi piedra, ¿me la puede convertir en comida? y el señor dice: Por supuesto.

y después un discípulo le dice al señor:  
y ¿Qué hay de nosotros?  
Ahí déjenlo a él, nosotros nos vamos a pedir pizza...  
(Jose manuel - San salvador - El salvador - El Salvador, #279079,  
rec.:4/ago/2004. Pub.:13/ago/2005. Enviado:11/sep/2005. <http://www.chistes.com/BuscarChiste.asp?palabra=judas>).

El primer comentario a este chiste es una variante del mismo. El usuario, que se identifica como Jaimico Andco, de la Universidad UDEFA, aporta otra versión:

El mismo un poco diferente: Se llevó Jesús a los apóstoles a predicar al campo.. Diciéndoles:- tomen una piedra y síganme... Todos toman una piedra de buen tamaño y lo siguen, Judas toma un guijarro y se burla de sus demás compañeros... Llegan a la cima de un cerro y en ese lugar les convierte las piedras en comida... Judas apenas y alcanza un bocado... Al día siguiente ordena Jesús a los apóstoles nuevamente tomen una piedra y síganme... Judas esta vez pensando en el succulento festín toma una roca enorme que apenas y lo deja avanzar paso a paso... Y pensando este día comeré como rey... Al llegar a la cima de cerro donde predicarían les dice a los apóstoles tomen su piedra y siéntense en ella...!!! Hoy traje tacos...!!! XD XD ja ja ja

Los puntos suspensivos y los signos de admiración parecen, de alguna manera, sustituir a la oralidad en muchos de estos textos. El chiste se nutre de elementos provenientes de la Biblia, pero introduce a un Judas picaresco que es bastante frecuente en este tipo de relatos, lo anterior, aunado a la vulgarización del pasaje bíblico y del léxico –como el hecho de que el pan se sustituya por pizzas, tortas o tacos, genera un efecto gracioso.

Resulta sorprendente verificar la facilidad con la que se puede “leer” lo oral en la red. Así, un relato jocoso que normalmente requeriría de la *performance* para funcionar, logra transmitir la *performance* gracias al correcto empleo de los signos de puntuación y de la tipografía. Otra versión del chiste de Judas que se encuentra en otra página electrónica resulta sorprendente porque nos permite apreciar la oralidad:

Llega Jesús con los apóstoles y les dice:

“apóstoles, vamos a subir al monte, cada quien cargará una piedra del tamaño de sus pecados como penitencia”.

Todos agarraron sus piedras normales pero Judas que era un huevón agarró una piedra chiquitita.

Entonces empezaron a subir el monte y todos pujando con las piedras menos Judas que iba aventándola y jugando con ella; en eso Jesús dice:

Jesús: “apóstoles, pongan sus piedras en el piso” y empezó a rezar “Señor ayúdame a que estas piedras se conviertan en el pan da cada día”

... y MADRES, todas las piedras se convirtieron en pollos y carnes pero la piedra de Judas se convirtió en una pinche uva y el Judas estaba que se lo llevaba la ch...

Al día siguiente Jesús les dice lo mismo pero ahora Judas agarra una pinche piedrota del tamaño de la chingada; empiezan a subir y Judas cagándose del cansancio pero no le importaba porque su piedra se iba a convertir en un pinche platillazo, cuando por fin llegan a la sima Jesús les dice:

“apóstoles, TIREN SUS PIEDRAS PORQUE HOY TRAIGO TORTAS”

Judas: Señor, la mía sin aguacate, por favor. (Informante, El Coconauta).

Por supuesto que el receptor requiere contar con un código religioso y léxico que le permita codificar todo el mensaje. En este caso, por ejemplo, quien no conozca las palabras altisonantes como “huevón”, “chingada”, o la interjección “madres”, difícilmente encontrará la gracia en los fragmentos en los que aparece y solamente podría reírse del resto del contenido. El lector, por otra parte, requiere saber que en México las “tortas” son los bocadillos y que en nuestro país también se cree que el aguacate es mortal cuando se lo consume en una crisis o en un momento de ira.

Las mayúsculas se emplean constantemente en este tipo de documentos, pues esta tipografía amplifica también la fuerza del texto y al parecer se considera necesario para que el lector aprecie el culmen del chiste. Las mayúsculas de alguna manera dan el tono al

relato. Todo ello se puede apreciar en otro ejemplo citado por un tal Pomponio: que titula: “Subject: Chiste Blasfemo...si lo lee, se pudriera en los infiernos...ave satanos”, dice:

Los siete enanos estaban en el catequismo y estaban chingue y chingue, murmurando y riendose, el caso es que el sacerdote les recrimino su comportamiento: “Cayense pinches enanos...y oigan la leccion!”.

Asi siguio la sesion sin lograr que se portaran correctamente y el padrecito ya no los aguantaba. En eso se paro Doc y dijo:

“Padre, es cierto que hay monjas enanas aqui en esta diocesis?”

“No! Callate y sientate pinche enano!”

Al rato se paro Dormilon (Sleepy) y pregunto:

“Bueno padre, pero a la mejor hay monjas enanas en alguna otra diocesis”

“No! No hay monjas enanas en otras diocesis. Ahora callese o lo callo!”

En fin, esto siguio y se establecio que no habian monjas enanas en toda Europa, Latinoamerica, Oceania o en el mismo vaticano. Habiendose esclarecido esto, y agotadose la paciencia del cura, se empezo a escuchar el coro de voces de los enanos:

“TONTIN (Dopey) SE CHINGO UN PINGUINO!....TONTIN SE CHINGO UN PINGUINO!” (ah...hombres necios que acusais al pinguino sin razon...)

Las groserías, sin duda, incrementan la gracia del cuento, claro está, el narrador se tiene que sentir cómodo y emplearlas con naturalidad. Es por esto que la página que evita emplear este tipo de expresiones incurre en un error, pues modificará algunos de los textos y les restará gracia.

El léxico es, pues, un elemento importante, más aún si trasgrede las normas. Así se podría apreciar, por ejemplo, en algunos relatos que me contaron empleando anglicismos familiares para los nombres de los personajes bíblicos: Jesús, por ejemplo, ahora es Yisus, Pedro, es Peter, y en alguna ocasión, un amigo me mandó un chiste por chat, en el que me contaba que Jesús tenía el

*Power* ¿no? Estas libertades incrementan también la gracia pues introducen a los personajes o las situaciones en la cotidianidad, rebajándolos y por lo mismo también sorprendiendo al interlocutor del texto.

Si bien, los portales, blogs e incluso correos electrónicos transmiten relatos jocosos largos, narraciones completas, en su mayoría cuidadas por los emisores, la tendencia dentro de páginas como Facebook es de la publicación de textos cortos, que suelen tener un carácter más oral. Ese sería el caso del siguiente texto, que también escuché hace ya bastantes años:

Avia una vez q pepito iva al centro con su abuelita, y el un poso, se le cae la paleta a Pepito, y la abuelita le dijo [que] ya no [la] recojiera porq[ue] “ya se lo chupo el diablo”. Y al dia siguiente van otra vez y sa[sic] cae la abuelita y Pepito le dice: “no, es q ya te chupo el diablo” jajajajajajajaj, [el informante agrega una frase coloquial, que por otro lado da título a la página: “ose[a], ke pedo ¿nooo?”

La rapidez y la brevedad que suelen caracterizar a facebook, a twitter y los mensajes de texto, favorecen los mensajes cortos, llenos de emoticones, frases cortas y manitas de “me gusta”. Actualmente, suelen preferirse las imágenes, un ejemplo, que me enviaron cuando buscaba chistes sobre Jesús, fue el siguiente:

Sobre Jesucristo encontré muchos más chistes que requerían la mímica de su postura en la cruz, por medio de las imágenes se salva esta necesidad y es posible, por otra parte, introducir elementos iconográficos de pinturas, grabados y fotografías, lo que sin duda mueve a risa.

Aún queda mucho por decir respecto a este tema. En esta ocasión he querido resaltar solo algunos aspectos de oralidad dentro del internet y su interés para los estudiosos de la literatura tradicional como medio para la recolección de relatos, entre ellos, los humorísticos, que sin duda tienen fortuna en todos los formatos de la web. A través de las páginas electrónicas es posible apreciar

versiones y variantes de diferentes textos. Además, cuidan los datos de sus emisores, sin duda contaremos con versiones de diferentes países de un solo relato.



Meme de la crucifixión (*Imagen tomada de Internet*).

## Fuentes de consulta

- BAUSINGER Hermann (1990). *Folk Culture in a World of Technology*, Bloomington: Indiana University Press.
- CORTÉS, Santiago (2006). "El blog como un tipo de literatura popular: problemas y perspectivas para el estudio de un género electrónico". *Culturas Populares. Revista electrónica*, No. 3. Disponible en: <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/cortes.pdf>
- DENNY, J. Peter (1991). "Rational Thought in Oral Culture and Literate Descontextualization" *Literacy and Orality*, New York: Cambridge University Press. 66-89.
- FERNBACK, Jan (2003). "Legends on the net: an examination of computer-mediated communication as a locus of oral culture". *New Media and Society*, 1:29-45.
- FINNEGAN, Ruth (1988). *Literacy and Orality: Studies in the Technology of Communication*. New York: Basil Blackwell.  
En el Colsan: 302.2/2 19
- FOLEY, John Miles (2006). "Oral tradition and the Internet: Navigating Pathways". *FF Network*. 30 June, 12-19.
- FOWLER, Robert M. (2007). *How the Secondary Orality of the electronic age can awaken us to the primary orality of Antiquity*. Disponible en: <http://homepages.bw.edu/~rfowler/pubs/secondoral/>
- HOURIHAN, Meg (2002). "What We're doing when we blog". Disponible en: <http://www.oreillynet.com/pub/a/javascript/2002/06/13/megnut.html>
- LEIBRANDT, Isabella (2006). "El weblog, un nuevo género de la cultura popular digital". *Culturas Populares. Revista electrónica*, No. 3. Disponible en: <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/leibrandt.pdf>
- LENHART, Amanda y Susannah FOX (2006). "Bloggers. A portrait of the internet's new storytellers". Disponible en <http://www.pewinternet.org/2006/07/19/bloggers/>
- LIORENS GARCÍA, Ramón F. y José Rovira COLLADO (2010). "Tradición oral e Internet, un binomio fantástico: la transmisión de la literatura popular de tradición infantil en la red". En: Pedro C. Cerillo y César Sánchez Ortiz (eds.). *Tradición y modernidad de la literatura oral (Homenaje a Ana Pelegrín)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MEDER, Theo (2007). *The Internet and Folktales*.
- ONG, Walter J. (1971). *Rhetoric, Romance and Technology*, Ithaca and London: Cornell University Press.

- PRAT PERRER, Juan José (2006). "Internet, hipermedia y la idea de comunidad". *Culturas Populares. Revista electrónica*, No. 3. Disponible en: <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/prat.pdf>
- REID, Elizabeth M. (1992). "Virtual Worlds: Culture and Imagination". En: S. G. Jones (ed.). *CyberSociety: Computer-Mediated Communication and Community*, Jones, Londres: Thousand Oaks.
- SHIFMAN, Limor (2012). "An anatomy of a YouTube meme". *New Media and Society*, 2: 187-203.

### **Otros**

- Chistes calientes.com. Los mejores chistes de la red. Web. Disponible en <http://www.chistescalientes.com/Clasificacion.asp?ID=48>, [Consultado el 10 de septiembre de 2013].
- "La piedra de Judas", "Judas", <http://esp.mexico.com/buenhumor/index.php?method=una&id=3044&participacion=chiste&idestado=>
- Portal Mochis. Web. Disponible en <http://www.portalmochis.net/humor/chistes/jesus.htm> [consultado el 30 de agosto de 2013].



**V.**  
**Poéticas de la  
oralidad y lenguas  
indígenas ]**

# El Acervo Digital de Lenguas Indígenas (ADLI)

*The Digital Collection of Indigenous Languages (ADLI)*

**José Antonio Flores Farfán**

CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS SUPERIORES EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

**Itzel Vargas García**

CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS SUPERIORES EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

## **Resumen**

Este breve texto trata sobre la historia, conformación y estructura del Acervo Digital de Lenguas Indígenas (ADLI) del Laboratorio de Lengua y Cultura Víctor Franco Pellotier del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

**Palabras clave:** acervo digital, lenguas indígenas, diversidad lingüística, lingüística, empoderamiento de las lenguas indígenas.

## **Abstract**

This brief text deals with the history, composition and structure of the Digital Collection of Indigenous Languages (ADLI) of the Language and Culture Laboratory Víctor Franco Pellotier of the Center for Research and Higher Studies in Social Anthropology.

**Keywords:** digital heritage, indigenous languages, linguistic diversity, linguistics, empowerment of indigenous languages.

El Acervo Digital de Lenguas Indígenas (ADLI) nace en el año 2010, como parte del Laboratorio de Lengua y Cultura Víctor Franco Pelletier del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Este laboratorio se integra por tres componentes, aunque articulados, cada uno de ellos toma una perspectiva distinta para responder a necesidades de investigación reivindicación y visibilización de la diversidad lingüística y cultural de México. En este sentido, el eje rector del Acervo Digital de Lenguas Indígenas es la documentación activa (Flores Farfán y Ramallo, 2010) con un doble objetivo: por una parte, enfocada en acopiar, resguardar y sistematizar datos de lenguas indígenas de México y, por el otro, el diseño de materiales didácticos con aras a la implementación de una lingüística revitalizadora. La cual asume una (micro) política desde la cual se actúa en contra de la opresión lingüística (cf. Cordova 2014) y en la que el investigador cumple el papel de facilitador en la tarea de la revitalización.

Las diferentes acciones realizadas en torno a este tópico tienen un discurso común: lograr que la diversidad lingüística existente en el planeta no solo no desaparezca, sino que se potencie y afirme de cara al futuro. La postura dominante ante esta situación ha consistido en “documentar las lenguas y generar cantidades enormes de datos lingüísticos sobre el legado mundial en riesgo, con escasa participación de los hablantes” (Flores Farfán, 2013:35). En este sentido, el ADLI parte de una práctica desde las bases comunitarias y con metodologías co-participativas, lo cual nos ha llevado a reflexionar en torno a los distintos tipos de documentación existentes. Desde la postura del ADLI, recuperamos la idea de que la documentación lingüística a diferencia de la descripción lingüística por lo menos intenta resultar explícita en cuanto a los procesos implicados en la recopilación de los datos (cf. Himmelman, 2007). Así, existe tanto el ideal de ser exhaustivo con respecto a la obtención de los datos, como el que los datos recopilados puedan

utilizarse para distintos propósitos y distintas audiencias, incluidas desde luego las comunidades hablantes y sus intereses. Por tanto, la documentación realizada por el ADU se plantea explícitamente el reto de conciliar los intereses de los investigadores con los de las propias comunidades, con lo que ya se presentan los dilemas éticos de la investigación en función de su responsabilidad y compromiso con los hablantes, no exclusivamente con un público restringido o lo que también se conoce como “buenas prácticas” (cf. Himmelmann, 2007).

Con referencia a lo anterior, el ADU busca desarrollar una lingüística comprometida, es decir, un tipo de lingüística que apuesta por reivindicar los intereses de promoción y fortalecimiento de los grupos minorizados, en nuestro caso, de sus lenguas y culturas, vinculadas a procesos vastos de reivindicación económica y política.

Dicho lo cual, el objetivo principal es sentar las bases para revertir la situación de amenaza que viven estas lenguas para revitalizar y mantener el gran legado intangible mexicano. Gracias al apoyo del Max Planck Institute el ADU tiene un acervo digital capaz de manipular grandes cantidades de texto, audio y video para distintos propósitos como el análisis lingüístico, edición y acceso a materiales con propósitos educativos y de producción de materiales útiles para la promoción de las lenguas mexicanas.

La metodología de trabajo empleada por el ADU se caracteriza por ser multidisciplinaria, con una lógica ascendente, relacional e informal. En este sentido, dicha metodología es co-participativa ya que concibe al trabajo colectivo como fundamental para la recuperación de una lengua y cultura amenazadas y supone la complementariedad de habilidades entre los participantes de un proceso colaborativo y desde luego la igualdad o por lo menos la nivelación y ajuste, en términos de las relaciones de poder. Es además una metodología construida desde abajo, es decir, como un proceso de emancipación de una lengua y cultura amenazada que arranca des-

de la base social misma y que se distingue nítidamente de las acciones emprendidas por el Estado, que se consideran desde arriba, con una lógica subordinadora y hegemónica.

De esta manera, se llevan a cabo talleres en donde se desarrollan actividades lúdicas realizadas en las comunidades indígenas, con diversas generaciones de hablantes sobre todo niños y jóvenes, dirigidas por especialistas hablantes en el tema y/o líderes nativos para promover la revitalización lingüística y cultural de los pueblos indígenas de México. Entre juegos lingüísticos, proyecciones con animaciones y libros, los participantes, mayoritariamente niños, entran en una dinámica lúdica, un ejercicio sano que coadyuva al empoderamiento de la lengua en diferentes medios. Una de las dinámicas para promover la participación de las personas que asisten al taller es obsequiarles libros y audiolibros realizados en el ADL. Precisamente, es aquí donde el concepto de empoderamiento cobra vital importancia. Este se refiere al proceso mediante el cual los propios actores se posicionan como los forjadores de su propio destino y el de sus lenguas y culturas, superando las relaciones de explotación que han caracterizado las relaciones entre los pueblos indígenas y la sociedad mayor, de las cuales los proyectos de investigación no están desde luego exentos. En los procesos de empoderamiento los hablantes deben ser los primeros en asumir la responsabilidad del futuro de sus lenguas y culturas, si bien acompañados por investigadores y otros sectores de la sociedad comprometidos con su mantenimiento (cf. Flores Farfán, 2004; Edwards, 2006).

En este sentido, otra manera de empoderamiento y apropiación de ámbitos en donde las lenguas indígenas han tenido una débil presencia, la llevamos a cabo mediante la difusión y construcción de una página web (<http://lenguasindigenas.mx>), abierta al público amplio desde luego, la cual incluye portales en distintas lenguas mexicanas como el maya yucateco, el mexicano, el ayuujk, ikoojts, hñähñü, wixárika, entre muchos otros. En dichos

portales se incluyen materiales multimedia y libros multilingües, los cuales son de gran utilidad para los hablantes de las lenguas, estudiantes e investigadores interesados en la lingüística y ciencias sociales afines.

## Fuentes de consulta

- EDWARDS, J. (2006). "Players and Power in Minority Group Settings". En *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, v. 71, n.1: 4-21.
- CÓRDOVA HERNÁNDEZ, L. (2014). *Esfuerzos de revitalización de la lengua chuj en contextos fronterizos multilingües del estado de Chiapas. Acerca-miento y aportes desde la perspectiva ecológica ascendente*. Tesis doctoral. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- FLORES FARFÁN, J. A. (2004). "El empoderamiento de las lenguas amenazadas". Disponible en Internet: [http://jaf.lenguasindigenas.mx/docs/el-empoderamiento-2\\_flores.pdf](http://jaf.lenguasindigenas.mx/docs/el-empoderamiento-2_flores.pdf)
- \_\_\_\_\_ y Fernando RAMALLO (eds.) (2010). *New perspectives on endangered languages*. Ámsterdam: John Benjamins.
- \_\_\_\_\_ y CÓRDOVA, L. (2012). *Guía de revitalización lingüística: para una gestión formada e informada*. México, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, Linguapax, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- \_\_\_\_\_ (2013) "El potencial de las artes y los medios audiovisuales en la revitalización lingüística". *Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*, v. 51 (1)-I; 33-52.
- HIMMELMANN, N. (2007). "La documentación lingüística: qué es y para qué sirve". En Haviland, J. y Flores Farfán, J.A. (Coords.). *Bases de la documentación lingüística*. México, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas; 15-48.
- HINTON, L. y Hale, K. (eds.) (2001). *The Green Book of Language Revitalization in Practice*. San Diego: Academic Press.
- \_\_\_\_\_ VERA, M. y STEEL, N. (2002). *How to Keep your Language Alive. A common sense approach to one-on one language learning*. Berkeley: Heyday Books.
- \_\_\_\_\_ (2003). "Language revitalization". *Annual Review of Applied Linguistics*, no. 23; 44-57.
- HORNBERGER, N. (ed.) (1996). *Indigenous Literacies in the Americas: Language Planning from the Bottom Up*. Berlin, Mouton de Gruyter.
- \_\_\_\_\_ y KING, K. (1996). "Language revitalization in the Andes: Can schools reverse language shift? en *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, v. 17, n. 6; 427-441.

## Referencias electrónicas

Acervo Digital de Lenguas Indígenas (2010). <http://lenguasindigenas.mx>

# Estética de la literatura oral indígena

*Aesthetics of Indigenous Oral Literature*

**José Alejos García**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

## **Resumen**

La teoría estética de la creación verbal, desarrollada por M. Bajtín y su círculo intelectual, abre una vía de extraordinario interés para el estudio de la literatura oral, la identidad étnica y la memoria cultural de los pueblos indígenas de México. En este capítulo exploro los alcances de la teoría estética bajtiniana, especialmente conceptos como el dialogismo, la voz, el enunciado y la memoria del género, con el objetivo de avanzar una perspectiva teórica para el estudio de la literatura oral indígena.

**Palabras clave:** Círculo Bajtín, teoría estética, literatura oral, cultura indígena, memoria cultural.

## **Abstract**

Bakhtin and his intellectual circle developed an aesthetic theory of verbal creation which is of major interest for the study of oral literature, ethnic identity and cultural memory of Mexico's indigenous peoples. This chapter explores the possibilities of the Bakhtinian aesthetic theory, especially the concepts of dialogism, the voice, the utterance, and the memory of genre, as a way to advance a theoretic perspective for the study of indigenous oral literature.

**Keywords:** Bakhtin Circle, Aesthetic Theory, Oral Literature, Indigenous Culture, Cultural Memory.

## **Introducción**

En este capítulo discuto el término “literatura” y su relación con la creación estética de tradición oral, argumentando la pertinencia del término “literatura oral”, pues además de una larga historia de su conceptualización de parte de “eruditos” en la materia, mantiene su actualidad en diversos campos de la investigación humanística. No obstante, reconozco que esa forma de creación artística ha quedado excluida del campo de la literatura al establecerse ésta como una institución cultural y autónoma, y al generar su propio canon, mismo que ha definido desde entonces lo que es y lo que no es literatura.

Por otro lado, es interesante constatar la emergencia de la “voz popular” de las culturas indígenas, que está irrumpiendo con fuerza en el ámbito literario, cuestionando el canon establecido y reivindicando su literatura, oral y escrita. Frente a este panorama, en este ensayo me propongo exponer algunos conceptos de la teoría estética del pensador ruso Mijaíl Bajtín y de su círculo intelectual, considerando que su perspectiva, fundamentada en la estética de la oralidad, permite un acercamiento novedoso y productivo al problema del estatuto de la literatura oral indígena en el campo de la literatura.

## **Entre oralidad y literatura**

El término literatura oral, entendido como creación estética verbal y como expresión artística de la cultura, ha sido reconocido como un objeto específico de investigación de parte de importantes estudiosos de la antropología, la lingüística y la literatura desde hace mucho tiempo, aunque su estatuto como literatura continúa siendo un tema de controversia, especialmente en los medios e instituciones literarias.

Desde los estudios pioneros del folclor de las culturas llamadas primitivas o tradicionales, pero también de las civilizaciones anti-

guas, se reconoció el carácter artístico de ciertos géneros narrativos de tradición oral, y se emplearon términos como los de folclor literario, folclor narrativo, poesía popular, poesía oral, literatura oral, y más recientemente etnoliteratura, etnopoética, oralitura, entre otros. Así también, se propusieron esquemas de clasificación y definición de géneros, en gran medida inspirados en los estudios literarios, como el cuento, la fábula, la leyenda, el drama o la épica.

Un ejemplo paradigmático de investigación de la narrativa oral tradicional, considerada como literatura oral, es la dedicada al cuento maravilloso del sabio ruso Vladimir Propp, quien destacó el carácter poético del mismo, así como la necesidad de una investigación en profundidad acerca del problema del estilo, a fin de definir su especificidad (Propp, 1977: 131, 134). Cabe resaltar la adscripción de Propp a la corriente formalista de estudios literarios surgida en Rusia a inicios del siglo xx, así como la importancia que esta corriente dio a la estética de la oralidad y su presencia en la literatura escrita.

Por su parte, Lévi-Strauss también empleó el término “literatura oral” al referirse a la narrativa oral indígena, reconociendo en Propp a un precursor de esos estudios (Lévi-Strauss, 1973: 114):

Puede uno interrogarse acerca de las razones que incitaron a Propp a escoger los cuentos populares, o determinada categoría de cuentos, para someter a prueba su método. No que haya que clasificar estos cuentos aparte del resto de la literatura oral. Propp afirma que desde cierto punto de vista (histórico según él, pero también, pensamos psicológico y lógico) “el cuento de hadas, reducido a su base morfológica, es asimilable a un mito” (Lévi-Strauss, 1973: 124).

### **Actualidad del término literatura oral**

Uno de los más fervientes opositores al término literatura oral es Walter Ong, quien en su obra *Oralidad y escritura*, lo declara un concepto monstruoso, contradictorio, absurdo y anacrónico, pero

admitiendo que sin embargo “sigue circulando hoy en día aun entre los eruditos” (Ong, 1987:20-21). Su argumento parte de la etimología de la voz latina *littera*, mediante la cual distingue radicalmente oralidad de escritura. “Considerar la tradición oral o una herencia de representación, géneros y estilos orales como literatura oral es algo parecido a pensar en los caballos como automóviles sin ruedas” (Ong, 1987: 21). De igual manera, considera una deformación el referirse a la producción oral como un texto, ya que quienes saben leer utilizan el término por analogía con la escritura (Ong, 1987: 22). En tal sentido, propone referirse a las creaciones orales como “formas artísticas exclusivamente orales”, aunque reconoce que quizás nunca se logre ganar la batalla en contra del término literatura oral.

En mi opinión, la batalla de Ong no podrá ganarse mientras la crítica se base en la raíz etimológica del término, simplemente porque cuando se habla de literatura, al menos en el idioma español, más que una referencia a su significado etimológico, o a su forma escrita, se está haciendo referencia a su contenido artístico, al arte verbal, o bien a su codificación institucional; es decir, al hecho de ser reconocida como literatura al interior de la sociedad.

En efecto, un criterio común parte de la etimología latina *littera* (letra), para definir como literarias las obras artísticas escritas y de autoría individual. Esa definición concuerda con el grueso de la producción literaria contemporánea, mas no da cuenta de la totalidad del fenómeno literario, pues deja fuera una importante y antigua porción de la creación estética verbal. Es el caso de lo producido originalmente en forma oral, cuya autoría no se limita a la de un autor individual, sino que incluye las creaciones estéticas de una comunidad cultural. En su estudio dedicado a la poesía oral, Zumthor señala la existencia de un viejo prejuicio estético según el cual la producción de todo lenguaje artístico es identificada con la escritura (Zumthor, 1990: 4). Sin embargo, dice, en tal caso lo literario es definido “en referencia a una institución, a un sistema

de valores especializados, etnocéntricos y culturalmente imperialistas [...] pero oralidad no significa ser iletrado” (Zumthor, 1990: 16-17). Al interrogarse acerca de si la poesía oral debería considerarse literatura, el autor afirma que no debe darse una respuesta *a priori*, pues ello depende de la percepción interna del grupo y de un discurso social al respecto. Debe valorarse la función social, la recepción y la inserción del texto al interior de la sociedad de la cual proviene (Zumthor, 1990: 27-28).

Por su parte, en su estudio sobre la tradición oral y la identidad cultural, Bouvier *et al* afirman la pertinencia del término literatura oral, al cual caracterizan mediante tres rasgos distintivos, que lo diferencian del discurso oral no literario: ella es resultado de una elaboración artística, rasgo que comparte con la literatura escrita; seguidamente, y sobre todo, ella es a la vez tradicional y colectiva. Asimismo, el discurso de la literatura oral es un discurso fijado (*fixé*), o más bien semifijado, en el cual la improvisación solo puede ser parcial (Bouvier *et al*, 1980:24).

De igual manera, en su estudio dedicado a la lingüística y la literatura indígenas de norteamérica, Bright afirma, al igual que los autores precedentes, la pertinencia del uso del término literatura para la creación oral:

‘Literature’ refers, roughly, to that body of discourses or texts which, within any society, is considered worthy of dissemination, transmission, and preservation in essentially constant form”. In our society, we typically associate literature with the written medium; however, works originally composed in writing can of course be performed orally, as when parents read aloud to children, or when poets give public ‘readings’. A further question, however, is the appropriateness of the term ‘oral literature’ –a phrase which for some people probably still constitutes an oxymoron: how can something consist of *litterae* and yet be oral? Still, the term has been widely used for literature which is composed, transmitted and performed orally; well-known examples are the *Iliad* and *Odyssey* in their original forms, and the much longer epics of ancient India” (Bright, 1984:80).

El autor concluye definiendo su postura, junto a Tedlock, Hymes y otros autores, afirmando que las narrativas orales de los nativos americanos deben ser tomadas seriamente como literatura (Bright, 1984:86). Otro estudio reciente de Worley dedicado a la literatura oral de los mayas yucatecos concuerda con esta opinión:

First and foremost, I argue that the binary orality/literacy generally and arbitrarily excludes oral literatures from literary studies and that oral literature must be included in contemporary analyses of indigenous literary production. Second, that the men and women who tell these literatures, the storytellers, do so in the context of performative traditions in which the past exists in a dialectical relationship with the present, each of these constantly evolving as it is reevaluated and reinterpreted in the light of the other. Third, in these performances storytellers exercise and embody a form of discursive agency that we can analyze in their unique articulations of these texts. Fourth and finally, that the men and women who write indigenous literature as tellings of stories do so in order to destabilize the prestige of the written word and call readers' attention to the vibrant realities of this other non-Western literary tradition" (Worley, 2013).

En un diccionario francés especializado en literatura (Van Gorp *et al*, 2005) se establece que, si bien etimológicamente el término proviene del latín escritura; es decir, aquello que concierne a las letras, se considera vano tratar de fijar el concepto de literatura en una definición universal, ya que este varía y no cesa de evolucionar. El concepto moderno fue elaborado a fines del siglo XVIII, a la vez que el sistema literario adquiría una autonomía cada vez mayor. En tal sentido, se afirma que puede considerarse literario todo texto verbal que cumple una función estética al interior de una cultura determinada, incluso con independencia de las intenciones de su autor. En tal sentido, un texto sagrado de la antigüedad puede ser recibido en el seno de la cultura contemporánea como relevante para la literatura propiamente dicha:

On peut ainsi considérer comme littéraire tout texte verbal qui remplit une fonction esthétique à l'intérieur d'une culture déterminée. Cette fonction n'est pas exclusivement tributaire des intentions de l'auteur : un texte sacré de l'Antiquité peut être reçu au sein de la culture contemporaine, comme relevant de la littérature proprement dite. Toutefois, pour qu'on lui reconnaisse une fonction esthétique, un texte doit généralement être construit d'une façon spécifique [...] Beaucoup de traditions littéraires antérieures à l'apparition des nations se sont maintenues, même dans les sociétés occidentales (p. ex., les traditions orales), et de nouvelles traditions se sont développées qui n'ont rien ou qui ont peu à voir avec la question de la nationalité. (Van Gorp *et al.*, 2005:281-282).

### **Estética de la oralidad**

De las consideraciones anteriores se deducen elementos que permiten considerar como literarias aquellas obras de tradición oral en virtud de su forma y contenido artísticos, de su función social y estética al interior de la cultura, así como por la recepción del auditorio en distintos momentos históricos. También es importante subrayar la definición amplia que algunos autores dan al concepto de texto, al no limitarse su aplicación a la escritura, sino abarcar la oralidad. Sin embargo, también observamos la necesidad de avanzar propuestas concretas para una aproximación desde una perspectiva de los estudios literarios. En general, los trabajos con esa orientación se han ocupado de señalar la existencia de ciertos géneros y recursos retóricos. Pero la investigación estética no se agota en la identificación de recursos verbales y de figuras retóricas. Tampoco el análisis debe limitarse a la clasificación según criterios de género, temas, motivos o personajes. El carácter propiamente estético de la literatura oral ha quedado fuera de la generalidad de los estudios especializados, a pesar de que si en realidad se trata de textos literarios, su estudio primordial reclama de una teoría y crítica literarias.

De estas consideraciones surge la idea de aproximarse a las obras de literatura oral indígena desde la perspectiva teórica de Mijaíl Bajtín y su círculo intelectual. Es común asociar la obra de

este pensador a la filosofía del lenguaje y al estudio de la literatura rusa y europea. Sin embargo, tanto su filosofía como su teoría estética son de un alcance general, y tienen la virtud de basarse en la fenomenología de la oralidad como hecho primario y como el fundamento de la estética literaria. Al respecto, Tatiana Bubnova señala lo siguiente:

El filósofo ruso del lenguaje: Mijaíl Bajtín, a pesar de no haberse ocupado del folclor y la tradición oral sino de la literatura escrita, más bien canónica, utiliza ampliamente el vocabulario relacionado con lo oral, la voz, el oído, la escucha, el tono, la tonalidad, la entonación, el acento, etc. A diferencia de otros teóricos, como Walter Ong, no maneja la oralidad como un dominio aparte opuesto a la escritura, y no hace una drástica división entre cultura oral y cultura escrita como dos ámbitos contrastantes. Por el contrario, el mundo pensado por él, tanto el de la voz como el de la letra, aparece unificado por la producción dinámica de sentidos, generados y transmitidos por las voces personalizadas, que representan posiciones éticas e ideológicas diferenciadas en una conjunción e intercambio continuo con las demás voces. En el centro de su concepción del mundo se encuentra el hombre en permanente interacción con sus semejantes mediante el lenguaje entendido como acto ético, como acción, como comunicación dinámica, como *energeia*. Desde este punto de vista, la escritura no es sino la transcripción codificada de las voces capaz de transmitir los sentidos de este diálogo ontológico. (Bubnova, 2006: 99-100).

En efecto, la teoría literaria bajtiniana surge de una filosofía del lenguaje, profundamente sociológica y se basa en conceptos fundamentales del discurso oral, como lo son el dialogismo, el enunciado, la polifonía, el género discursivo, la voz, la entonación, entre los principales. En esta ocasión, quiero centrar mi atención en el concepto bajtiniano de la entonación, tanto la que se refiere a la voz como al trasfondo contextual, por considerar su importancia para el estudio de la creación estética verbal.

Para empezar, unas notas sobre el carácter sociológico del arte. En su fundamental aporte a la estética bajtiniana, Voloshinov establece que “lo estético, lo mismo que lo jurídico o lo cognoscitivo son tan solo una variedad de lo social; por lo tanto, la teoría del arte no puede ser sino una sociología del arte” (Voloshinov, 1997: 109).

Lo artístico en su completud no se encuentra en el objeto, ni tampoco en la psique aislada del creador o del receptor, sino que abarca los tres momentos a la vez. Lo artístico representa “una forma especial de la interrelación del creador con los receptores, una relación fijada en una obra de arte [...] La tarea de la poética sociológica es comprender esta forma específica de comunicación social, realizada y fijada en el material de una obra artística” (Voloshinov, 1997: 111).

A fin de comprender esta comunicación estética realizada mediante la palabra, Voloshinov parte de un análisis de la manera como se construye el sentido en el discurso cotidiano común, lo que él llama la palabra en la vida. El autor considera que el enunciado cotidiano está compuesto por un aspecto verbal, unido a un contexto extraverbal. Así, en la palabra se encuentra un resumen valorativo del contexto extraverbal, que existe como un sobreentendido, es decir, que no aparece expresado verbalmente (Voloshinov, 1997: 115). La entonación actúa como un vínculo entre la palabra y su contexto, y es a través de la entonación como se expresan las valoraciones sobreentendidas del contexto. “[es] donde la valoración encuentra su expresión más pura. La entonación establece un vínculo estrecho entre la palabra y el contexto extraverbal: la entonación viva parece conducir a la palabra más allá de las fronteras verbales” (Voloshinov, 1997: 118).

Ahora bien, Voloshinov reconoce que, a diferencia de un enunciado oral, la obra literaria escrita no puede apoyarse en contextos extraverbales sin aludir a ellos verbalmente; sin embargo, el autor considera que la literatura escrita también se encuentra

íntimamente entretejida con el contexto no enunciado de la vida. Y esto se debe a que también en ella se encuentra esa entonación impregnada en las palabras, “porque el poeta no escoge sus palabras de un diccionario, sino del contexto de la vida en el cual las palabras se sedimentan y se impregnan de valoraciones” (Voloshinov, 1997: 125). Lo mismo ocurre con el receptor de la obra, cuya comprensión del enunciado literario se encuentra igualmente vinculada con esa valoración social de las palabras de su entorno, de su propia sociedad, época y horizonte cultural. Nos dice Voloshinov:

En la literatura son importantes sobre todo los valores sobreentendidos. Se puede decir que una obra artística es un potente condensador de las valoraciones sociales no expresadas: cada palabra está impregnada por ellas. Son justamente estas valoraciones sociales las que organizan la forma artística en cuanto su expresión inmediata. Ante todo las valoraciones determinan la selección de las palabras por el autor y la percepción de esta selección (co-elección) por el oyente (Voloshinov, 1997: 125).

Voloshinov se refiere a estos valores socialmente compartidos como *entimemas*, como sobreentendidos que acompañan al enunciado y que no son expresados verbalmente, dado que forman parte de una *comunidad de valoraciones*. “Cada enunciado de la vida cotidiana es un entimema socialmente objetivo. Es una especie de palabra clave que solo conocen los que pertenecen a un mismo horizonte social [...], el que desconoce su contexto vital más próximo no los entenderá” (Voloshinov, 1997: 116).

Por su parte, Maluczynski (1999) ha señalado justamente la importancia que Bajtín concede a la entonación, como ese aspecto sonoro, pero al mismo tiempo social, que acompaña a la palabra, a la entonación como algo mucho más abarcador en un sentido cultural, como lo es la manera particular de hablar de cada pueblo, el acento social de cada grupo sociocultural, esa sutil musicalidad de cada colectividad humana expresada en su lengua. En este sentido, Bajtín

hace referencia a la existencia de un fondo entonacional, como un acervo extratextual de sentido del que disponen los miembros de una comunidad de habla.

El significado de las exclamaciones emocionales y valorativas en la vida discursiva de los pueblos. Pero la expresión de las relaciones emocionales y valorativas puede tener un carácter no explícitamente verbal, sino un carácter implícito en la *entonación*. Las entonaciones más importantes y estables forman un fondo entonacional de un grupo social determinado (nación, clase, colectividad profesional, círculo, etc.). (Bajtín, 1982: 388).

Este fondo entonacional actúa no solamente como un reservorio de tonalidad del cual se nutre la palabra, sino que existe también como un ambiente de sentido al interior del cual ocurre la recepción de la misma. Bajtín lo ejemplifica en su concepción de la recepción de una obra artística:

El contexto necesariamente extratextual forma parte de la obra. La obra aparece envuelta en la música entonacional y valorativa del contexto en que ella se comprende y se evalúa (por supuesto, este contexto cambia según las épocas de la percepción, lo cual crea una expresión nueva de la obra)" (Bajtín, 1982: 389).

Así pues, los modos de ser típicos de la cultura, sus valoraciones sociales, se encuentran codificados en ese fondo entonacional, del cual se nutre su literatura, sea esta oral o escrita. Es de esta manera como se fijan y reproducen las normas morales, intelectuales o artísticas. Pero la literatura no es solamente un espacio de fijación del canon, como de hecho fue la función de la tradición oral en las sociedades de oralidad primaria, para usar el término de Ong, sino que es también un espacio donde se disputan los valores sociales, donde se cuestiona el canon, y donde ocurren transformaciones dinámicas al interior de la cultura. En este sentido, también podemos considerar como parte del trasfondo entonacional

que acompaña a la literatura oral a la voz popular, a aquella voz contestataria del pueblo que responde a la voz oficial. Es una voz satírica, jocosa, festiva, y fundamentalmente oral, siendo la risa su expresión característica (Bajtín, 1982: 356-7). Visto así, eso que llamamos literatura oral puede revelarse hoy en día como una voz contestataria, tanto de parte de los creadores como de los académicos que reivindican su uso.

### **Cuestionando el canon**

En su teoría semiótica, Lotman examina el concepto de literatura artística, mostrando sus cambios de significado según el momento histórico y la cultura de que se trate, y poniendo en evidencia la movilidad de la frontera que separa el texto artístico del no artístico (Lotman, 1996: 162). Funcionalmente, dice Lotman: “será literatura artística todo texto verbal que dentro de los límites de una cultura dada sea capaz de realizar una función estética [...] un texto que para el autor no entra en la esfera del arte, puede pertenecer a ella para el investigador, y viceversa” (Lotman, 1996:163). Desde el punto de vista de su organización interna, el autor de un texto artístico “lo cifra *realmente* muchas veces y con diversos códigos (aunque en casos aislados es posible que el remitente cree el texto como texto no artístico, es decir, cifrado una sola vez, y el receptor le atribuya una función artística [...])” (Lotman, 1996:165). Pero en la historia de la cultura ocurren virajes profundos, y aquello que en un momento se consideró arte puede no serlo en otro momento: “Así, el folclor, excluido de los límites del arte por la teoría del clasicismo, se volvió para los hombres de la Ilustración y los prerrománticos una norma estética ideal” (Lotman, 1996:166).

En tal sentido, Lotman identifica el establecimiento del canon como una función fundamental del arte en la cultura, pero también posee la función contraria de cuestionar y reformular el canon.

En la poética histórica se considera establecido que hay dos tipos de arte [...] un tipo de arte está orientado a los sistemas canónicos (el

“arte ritualizado”, el “arte de la estética de la identidad”), y el otro, a la violación de los cánones, a la transgresión de las normas prescritas de antemano (Lotman, 1996:182).

De esta manera, podemos concebir una etapa histórica anterior, en que las tradiciones orales tuviesen la función de establecer y reproducir el canon (cognitivo, ético, estético) al interior de la cultura indígena, pero en el momento actual están cumpliendo la función inversa de cuestionar el canon; en este caso, el literario, al interior de la sociedad nacional. Pueblos indígenas que propugnan por un reconocimiento de sus culturas, de su creatividad estética verbal, frente a la literatura escrita del sistema social que los domina y excluye. Por otro lado, y como bien han señalado varios autores, hoy en día el auditorio de esa creación estética verbal no son solo los miembros de la comunidad indígena, sino que se ha abierto a la sociedad nacional y al mundo en su conjunto, y en esta labor participan tanto los mismos indígenas, como aquellos antropólogos, lingüistas y literatos que se han encargado de comunicarla y difundirla. En el fondo, ha sido una compleja labor de traducción, orientada justamente a la valoración de la narrativa indígena como arte, y en ese sentido, es un movimiento dirigido al cuestionamiento del canon literario. En la misma perspectiva habría de considerarse la emergencia de una producción indígena de literatura escrita, pero ese es tema de otra historia...

### **Conclusiones**

De esta breve exposición, podemos rescatar algunos puntos esenciales. Por un lado, la comprensión de la literatura como creación estética verbal nos permite incluir como tal las obras artísticas de la oralidad indígena. En esa perspectiva, la poética sociológica bajtiniana abre una extraordinaria veta para el estudio de una estética de la oralidad.

Por otro lado, vemos cómo la exclusión de la misma como literatura ha obedecido en gran medida a los criterios instituciona-

les que han fijado el canon literario, apoyados principalmente en el contraste entre oralidad y escritura. Pero retomando el punto de vista de Lotman sobre el papel del arte en la cultura, podemos reconocer que el arte también posee el poder de cuestionar y modificar el canon, y que en la actualidad la literatura oral parece estar produciendo ese efecto. Cuestionar el canon es un movimiento al interior del arte que coincide con las actuales reivindicaciones de reconocimiento de parte de los artistas indígenas, y en un nivel más amplio, de las culturas indígenas a nivel mundial. El empleo mismo del término literatura oral por parte de académicos puede entenderse como un gesto en el mismo sentido.

El hecho de existir un acervo tan rico y variado culturalmente, a la espera de preguntas nuevas, hechas desde otro tiempo y lugar, presenta un gran desafío. En gran medida esos textos han sido recopilados sin incluir en el registro información contextual, que como hemos visto es fundamental para un acercamiento a los sentidos culturales que encierran.

Para finalizar, considero que en este importante esfuerzo por estudiar, valorar y difundir las literaturas orales indígenas, es necesario reconocer tanto aquellos rasgos distintivos de sus propias tradiciones culturales, pero así también saber ponderar las marcas,

las influencias, los efectos, que la cultura occidental y sus instituciones han ejercido a lo largo de su propio desarrollo.

### Fuentes de consulta

- ALEJOS, José (2001). "Tradición y literatura oral en Mesoamérica. Hacia una crítica teórica". En Belem Clark y Fernando Curiel (coords.). *Filología Mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; 293-320.
- (2012). "La tradición oral en perspectiva dialógica". En José Alejos García (coord.). *La palabra en la vida. Dialogismo en la narrativa mesoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; 19-42.
- BAJTÍN, Mijaíl (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BAUMAN, Richard (1986). *Story, performance, and event. Contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOUVIER, Jean-Claude, et al (1980). *Tradition orale et identité culturelle. Problèmes et méthodes*. Marsella: CNRS.
- BRIGHT, William (1984). *American Indian Linguistics and Literature*. Berlin: Mouton.
- BUBNOVA, Tatiana (2006). "Voz, sentido y diálogo en Bajtín". *Acta Poética* 27-1; 97-114.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève (1982). *Etnología y lenguaje. La palabra del pueblo dogon*. Madrid: Editora Nacional.
- (ed.) (1989). *Graines de parole. Puissance du verbe et traditions orales*. Paris: Ediciones de CNRS.
- DERIVE, Jean (1989). "Le jeune menteur et le vieux sage. Esquisse d'une théorie "littéraire" chez les Dioula de Kong (Côte d'Ivoire)". En Geneviève Calame-Griaule (ed.). *Graines de parole. Puissance du verbe et traditions orales*. Paris: Ediciones de CNRS; 185-200.
- FOLEY, John Miles (1991). *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington: Indiana University Press.
- GORP, Hendrik van, et al. (2005). *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris: Champion Editeur.
- HANKS, William (1990). *Referential Practice. Language and Lived Space Among The Maya*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1987). "Discourse Genres in a Theory of Practice", *American Ethnologist*, 14-4; 64-88.
- JAKOBSON, Roman (1973). "Le folklore, forme spécifique de creation". En Roman Jakobson. *Questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil; 59-72.

- JOHANSSON, Patrick (1993). *La palabra de los aztecas*. México: Editorial Trillas.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (1996). *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1979). *Antropología estructural*. México: Siglo XXI Editores.
- LIGORRED PERRAMÓN, Francisco (1990). *Consideraciones sobre la literatura oral de los mayas modernos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- LOTMAN, Iuri (1996). *La semiosfera I*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MAICUZYNSKI, Pierrette (1999). "Musical theory and Mikhail Bakhtin: Towards a Dialectics of Listening". *Diálogo, carnaval, cronotopo*, 1.26: 94-131.
- MONTEMAYOR, Carlos (1996). *El cuento indígena de tradición oral*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
- (coord.) (1993). *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (1993). "III. Notas sobre las formas literarias en las lenguas indígenas". En Carlos Montemayor, Coord. *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: 55-76.
- ONG, Walter (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PROPP, Vladimir (1977). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- VOLOSHINOV, Valentin (1997). "La palabra en la vida y la palabra en la poesía". En Mijaíl Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos: 106-137.
- WORLEY, Paul (2013). *Telling and Being Told. Storytelling and Cultural Control in Contemporary Yucatec Maya Literatures*. Tucson, Arizona: The University of Arizona Press. Disponible en: [http://www.uapress.arizona.edu/catalogs/dlg\\_show\\_excerpt.php?id=2451](http://www.uapress.arizona.edu/catalogs/dlg_show_excerpt.php?id=2451).
- ZUMTHOR, Paul (1990). *Oral Poetry*. Minneapolis: University of Minnesota Press.





*Perspectivas sobre poéticas orales* es una extensa obra que reúne una pluralidad de perspectivas en torno al fenómeno de la oralidad y las poéticas que de ella se desprenden, entendidas estas como “los recursos y estructuras discursivas que tienen algún elemento oral, ya sea en su composición, transmisión o ejecución”. En esta obra se pone sobre la mesa una propuesta muy clara: que la oralidad no es una versión primitiva ni un rústico antecedente de la literatura escrita. Por el contrario, se trata de un sistema de comunicación distinto en el que se pone en juego no solo el texto, sino también su contexto de producción y de ejecución.

Se trata de un libro derivado del Primer Congreso Internacional *Poéticas de la oralidad. Homenaje a John Miles Foley*, organizado por un equipo interinstitucional encabezado por el entonces Laboratorio de Materiales Orales y llevado a cabo en la ENES Morelia en el año 2014. No se trata, sin embargo, de la publicación de las memorias de tal evento, sino de una selección, edición y dictaminación de los trabajos ahí presentados. De tal modo, se reúnen en esta obra más de veinte personalidades para reflexionar en torno a las poéticas orales.

Su contenido se divide en seis apartados: *In memoriam, Poéticas de la oralidad y tradición mesoamericana, Poéticas de la oralidad y escritura, Poéticas de la oralidad y música, Poéticas de la oralidad y manifestaciones populares, Poéticas de la oralidad y lenguas indígenas*. Es publicado por el Laboratorio Nacional de Materiales Orales como el primer título de la colección Seminarios.

[ Seminarios ]



ESCUELA  
NACIONAL  
DE ESTUDIOS  
SUPERIORES  
UNIDAD MORELIA



LAN  
M [Editorial]