

ANDAMIOS

Revista de Investigación Social

Volumen 22, Número 59, septiembre-diciembre de 2025

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

Colegio de Humanidades y Ciencias
Sociales

ANDAMIOS

Revista de Investigación Social

Andamios, Revista de Investigación Social, Volumen 22, Número 59, septiembre-diciembre de 2025, es una publicación cuatrimestral editada por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México a través del Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales con dirección en Dr. García Diego, núm. 168, col. Doctores, Del. Cuauhtémoc, C.P. 06720, México, Ciudad de México. Tel. 551107 0280, www.uacm.edu.mx, disponible en www.uacm.edu.mx/andamios. Editor responsable: Oscar Rosas Castro. Número de certificado de reserva del título: 04-2004-091014130100-102, ISSN de la versión impresa 1870-0063 e ISSN de la versión electrónica 2594-1917, otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Número de certificado de licitud de título: 13199 y número de certificado de licitud de contenido: 10772, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación.

Andamios, Revista de Investigación Social es una publicación de carácter académico que busca contribuir en las tareas de investigación y de enseñanza en materia de ciencias sociales y humanidades a partir de las aportaciones de los profesores-investigadores de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como de académicos de otras instituciones nacionales e internacionales. Aparece citada en los siguientes índices y bases de datos: Índice de Revistas Mexicanas de Investigación Científica y Tecnológica del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), Scielo-México; Red de Revistas Científicas de América Latina y El Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades (Redalyc); Scopus; Social Sciences Citation Index, Social Scisearch, *Journal Citation Reports/Social Sciences Edition*; ProQuest Social Science Journals; Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades (Clase); Sistema Regional de Información en Línea para las Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex-Catálogo); Banco de Datos sobre Educación Iberoamericana (Iresie); International Bibliography of the Social Sciences (IBSS); Ulrich's Periodicals Directory; Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso); Social Science Collection (CSA); Sociological Abstracts (SA); Worldwide Political Science Abstracts (WPSA); Political Database of the Americas (PDBA); International Consortium for the Advancement of Academic Publication (ICAAP); International Political Science Abstracts (IPSA); EBSCO Publishing (Academic Search Premier); T.H. Wilson Company; Swets Information Service B.V., Dialnet hemeroteca virtual.

Los artículos contenidos en esta publicación son responsabilidad de sus respectivos autores y no comprometen la posición oficial de *Andamios, Revista de Investigación Social* ni de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Se autoriza la reproducción parcial de los contenidos de la presente publicación siempre que se cite la fuente.

En portada: Invierno. Técnica: Acuarela sobre papel de algodón.

Autora: Jeannine Xochicale.

DIRECTORIO

DIRECTORA

Leticia Romero Chumacero

EDITOR RESPONSABLE

Oscar Rosas Castro

COMITÉ EDITORIAL UACM

Álvaro Aragón Rivera

Concepción Delgado Parra

Adrián Espinosa Barrios

Grissel Gómez Estrada

Gezabel Guzmán Ramírez

Jesús Jasso Méndez

Julieta Marcone Vega

Cuauhtémoc Ochoa Tinoco

Norma Angélica Gómez Méndez

Nicolás Olivos Santoyo

Sergio Ortiz Leroux

Cynthia Pech Salvador

Leticia Romero Chumacero

Édgar Sandoval Sandoval

Arturo Santillana Andraca

Ángel Sermeño Quezada

Citlali Villafranco Robles

EQUIPO DE REDACCIÓN

Mara Itzel Georgina Montes Margalli
Oscar Rosas Castro

CONSEJO EDITORIAL

Benjamin Arditi (FCPS-UNAM, México)
Tatiana Bubnova (IIFL-UNAM, México)
Luiz Augusto Campos (IESP, Brasil)
Andrés de Francisco Díaz (Universidad Complutense de Madrid, España)
Gustavo Fondevila (CIDE, México)
Raúl Fuentes Navarro (Universidad de Guadalajara, México)
Jorge A. González (CEIICH-UNAM, México)
Denise Najmanovich (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Ana Rosa Pérez Ransanz (IIFL-UNAM, México)
Sara Poot-Herrera (Universidad de California en Santa Barbara, EUA)
Octavio Rodríguez Araujo (FCPS-UNAM, México)
Mario Rufer (UAM-Xochimilco, México)
José Ma. Sauca Cano (Universidad Carlos III de Madrid, España)
Enrique Serrano Gómez (UAM-Iztapalapa, México)
Hugo José Suárez (IIS-UNAM, México)
Isabel Wences (Universidad Carlos III de Madrid, España)
Lauro Zavala (UAM-Xochimilco, México)

DISEÑO

Miguel Angel Luna Vilchis / Punto Áureo

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Géneros orales: una resignificación conceptual RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ y GRISEL GÓMEZ ESTRADA	11
<i>Mapuzungun y Ngütramkam</i> : la oralidad mapuche como recapacitación epistemológica de nuestro mundo colonizado INGRID ADRIANA ÁLVAREZ OSSES	19
De leyenda de tradición oral al cuento escrito: relatos tradicionales en Santa Martha Acatitla AGUSTÍN RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ e ITZEL ADAMARI RAMÍREZ FIGUEROA	37
Oralidad e ironía en los juicios ficcionales a <i>Cantínflas</i> , <i>Tres Patines</i> y el <i>Tequilas</i> FRANCISCO RAÚL CASAMADRID PÉREZ y RAQUEL IGLESIAS PLAZA	57
El gesto como marcador del género en la oralidad: propuestas para su estudio SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ	87
Análisis estructural de los <i>ut'aani</i> como género discursivo presente entre los mayas lacandones de la comunidad de Naja', Chiapas FABIOLA ALEJANDRA ACEVEDO COUTIÑO	107
Catálogo ecocrítico de cuentos de animales en la fábula hispanoamericana MIGUEL RODRÍGUEZ GARCÍA	145
Unas aves de Cervantes, Góngora y Goya y unos cantos de mujeres contra tontos impotentes JOSÉ MANUEL PEDROSA	181

TRADUCCIÓN

225

Magia, participación y género: experiencias narrativas de lo sobrenatural

ÜLO VALK

ENTREVISTA

Entrevista a Mercedes Zavala Gómez del Campo

245

GRISSEL GÓMEZ ESTRADA y RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Bibliografía especializada sobre Géneros orales: una resignificación conceptual

279

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ y GRISSEL GÓMEZ ESTRADA

ARTÍCULOS

Aceptación social del hidrógeno verde a partir de energía eólica: un modelo integrado

ARTURO VALLEJOS-ROMERO, IGNACIO RODRÍGUEZ-RODRÍGUEZ, MINERVA CORDOVES-SÁNCHEZ, FELIPE ANDRÉS SÁEZ ARDURA y CÉSAR CISTERNAS IRARRÁZABAL

Transición a la Educación Media Superior en México: mecanismos de ingreso y expectativas educativas

VALENTINA ITANDEHUI SIFUENTES GARCÍA

Democracia transnacional en Ecuador: el impacto del voto en el exterior y la representación migrante

DIEGO ALEJANDRO CASAS-RAMÍREZ y JUAN FEDERICO PINO-URIBE

400 aniversario de la visita del príncipe de Gales a Madrid, según relato inédito de Don Diego de Soto

ANTONIO GÓMEZ-GIL y MARÍA MESTRE MARTÍ

Formación de profesionales en salud en competencias interculturales

KATERIN ARIAS-ORTEGA, NATALIA DÍAZ y VIVIANA VILLARROEL CÁRDENAS

Literacidad transmedial para la memoria: el caso de la Comisión de la Verdad y el Conflicto Armado en Colombia

RENNIER LIGARRETTO FEO y OSCAR JULIÁN CUESTA MORENO

Los desacuerdos profundos en la era de la posverdad

JOSÉ ANDRÉS FORERO-MORA y SANTIAGO SÁNCHEZ GRAJALES

RESEÑAS

Me voy por este callejón y me salgo por este otro

CARLOS RUIZ RODRÍGUEZ

La reivindicación de una escritora mexicana: Laura Méndez de Cuenca. Poesía

LETICIA ROMERO CHUMACERO

Paisajes imaginarios: de lugares mexicanos en la literatura

LILIANA LÓPEZ LEVI

El potencial democratizador de la sociedad civil mexicana. La historia de una relación compleja y conflictiva con el Estado

ÁNGEL SERMEÑO QUEZADA

Génesis y configuración de una comunidad epistémica: la antropología posmoderna

NORMA ÁNGÉLICA BAUTISTA SANTIAGO

La crítica social ilustrada y posmoderna en torno a la reflexividad de la violencia y la dominación

HÉCTOR AUGUSTO PARRA ZURITA

DOSSIER



Título: "Dulzura"
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Autora: Jeannine Xochicale.

PRESENTACIÓN

Raúl Eduardo González*

Grissel Gómez Estrada**

En su artículo *Los géneros cortos y su tipología en la oralidad*, Josefina Guzmán Díaz vuelve a poner en la mesa de discusión la necesidad de reconocer la importancia de los géneros de la literatura de tradición oral. Refiriéndose a los géneros breves, en particular, señala, que para analizarlos se debe contar con una definición y una tipología claras:

La primera nos permite definir los elementos esenciales de cada género; mientras que la tipología nos permite clasificar e identificar los géneros [...], sus diferencias y similitudes, en la medida de lo posible; dado que cada uno cambia según la cultura, y es ésta la que nos permite distinguir refranes de albures o de consignas, etcétera. La tipología clasifica los discursos según criterios teóricos y nos permite elegir de manera adecuada los funcionamientos discursivos a estudiar y las categorías analíticas que debemos emplear. (Guzmán Díaz, 2004, p. 235)

La cuestión de las definiciones, en efecto, nos permite tener una idea preliminar a propósito del fenómeno que se va a estudiar, aunque signifique una abstracción tal que difiera –o por lo menos dé una visión limitada– de lo que ocurre en la realidad. En este sentido, resulta valiosa la concepción de Kant, para quien:

* Profesor de la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México. Estudia la literatura de tradición oral y popular mexicana, con énfasis en el cancionero tradicional y popular. Correo electrónico: reglez@gmail.com

** Profesora-investigadora en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Sus principales líneas de investigación son: la obra de Cervantes y la literatura de tradición oral de la Mixteca oaxaqueña, en específico, desde la perspectiva del humor. Correo electrónico: grissel.gomez.estrada@uacm.edu.mx

El concepto no constituye toda la realidad y no es creador de la realidad misma; constituye el orden necesario, por el que la realidad se revela a la investigación científica como sometida a leyes inmutables. Pero precisamente por esto, constituye la estructura ósea, la armazón necesaria de la realidad empírica, es decir, de la realidad única que el hombre puede indagar y conocer. (Abbagnano, 1993, p. 292)

Buscamos, así, ir en pos de una noción básica y orientadora de los géneros de la tradición oral, a través de los estudios de caso estudiados aquí. Comprendemos que en ocasiones es complicado llegar a un concepto inmutable, pues la conceptualización intenta abstraer, a partir de todos los fenómenos que quepan en dicho concepto, esa cualidad común; al grado de que, como plantea Platón, hay fenómenos imposibles de conceptualizar, como el de la belleza. Así, se debe considerar, por ejemplo, que los géneros orales breves suelen ser subsidiarios de discursos mayores, a los cuales se integran; este hecho les brinda gran capacidad de migración, adaptación y refuncionalización. Los hay, por supuesto, que se bastan por sí solos para expresar el sentido del texto.

La discusión en cuanto a los géneros inició con antropólogos recopiladores de la tradición. Entre ellos, se encuentran pensadores como Franz Boas, André Jolles, Thomas Sebeok, Alan Dundes, Max Lüthi, Heda Jason y Menéndez Pidal (Cortés, 2014) —estos últimos han planteado el problema desde un punto de vista expresamente literario. El proceso continuaría con la reformulación de conceptos, con lo que podemos llamar la escuela finlandesa, y en pensadores de habla hispana, en textos aislados, de autores como Luis Díaz G. Viana, Mercedes Zavala, Santiago Cortés y Marco Antonio Molina, entre otros.

Si aún en nuestros días resulta complejo en ocasiones definir y clasificar géneros escritos, la situación se complica con los de carácter oral, por su fugacidad y por el hecho de que viven en variantes. Esta variación puede provocar, incluso, la aparición de nuevos géneros o de géneros fronterizos que comparten características de varios, como lo plantean Luis Díaz G. Viana (2008) y Santiago Cortés (2014).

Por otra parte, la misma visión que los pueblos poseen respecto a sus propias creaciones orales puede diferir de los conceptos que los académicos

utilizan para explicarse tales manifestaciones; por ejemplo: mientras un especialista define el mito como historia arquetípica, en la cual los dioses son los creadores de algún objeto propio del entorno de la comunidad (cerros, ríos, comida, etc.), para algunos pueblos el mito constituye parte de su genealogía, de su origen y su razón de ser en el mundo, y, por ello, el relato mítico es una historia real.

Cabe recordar que incluso el término mismo de literatura oral ha sido cuestionado en múltiples ocasiones, comenzando por el célebre Walter Ong, quien, dado que por su origen se refiere a letras del alfabeto, lo considera “anacrónico y contradictorio en sí mismo” (2016, p. 50). Por su parte, Mercedes Zavala, en la entrevista realizada para este dossier, pone en tela de juicio la necesidad de aventurar un concepto genérico para las manifestaciones de tradición oral, al considerar que estos deben adaptarse a las variaciones que presentan las comunidades entre sí. De forma que, nos dice, hay géneros, como la leyenda, casi inaccesibles.

La realidad del fenómeno de la literatura de tradición oral, al parecer, nos rebasa a cada momento. Asimismo, Zavala nos muestra el panorama de los estudios de la literatura de tradición oral en México, con lo cual observamos que la investigación en este rubro está poco desarrollada, a pesar de ser fascinante el acercamiento a los pueblos, a sus expresiones literarias, a la emoción que provoca encontrar textos de origen antiguo en voz de personas de comunidades rurales apartadas. Finalmente, la estudiosa llama la atención sobre el hecho de que el acceso a la tecnología y los medios de comunicación están cambiando la manera tanto de narrar y cantar como de recolectar *corpus* orales.

De esta forma, en el presente dossier partimos de la idea de que la contundencia y asequibilidad de los textos posibilita su transmisión, memorización y adaptación. Documentar y estudiar este tipo de manifestaciones, así como sus funciones y características, nos parecen labores de gran importancia para el conocimiento de la poética de la tradición oral; tanto en lo que toca a los géneros que con facilidad pueden integrarse al repertorio de diversos miembros de una comunidad, como en aquellos que, por su extensión o por su función, demandan incluso circunstancias especiales de transmisión, y cuya enunciación supone la labor de una persona especializada, reconocida por el grupo social.

Los estudios especializados sobre manifestaciones literarias orales que conforman este dossier aplican, desde diversos ángulos y posturas teóricas, conceptos que enriquecen la discusión en torno al tema, y contribuyen, en lo posible, a integrar un panorama de los géneros de la literatura de tradición oral de México y el mundo. A continuación, presentamos, en términos generales, los estudios incluidos en el volumen.

Mapuzungun y Ngütramkam: la oralidad mapuche como recapacitación epistemológica de nuestro mundo colonizado, de Ingrid Álvarez, aunque no toca el tema directo de las literaturas de tradición oral, constituye una reflexión sobre el logos propio de la lengua y el pensamiento mapuche, su manera específica para reflexionar sobre la realidad del mundo, desde su perspectiva de cultura primaria. Por supuesto, sus conocimientos se guardan en la memoria. La autora detalla que las principales características del discurso mapuche son la polifonía, la identificación emocional, el automatismo, la espontaneidad, y la repetición, mismas que nos recuerdan los rasgos reconocidos por Walter Ong –aplicados en particular al estudio del mapuche–, del logos de las comunidades sin escritura.

En *De leyenda de tradición oral al cuento escrito: relatos tradicionales en Santa Martha Acatitla*, Agustín Rodríguez e Itzel Ramírez Figueroa establecen una interesante reflexión en torno a las fronteras genéricas en la narrativa de tradición oral. Considerando información histórica y etnográfica centrada en la tradición oral viva y dinámica de Santa Martha Acatitla, en la actual alcaldía Iztapalapa, al oriente de la ciudad de México, los autores plantean que el tránsito genérico del relato mítico al cuento, pasando por la leyenda, se puede dar en un momento dado porque la comunidad que transmite los relatos les otorga un valor de verdad que puede cambiar a lo largo del tiempo. Además, exponen que tales procesos pueden darse de manera acelerada, cuando acontecimientos sociales impactan en la mentalidad comunitaria, y la voz de transmisores privilegiados puede incidir en el valor de verdad de los relatos de tradición oral.

En *Oralidad e ironía en los juicios ficcionales a Cantinflas, Tres Patines y el Tequilas*, Raúl Casamadrid y Raquel Iglesias estudian la manera como el género del juicio –oral en su transmisión, pero escritural en su concepción– ha conformado un rico ámbito en el terreno del humor en nuestro continente, orientado al público de la cinematografía, la radio y la novela escrita.

Tres personajes icónicos estudiados por los autores incursionan en tono humorístico y clave de ironía en su propia defensa jurídica ante tribunales que representan el infranqueable peso de la autoridad, e, implícitamente, la distancia que media entre la cultura oficial y la voz marginal. Los autores muestran cómo, con recursos propios del habla popular e incluso sirviéndose del chiste de tradición oral, estos personajes parodian el discurso legal, y establecen una crítica del sistema judicial por medio del humor.

Santiago Cortés Hernández, en su artículo *El gesto como marcador del género en la oralidad: propuestas para su estudio*, plantea que los rasgos de comunicación no verbal pueden incidir no sólo en la transmisión de textos orales, sino asimismo en su conformación genérica, toda vez que la gestualidad conlleva significados reconocidos socialmente en contextos determinados de transmisión. Para ilustrarlo, el autor revisa algunos casos en particular: el del chisme, cuya performance implica una cercanía y una modulación determinada de la voz; el del rap, cuando se improvisa en un semicírculo íntimo (conocido como modo *cipher*), que, más allá de los rasgos gestuales propios del rap, conlleva una gestualidad específica, reconocible por la comunidad de este género poético musical. Asimismo, se refiere al canto cardenche, en el que los elementos contextuales son tan importantes para la comunidad como el contenido poético mismo de las canciones. El autor propone analizar en trabajos futuros la relación de los recursos gestuales con los elementos lingüísticos de los textos orales, para establecer una visión genérica más completa.

Análisis estructural de los ut'aani como género discursivo presente entre los mayas lacandones de la comunidad de Naja', Chiapas, de Fabiola Alejandra Acevedo Coutiño, es un interesante y original estudio que nos permite acercarnos a un género de tradición oral de los sabios lacandones *ut'aani* ('las palabras de...' / 'su palabra de...'), una especie de discurso donde los enunciantes demuestran su sabiduría y enuncian una suerte de invocaciones hacia deidades, dueños y entes naturales.

El *Catálogo ecocrítico de cuentos de animales en la fábula hispanoamericana*, de Miguel Rodríguez García, seguramente pasará a la historia de los estudios de literatura de tradición oral como un documento de consulta, por catalogar las apariciones de cuentos orales en fábulas escritas hispanoamericanas (siglos XVIII-XX), desde una perspectiva ecocrítica.

El texto de José Manuel Pedrosa, *Unas aves de Cervantes, Góngora y Goya y unos cantos de mujeres contra tontos impotentes*, da cuenta de la aplicación de la técnica del estudio de la tradición oral a textos escritos, en los cuales el autor rastrea y recupera textos orales y bromas tradicionales, como aquella de invitar a algún despistado a cazar animales inexistentes. Para su exposición, Pedrosa recupera textos de Luis de Góngora, Miguel de Cervantes y Francisco Delicado, unidos por esa broma, que derivan en el tópico de los hombres impotentes.

Finalmente, el reconocido investigador estonio de la Universidad de Tartu, Ülo Valk, nos permitió incluir en el presente dossier la traducción al español de su artículo *Magia, participación y género: experiencias narrativas de lo sobrenatural*, publicado originalmente en inglés. El autor nos muestra cómo la percepción de la realidad, en lo que toca a hechos que pueden considerarse sobrenaturales, además de que da pie al desarrollo de memoratas, puede ser un terreno fértil para la leyenda, echando mano del acervo mítico y legendario que la comunidad atesora. La tradición oral muestra así su vigencia, al permitir y detonar la interpretación de hechos actuales, en entornos reconocidos por la colectividad, no como sucesos fortuitos o inconexos, sino vinculados a la presencia de entidades y creencias aparentemente superadas por el devenir de la vida moderna.

Debemos decir, en suma, que las aportaciones al presente dossier superaron nuestras expectativas, en diferentes sentidos. En primer lugar, el cuestionamiento, al conceptualizar los géneros de culturas diversas, nos ha permitido observar el fenómeno en la forma de textos cambiantes, con variantes que los llevan a rozar distintos géneros, cuyas fronteras no pueden ni podrán ser definidas a la manera de fórmulas matemáticas, por la misma naturaleza de los textos de tradición oral. Por otro lado, las formas en las cuales han sido aplicados diversos métodos de estudio en este tipo de literatura ejemplifican los lazos de esta con otras ramas del quehacer humano, como el cine y la misma literatura escrita. Finalmente, el abordaje de géneros no líricos ni narrativos, sino reflexivos, es un logro inesperado. Asimismo, las aportaciones de grandes estudiosos, como Mercedes Zavala, José Manuel Pedrosa y Ülo Valk, garantizan la calidad del dossier. Nos congratula entregar estos hallazgos al público lector de *Andamios*.

FUENTES CONSULTADAS

- ABBAGNANO, N. (1993). *Diccionario de filosofía*. México: FCE.
- CORTÉS, S. (2014). Sobre el concepto de género en la literatura oral. En M. Masera (Ed.). *Poéticas de la oralidad: las voces del imaginario*. pp. 185-201. México: UNAM.
- DÍAZ G. y VIANA, L. (2008). *Leyendas populares de España. Históricas, maravillosas y contemporáneas*. Madrid: Esfera de Libros.
- GUZMÁN, J. (2004). Los géneros cortos y su tipología en la oralidad. En *Andamios. Revista de Investigación Social*. Vol. 1. Núm. 1. pp. 233-263.
- ONG, WALTER, J. (2016). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: FCE.

DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v22i59.1216>

MAPUZUNGUN Y NGÜTRAMKAM: LA ORALIDAD MAPUCHE COMO RECAPACITACIÓN EPISTEMOLÓGICA DE NUESTRO MUNDO COLONIZADO*

Ingrid Adriana Alvarez Osses**

RESUMEN. Este artículo es parte de mi avance de tesis doctoral “El mapun rakizuum: la vida como reconstrucción de la nación en textos Mapuche en el período del desarrollismo chileno entre los años 2005 y 2017”. Aborda la relevancia del *mapuzungun*, el *ngütramkam* y la mentalidad oral Mapuche como parte de la cotidianidad. En ese sentido, se proponen las categorías de experiencia y capacitación desde la filosofía latinoamericana en autores como Kusch, Fornet-Betancourt y Dussel, para situar la oralidad Mapuche en su aporte epistemológico. Posteriormente, se expone el *mapuzungun* (lengua Mapuche) en autores como Catriquir (2007); Mariman (2009); Quidel (2013); Teillier, Llanquimao y Salamanca. (2018); Loncón (2019); Ñanculef y Cayupán (2016) y el *ngütramkam* (saber conversar) en Yanai (2008), partes de la oralidad que desde la filosofía latinoamericana se interpreta como una recapacitación a nuestro mundo colonizado. Asimismo, se critica el conocimiento utilitarista de la Modernidad y se enfatiza el aporte epistemológico de la mentalidad oral Mapuche con su polifonía pues contribuye lejos de la fragmentación del conocimiento,

* Este artículo es parte de una investigación que comencé el 2019 y que he venido trabajando profundamente en relación a textos publicados sobre *mapuzungun* en revistas y libros en la academia. No realizo entrevistas porque lo considero extractivista con las y los lamngen. Asimismo, creo que hay un aporte intelectual mapuche publicado en diferentes medios que disputa con la academia colonial que es relevante reconocer y que no se ha visibilizado ni tensionado en su hondura.

* Doctoranda en Estudios Interculturales en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Católica de Temuco, Chile. Correo electrónico: ingridal2009@gmail.com

posibilitando desde la memoria: imágenes, palabras y episteme cuando el mundo colonizado cierra en sí mismo otras posibilidades para la felicidad y la vida en descolonización.

PALABRAS CLAVE. Mapuzungun; ngütramkam; oralidad mapuche; recapitación epistemológica.

MAPUZUNGUN AND NGUTRAMKAM: MAPUCHE ORALITY AS AN EPISTEMOLOGICAL RE-EVALUATION OF OUR COLONIZED WORLD

ABSTRACT. This essay addresses the relevance of *Mapuzungun*, *Ngutramkam*, and the Mapuche oral mentality as part of everyday life. In this sense, the categories of experience and training are proposed from Latin American philosophy in authors such as Kusch, Fornet-Betancourt, and Dussel, to situate Mapuche orality in its epistemological contribution. Subsequently, *Mapuzungun* (the mapuche language) is presented in authors such as Catriquir (2007); Mariman (2009); Quidel (2013); Teillier, Llanquinao, and Salamanca (2018); Loncón (2019); Ñanculef and Cayupán (2016); and *Ngutramkam* (knowing how to converse) in Yanai (2008), elements of orality that, from Latin American philosophy, are interpreted as a rethinking of our colonized world. Likewise, the utilitarian knowledge of Modernity is criticized and the epistemological contribution of the Mapuche oral mentality, with its polyphony is emphasized, since it contributes far from the fragmentation of knowledge, enabling, through memory, images, words, and episteme, when the colonized world closes off other possibilities for happiness and life in decolonization.

KEY WORDS. Mapuzungun; ngütramkam; mapuche oral tradition; epistemological rethinking.

PREMISAS DESDE LA FILOSOFÍA LATINOAMERICANA PARA
RECAPACITARNOS

¿Qué sucede con el pensamiento que no advierte el impedimento de las paredes entre unos y otros? Vivimos en un mundo cerrado en sí mismo, colonial y dividido que no está lúcido, el solipsismo moderno en la edificación unilateral del yo pensante cree haber enraizado el mundo. Hay que intentar comprender la realidad desde otras existencias y territorios dominados por la economía, el utilitarismo y la lógica del poder colonial. Por ello, la importancia de las lenguas y la mentalidad oral porque rescata lo invisible de la verdad aparente de la razón.

De esta manera, es relevante reflexionar desde nuestro contexto latinoamericano desafíos al conocimiento colonial. Fornet-Betancourt (2004), nos emplazó a considerar nuestra capacidad como seres humanos, esa capacidad que se hace situados desde lo que somos, pero con otros.

El proceso de reaprendizaje antropológico nos confronta con la tarea de la recapacitación del ser humano [...] Pues, por una parte, se trata de reconsiderar lo que somos realmente o lo que se ha hecho de nosotros como seres humanos para ver las deformaciones con voluntad de cambiarlas [...] en el sentido de una inversión del tipo humano que cultiva la cultura hegemónica. (Fornet-Betancourt, 2004, p. 136)

La capacidad de re-hacer desde los territorios de vida considerando que el mundo está dividido ante lo considerado extraño. Así, la recapacitación del conocimiento se abre desde el diálogo donde las lenguas de las naciones ancestrales y la mentalidad oral consiguen aportar a reflexionar en este sentido (Alvarez, 2025). Asimismo es una abertura desde la “afirmación de la pluralidad de la razón” (Fornet-Betancourt, 1994, p. 74)

Por otro lado, el filósofo argentino, Rodolfo Kusch, crítica los modos de aproximación entre los diversos saberes en América Latina, “saber que ha perdido el contacto con su contenido” (Kusch, 1978, p. 9). Además, recalca la importancia de “los supuestos de una geocultura que hacen referencia al suelo de todo pensar” (Ibid, p. 10). Con esto, refiere a la experiencia histórica y la forma de pensar que forjan discursos, así se considera el discurso como “correr-a-través-de la novedad”. (Dussel, 1973, p.127) y “que refleja el

modo de existir en América, en cuanto implica la acción de algo que instala” (Kusch, 1978, p. 11).

La experiencia como lugar de encuentro de acontecimientos y sentidos se relaciona con otros y detenta el motor de lo intersubjetivo. Esa apertura invita a considerar al otro como parte de la misma comprensión. “Apertura es esperanza y no mera espera; es respeto que hace lugar a la revelación en el diálogo. De esta manera [...] es el ‘corazón que sabe escuchar’ la voz-del-Otro” (Dussel, 1973, p. 53-54).

“La experiencia histórica de los pueblos y sujetos lejos del conocimiento causa-efecto, rebasa lo deductivo para abrir paso al conocimiento desde la historicidad” (Alvarez, 2025, p. 121). Por lo tanto, es apertura antropológicamente situada. Pensar desde la instalación y apertura en clave de la filosofía latinoamericana es reconocer los sujetos culturales y políticos en la convivencia humana, en esa traslación constante del suelo en que se constituye tanto la experiencia como la acción humana. Y, claro está, desde el espacio común es fundamental plantear desafíos al conocimiento colonial.

En ese sentido, no es saber de la cultura Mapuche, sino cuestionarnos e inclusive estar dispuestos a cambiar las propias lógicas por las que estamos colonizados y normativizados para desde la apertura recapacitarnos. Asimismo, darnos cuenta en lo asentado como universalmente válido, “se trata de adquirir nuevas capacidades humanas para ser precisamente capaces de mejores prácticas humanas” (Fornet-Betancourt, 2004b, p. 137).

Que desaparezcan las naciones ancestrales, su cultura, su lengua, su memoria; es una pérdida de conocimiento y humanidad. El *mapuzugun* significa un mundo y no considerar la mentalidad oral es un detrimento al patrimonio irrecuperable para la humanidad. El *mapuzugun* devela que no existe una valoración de la cultura Mapuche desde la nación chilena. Luis Enrique López, en el texto, “El Bilingüismo de los unos y de los otros: diglosia y conflicto lingüístico en el Perú”, nos habla, precisamente, del conflicto lingüístico con los pueblos colonizados donde la lengua dominante ha sido impuesta.

Es indispensable primero reconocer que la sociedad hegemónica está formada por aquellos que, por estar en posesión del poder económico, político y social, han ostentado [...] el poder cultural y lingüístico y su lengua. (López, 1990, p. 99)

Por lo mismo, la nación Mapuche ha venido visibilizando el *mapuzugun*, a través de la revitalización lingüística y todo lo que circunda el mundo Mapuche, es una disputa epistemológica y política. “Las lenguas son como instrumentos para abrir el mundo o, dicho de otro modo, la construcción del mundo se da a través de las lenguas” (Quidel, 2013, p. 16).

Existe una epistemología en el *mapuzugun* que dan cuenta pensadores como: Catriquir (2007); Marimán (2009); Quidel (2013); Teillier, Llanquihao. Y Salamanca. (2018); Loncón (2019) y una experiencia de vida que detenta otras posibilidades desde la lengua y la oralidad para la jerarquía del orden dominante y, por lo mismo, para reflexionar el conocimiento. Hay toda una cultura de vida que ya no se explica sin *mapuzugun*, un mundo entero, por lo tanto, son potencialidades que serían clausuradas en la lógica de lo mismo. Una forma de aprender que nunca se podrá recuperar sin la lengua y su mentalidad oral. Para una perspectiva anticolonial esto significa que sigue predominando la lógica de lo Mismo.

Por tanto, es fundamental, “Cuestionar aquellas prácticas etnocéntricas a las que nos hemos referido conlleva [...] la reivindicación de otro modelo de producción del saber, imbuido en una realidad cultural” (Sepúlveda y Rivera, 2011, p.119)

LA RELACIÓN ENTRE LENGUA Y MUNDO

Como se ha mencionado, la nación Mapuche ha venido reivindicando el *mapuzungun* de modo relevante desde principios de siglo XX. Un llamado a reconocer la legitimidad de la lengua y la importancia del *ngütramkam* en relación a la mentalidad oral. Un proceso de revitalización lingüística que a partir de los años 2000 es más manifiesto en autores como Catriquir (2007); Catrileo (2010); Quidel (2013); Loncón (2019), entre muchos otros estudiosos del *mapuzungun* considerando las representaciones racializadas donde el telós ha sido la visión más etnocéntrica y colonial. Por ejemplo, tanto Augusta (1903) como Lenz (1895-1897) expresan un imaginario sobre los Mapuche de modo fragmentario, apostando a una imparcialidad que nunca existe en los discursos, una construcción entre lengua y conocimiento desde los colonos, pero, al mismo tiempo, una nueva visión de sí mismos para la nación Mapuche, pues se crea la categorización del otro, los sustantivos; la traducción de los colonizadores.

La conformación de lo no ancestral en este nuevo orden lingüístico colonizado al expresarse sin el otro, sin los propios sujetos constituye en territorio mapuche un desajuste discursivo que interviene en las estructuras lingüísticas, culturales y del conocimiento mapuche. Considerando la lengua como parte central no sólo de la mentalidad oral de una cultura sino del propio pensamiento.

“El *mapuzungun* ante un mundo que se ha cerrado en la escritura, un mundo que se puede abrir desde otra lógica que considere la oralidad” (Alvarez, 2021, p. 8). La relación entre lengua y conocimiento como fundante para la nación mapuche. Creo que es una de las afirmaciones más potentes en autores como Quidel (2013). Un mundo que ha transitado su paradigma desde la lógica de la clausura hacia el otro convirtiéndose en totalidad para sí mismo también.

Sin embargo, desde la lengua hay renovación de la experiencia histórica que es sustantiva.

Las lenguas son como instrumentos para abrir el mundo o, dicho de otro modo, la construcción del mundo se da a través de las lenguas. Por tanto, pensar desde las posibilidades propias de los pueblos indígenas es abrir un espacio real para la proyección. (Quidel, 2013, p. 16)

Quidel (2013; 2020) plantea que el quiebre de la relación entre conocimiento y lengua fue un desfase, una anulación de la base de su epistemología. Por lo tanto, reconsiderar la relación entre lengua y conocimiento reconstruye el pensamiento. Entonces, Quidel (2013) expone que desde la escritura en diversas áreas como la poesía o conceptos que se han venido reescribiendo en una reconstrucción crítica: el pensamiento mapuche se resitúa ante los nuevos desafíos culturales y políticos. Un concepto relevante en relación a la lengua es la soberanía epistémica para el longko y pensador Quidel (2013; 2020). Desde allí se puede desafiar el paradigma colonial para abrir surcos desde el pensamiento situado que enfatizan Kusch (1978), Fornet-Betancourt (1994, 2004a, 2004b) y Dussel (1973).

Esta posición desde el arraigo que involucra el *mapuzungun* es en sí misma una crítica cuando merma la complejidad del conocimiento de toda realidad social y política (Alvarez, 2022, 2025). Quidel (2013), alude lo

inaprehensible por la lógica occidental ante el *mapuzungun* que se desplaza desde la implicación entre cada ser y que da cuenta del carácter englobante de la lengua expuestos por pensadores mapuche e intelectuales como Catriquir (2007); Mariman (2009); Quidel (2013); Teillier, Llanquinao y Salamanca. (2018); Loncón (2019).

Quidel (2013) realiza un reconocimiento de la potencialidad de la lengua mapuche con su conocimiento. Por lo mismo, propone el agenciamiento de las lenguas indígenas desde la instalación de sus contextos socioculturales y la ontología que asiente la importancia de la memoria.

Los pensadores mapuche, Ñanculef y Cayupán (2016), en el libro *Kiufike Zugu*, develan una memoria ontológica. Destacan cómo los saberes y conocimientos ancestrales son relevantes en la adquisición del lenguaje y en las normas de comportamiento que conciernen a cada espacio sociocultural. El desenvolvimiento histórico del *mapuzugun* va hacer muy relevante para situar las prácticas. Así, Ñanculef y Cayupán (2016), resaltan la oralidad en el discurso, las pautas transgeracionales y la ideología en las narrativas como los parlamentos. Entonces, hay una implicación de estas aristas en pensadores como Ñanculef y Cayupán (2016).

En este sentido, en los aportes de los pensadores mapuche señalados, la lengua trasporta el conocimiento oral desde la conversación en un pensamiento más integral. Por lo mismo, Quidel (2013) destaca lo notable que es la conversación tanto en el intercambio como en lo inusitado porque según el pensador mapuche allí deviene lo nuevo. Claro está, la posibilidad con otros desde la oralidad, en esta perspectiva el sentido del conversar contribuye al pensamiento.

Quidel (2013; 2020), es clave para entender la lengua como generadora de sentido en relación al desfase epistemológico que menciona Ana Matías Rendón (2019) que produjo el orden colonial en América Latina. Desfase epistemológico que compone un vacío de sentido por la incisión entre oralidad y conocimiento tras la colonización. Por lo mismo, la visibilización de la oralidad desde las naciones ancestrales reposiciona la lengua, pero, asimismo, contribuye a reflexionar lo epistemológico en ante la lógica colonial.

Es sustantiva esta imbricación entre lengua y conocimiento para abrir el mundo en otros sentidos no pronunciados y dan cuenta del discurrir entre una lengua y otra. Volviendo a Rendón (2019) la autora plantea que hay des-

fases epistemológicas con la llegada del discurso español, una dislocación que rompe con la realidad conocida, naciendo otra configuración fragmentada.

Entonces, esta relación entre lengua y conocimiento irrumpe la discursividad occidental que gira solo en torno a sí misma. Quidel (2013) destaca de la oralidad que viene a reposicionarse frente a una base epistemológica que se había fisurado por los desfases propios de un pensamiento oprimido.

Golluscio (2006) prepondera la memoria histórica del pueblo mapuche que resiste ante todo proyecto de nación y las escuelas por la implementación de las políticas lingüísticas. Claro está, lo importante de reconocer las prácticas discursivas tradicionales de los pueblos. La socialización poética como los *epew* (cuento-relato) Golluscio (2006), destaca los tipos de narración desde la memoria oral y la ficción que se nutren desde la conversación. Los mecanismos discursivos y su función en la creación de subjetividades e intersubjetividades.

NGÜTRAMKAM Y ORALIDAD MAPUCHE

En la cultura mapuche existe la práctica sociocultural tradicional de conversación *ngütramkam*, situada en una esfera más amplia que una simple conversación de modo occidental –donde lo que predomina son intercambios de frases– anclado en lo aparente. Yanai (2008) alude: “No es intercambio de frases” sino de discursos.

Característica del *ngütramkam* es la mentalidad oral donde el conocimiento decanta para Yanai (2008) desde una mentalidad radicalmente diferente donde hablar, pensar, ser: es vivir. Por lo tanto, Yanai (2008) se plantea la encrucijada de qué sucede con la mentalidad oral mapuche respecto la subjetividad moderna. En efecto, la mentalidad oral mapuche está implicada en los modos de comprensión desde el *ngütramkam*.

Capacidad de hablar en la tradición sociocultural mapuche desde la vida cotidiana, es *ngütramkam*, la conversación como ritual donde un familiar o ancestro es parte de esa sacralidad oral. La conversación según el autor Yanai (2008) se basa en saber desde cómo está la familia, las enfermedades, las desgracias, los sueños y los asuntos relacionados con las actividades rituales. No obstante, no significa que el interés de *ngütramkam* esté centrado en un principio en el lado más oscuro que circunda al ser humano como las enfermedades o las desgracias, sino que en base a *ngütramkam*, se escucha

y se aprende con otros, sobre curaciones, mejorías y aprendizajes de otras experiencias donde se entrecruzan las subjetividades aprendidas desde la historia oral. Es decir, entre los sujetos en *ngütramkam* hay una importancia a cada cual y las narraciones que en los discursos se exponen.

Asimismo, estos fenómenos que ocurren en el mundo mapuche se dialogan porque son parte de lo divino y de la naturaleza que ameritan ser escuchadas/respondidas a través de la ritualidad. Así, los rituales acontecen de la esfera práctica y espiritual del *ngütramkam*: todo lo que circunda la mapu. De lo cotidiano a lo sagrado sin bifurcaciones todo es parte del *ngütramkam*.

Otra característica del *ngütramkam* es la mentalidad oral que se ha destacado donde el conocimiento decanta. Existe una relación entre *ngütramkam* y la situación en el mundo. Y para el autor la mentalidad oral posee 5 características:

1. Citación en discurso directo: El interlocutor narra, cita e interpela en un discurso directo. En síntesis *ngütramkam* es intrínsecamente polifónico. “Característico de la lengua mapuche. Permite la interpretación de los personajes de la historia a través de la narración y las tradiciones orales citadas en las conversaciones”. (Yanai, 2008, p. 94)
2. Identificación emocional: No objetiva las frases a diferencia del discurso indirecto, el discurso directo suscita la identificación imaginaria del narrador con los diferentes sujetos. La imaginación y mentalidad oral son fundantes en el proceso de identificar emociones en la conversación con otros.
3. Automatismo: Proceso imaginario de identificación que se reproduce en la conversación del mundo de la vida cotidiana. “los mapuche reproducen las tradiciones orales no sólo en el proceso imaginario de identificación, sino, al menos en una gran parte de las conversaciones, en un estado de automatismo”. (Yanai, 2008, p. 94)
4. Repetición no literal– improvisación y espontaneidad: Acá no se pretende hacer una reproducción literal de la palabra, existe con antelación un encadenamiento de imágenes memorizadas que posibilitan otras imágenes-palabras-recitación. “Evocar un encadenamiento de imágenes previamente memorizadas-imágenes que se transforman en palabras en el momento mismo de la recitación”. (Yanai, 2008, p. 95)

5. Repetición de lo que ya se sabe: No es transmitir información o conocimientos, sino un repaso de lo hablado y el acontecimiento como habla.

Posteriormente, Yanai (2008) menciona a los sueños como parte importante del *ngütramkam* tanto con los conocimientos conscientes como inconscientes. El *füta peuma* es información y también ejecución de la representación onírica de sueños y conocimientos rituales. Así, el soñar y conversar como semejantes será central, los sueños se conversan con familiares y cercanos, entonces es un comprender desde perspectivas distintas. Los sueños como conocimientos son parte de las tradiciones orales; impresiones profundas y también religiosas.

Por lo tanto, Yanai (2008) se plantea la encrucijada de qué sucede con la mentalidad oral mapuche respecto la subjetividad moderna. En efecto, la mentalidad oral está implicada en los modos de comprender desde el *ngütramkam*.

Un cuarto elemento fundamental respecto el *ngütramkam*, según Yanai (2008) son las acciones pasivas. Esto es un impulso para actuar, una forma de acción fiel a la voluntad donde la esfera práctica mapuche que se va reconfigurando desde el saber conversar los sueños, escuchar, dejar en pausa la conversación, es una especie de abertura. Cuánto más importante es el mensaje, más lenta es la acción en base a ese aprendizaje.

En un quinto punto, Yanai (2008) expone la relación entre oralidad y Modernidad, precisamente, porque la contribución del *ngütramkam* y la mentalidad oral es otra forma de convivencia desde la comunicación. En el *ngütramkam* existe una perspectiva epistemológica porque el sentido del saber conversar mapuche aporta a pensar a cómo se construye conocimiento en el mundo desde lo oral en otra temporalidad donde la experiencia del que habla y del otro es medular. Al extender esta visión se valida que no basta sólo la lógica del uno ni de lo unidimensional en la naturaleza de la comprensión.

Por ende, desde una interpretación latinoamericana a través de filósofos como Fornet-Betancourt, Kusch y Dussel *ngütramkam* recapacita en relación con otros desde la compatibilidad del conversar. Un alcance del conocimiento que posibilita a través de la experiencia que destacan los

filósofos Fornet-Betancourt, Kusch y Dussel, es el alcance hacia la recapitación desde y con la alteridad. Son aristas que contribuye a reflexionar *ngütramkam* en clave con la filosofía latinoamericana en este camino de conocimiento anclado a lo universal.

¿Qué aportes hace el *ngütramkam*, de modo de dilucidar pistas desde esta práctica sociocultural para reflexionar el conocimiento?

Hay una importancia con quién se conversa, una sustancialidad oral de la práctica sociocultural *ngütramkam*, un modo de estar en el mundo, por eso, lo fundamental de la capacidad de hablar en el mundo mapuche donde la sabiduría propone como dice Yanai “Yo sé conversar”. Claro está, el diálogo es un motor de encuentro desde lo intersubjetivo hacia la novedad no acontecida, no pronunciada. El filósofo chileno Humberto Giannini, dice que la experiencia en la cotidianidad, “denota el momento más ‘íntimo’ de la intersubjetividad: esto es, el encuentro –único encuentro real– de dos sujetos” (1995, p. 8). En esta perspectiva, no es observar una realidad, sino involucrarse con otros en una temporalidad que coloca en pausa el ritmo de la realidad para que decante la experiencia; sujeto actuante que no siempre se devela en el mismo instante de *ngütramkam*.

Entonces, hay una praxis que capacita al mundo en otro sentido, desde otro estar, donde el ser humano no está des-imbricado del cuerpo-territorio. Todo está tejiéndose en la conversación: la espiritualidad, la salud, la memoria, la imaginación de las prácticas socioculturales sin tiempo y sin finalidad de evidenciar un discurso por dominar. Por lo tanto, aquí avizoramos otros elementos a destacar, el *ngütramkam* no es instrumental. Esta forma en y con el mundo es parte de una episteme que se abre desde el acontecer siempre siendo nunca yaciendo. Saber relacionar desde el aprendizaje oral que en contextos ancestrales como Wallmapu se ha ido vaciando de sentido con la pérdida del *mapuzungun* y el colonialismo chileno.

Ngütramkam es una forma de aprendizaje histórico que se interpreta con otros. Ciertamente, hay una valoración del otro ser humano y la naturaleza junto a las historias de los antepasados. Yanai (2008), argumenta que es una “inagotable fuente de saberes y conocimiento útiles”, es decir, existe una utilidad de lo aprendido en *ngütramkam*. Por otro lado, se analiza que es otro tipo de utilidad, profunda, no como el utilitarismo de la Modernidad, “para uno de los grandes exponentes del utilitarismo como John S.

Mill hay una primicia al momento de la mayor felicidad: utilidad [...] es una contradicción, porque también establece que la felicidad de los demás está por encima de las particularidades” (Alvarez, 2015, p. 147). John Stuart Mill, además de ser un economista y liberal clásico, propone el utilitarismo como parte de la ciencia moderna.

Ngütramkam es una forma de aprender de la conversación que se constituye y se deconstruye como ser humano, un conocimiento que valora el conocimiento oral y es valorado en ese tránsito hacia la novedad. En efecto, se contraponen al sentido de utilidad occidental que considera la felicidad para la mayoría con el menor daño. En el utilitarismo del filósofo John S. Mill, quién decide la felicidad y la lesión es una minoría desde un grupo de poder político que sentencia la felicidad de la humanidad.

Ante la felicidad abstracta del sentido moderno y el menoscabo incrustado en los sujetos, el pensador latinoamericano, Hinkelammert propone una utilidad que sea una contribución a la convivencia humana, “es útil mantener las relaciones sociales vivas, aunque haya menos ganancias. Es útil conservar la naturaleza, aunque las tasas de crecimiento sean más bajas” (2001, p. 166). Hinkelammert afirma que la globalización soslaya el presupuesto fundante para la convivencia humana, “más allá de cualquier cálculo de utilidad”. (2001, p. 166).

El problema no es que el utilitarismo en el filósofo británico, John S. Mill, proclame la mayor felicidad para la mayor parte de personas, sino que lo que entiende por felicidad cambia en relación al contexto sociocultural. “La pretensión del utilitarismo es con los resultados, anclándose demasiado en los fines. El utilitarismo es conocido como una ética consecuencialista” (Alvarez, 2015, p. 147). Deja de lado los medios, evade cómo se logran los fines y a quiénes afecta.

Ciertamente, Yanai (2008) inquiriere por cómo se trabaja con las culturas orales. El imaginario utilitario, una interpelación a reflexionar de modo parcial el relacionarnos en cuanto a todo conocimiento desde otro imaginario sociocultural. En efecto, es un desafío que se puede reflexionar desde la filosofía en clave latinoamericana: la disponibilidad, la apertura y la creatividad ante la historicidad, sobre todo, considerando la lógica del menosprecio. Sin embargo, también hay que inquirir esta perspectiva y metodología ante la descolonización.

Frente a ello, nosotros, los indígenas, involucrados hoy día en la discusión epistémica y ontológica, desafiamos los paradigmas tradicionales, eurocéntricos, coloniales [...] ¿será que resiste hasta los espacios epistémicos?, ¿será que la interculturalidad responde o asume responsablemente la ontología de los pueblos indígenas en el área del conocimiento? (Quidel, 2013, p. 5)

Para descolonizar es significativo transformar el rumbo de la acción humana. Ahora bien, sí se concuerda con Quidel (2013, p. 17) sobre:

De lo contrario, es mentirnos, es transformar la lengua en una herramienta más de colonización. No solo se trata de transmisión de conocimientos, sino de entender qué estamos definiendo por conocimiento, y no se trata de adecuarnos a los cánones establecidos.

CONCLUSIÓN

Uno de los grandes aportes del pensador mapuche José Quidel (2012, 2013, 2020) es el posicionar la lengua desde el conocimiento mapuche. Y acá se destaca que la experiencia en clave de la filosofía latinoamericana aporta otro posicionamiento porque la oralidad mapuche en el *mapuzungun* y el *ngütramkam* no sólo abre el mundo sino que lo recapacita. Es imperioso agrietar el mundo cuando está sellado y encapsulado en sí mismo. Fanon (1963) expresa el peso que detenta “el mundo en compartimientos”, un mundo atrincherado en la mentalidad colonial. “Cuando se percibe en su aspecto inmediato el contexto colonial, es evidente que lo que divide al mundo es primero el hecho de pertenecer o no a tal especie, a tal raza” (Fanon, 1963, p. 19).

Recapacitar entonces porque un mundo que se cierra a otros se vuelve incapaz con la alteridad. En esta recapacitación que es epistemológica emerge la oralidad mapuche como posibilitadora con otros. Una epistemología del *mapuzungun* y el *ngütramkam* que se expande desde la recapacitación involucra va otros, no es sólo en sí misma desde la lengua y la mentalidad oral. Capacitación significa: aprendizaje, formación, preparación.

El *mapuzungun* y el *ngütramkam* hacen plausible otros aprendizajes desde la experiencia cotidiana, formando otros conocimientos y preparando lo

inaudito de la conversación. Requiere de disímiles aprendizajes, formaciones y preparaciones. La recapacitación epistemológica es otra contribución en este artículo desde el *mapuzungun* y el *ngütramkam* porque propone posibilitar la abertura de nuestro mundo colonizado.

Por otro lado, *ngütramkam* es una manera de epistemología que en su mismo acontecer crítica al conocimiento descontextualizado que se elabora desde la universalización por medio del método científico. Por lo mismo, la mentalidad oral en el *ngütramkam* con su proceso imaginario posibilita desde la memoria y la interpretación crear otras imágenes y palabras. En tal caso, es un modo de entender el mundo de la vida que crea desde la mentalidad oral. Ahora bien, lo mentado hace factible plantear desafíos con otros sentidos y significados.

Ngütramkam es un momento que re-construye, no es re-productor de lo Mismo ni del Yo del individualismo. Abre surcos donde se han estancado pueblos en compartimentos incommunicables entre sí, momento dinámico y potencialmente se construye.

Más bien, el territorio discursivo mapuche siempre por su lógica de arraigo en la mapu detenta un sistema y una desobediencia en sí misma. Además, por la relación entre lengua y conocimiento como menciona Quídel (2013), la lengua siempre, desde lo cotidiano, la memoria, lo histórico, frente al sesgo de la episteme colonizadora. Como aluden Ñanculef y Cayupán (2016), el *mapuzugun* es recurrir al conocimiento social y familiar de cada comunidad que conlleva un dinamismo que se relaciona con lo histórico y con la teoría en un obrar territorial mapuche; huellas epistemológicas en el proceso de resistencia que es teórico y político. Ciertamente, no es que la nación mapuche ponga a prueba una episteme compleja como resguardo sino que en el acontecer creador de su propia construcción la mentalidad oral ha sido gravitante.

La nación mapuche se retroalimenta de la experiencia de vida del pasado y además se relaciona con la capacidad intrínseca de hablar en la tradición mapuche desde; *ngütramkam* en y con el mundo que se toma su tiempo con el otro. Hay una perspectiva que no es sólo una validación identitaria ni culturalista, sino una deformación de la realidad impuesta desde la mentalidad oral. La oralidad mapuche tiene que ver con aquello, se abre el mundo desde *ngütramkam* y el *mapuzungun*, se expanden las posibilidades

interpretativas del discurso. Cotidianidad y experiencia devienen con el conocimiento que ve la relación entre la potencialidad y la historicidad. Por eso, la importancia de las formas de pensar y no pensar; descolonizarnos porque las prácticas y el conocimiento se necesitan reflexionar nuestro mundo colonizado en la forma en que pensamos en relación con otros en los territorios convertidos en periferia por los centros de poder.

En consecuencia, es complejo pensar el conocimiento actual. Este proceso del *ngütramkam* en la cultura mapuche es fundamental para reflexionar la jerarquía cultural en que se desenvuelve. El *mapuzungun* y el *ngütramkam* dan cuenta que la realidad escrita no es la única posible desde la oralidad mapuche, resistiendo desde la lengua y actuando por el revés, por el borde escurridizo del velo que ha exhortado el cubrir y negar a la nación mapuche.

FUENTES CONSULTADAS

- ALVAREZ, I. (2025). *El mapun rakizuam: la vida como reconstrucción de la nación en textos mapuche en el período del desarrollismo chileno entre los años 2005 y 2017*. Tesis en proceso en el Doctorado en Estudios Interculturales. Universidad Católica de Temuco.
- ALVAREZ, I. (2024). Historizar la nación: descolonización epistemológica y política Frantz Fanon, Ranajit Guha e intelectuales mapuche. En *CUHSO*. Vol. 34. Núm. 2. pp. 177-198.
- ALVAREZ, I. (2022). Ponencia: Kimeltuwün: práctica de conocimiento mapuche. En *III Encuentro Internacional Interculturalidad y Reconocimiento. Revitalización del conocimiento indígena en la pedagogía intercultural: Enseñanza, práctica y lengua*. Universidad Técnica Federico Santa María. Valparaíso, Chile. Los días 13 y 14 de abril de 2022.
- ALVAREZ, I. (2021). Ponencia: Kimeltuwün: práctica de conocimiento mapuche. En *II Jornadas Internacionales de Filosofía Intercultural*. realizadas del 1° al 3 de diciembre de 2021. Instituto de Filosofía “Dr. Alejandro Korn” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

- ALVAREZ, I. (2015). Ética reconstructiva ante la globalización. En *CUHSO*. Vol. 25. Núm. 2. pp. 133-153.
- ANCÁN, J. y CALFIO, M. (1998). El retorno al País Mapuche: reflexiones preliminares para una utopía por construir. En *Acta académica. III Congreso Chileno de Antropología*. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Temuco. pp. 905-914.
- AUGUSTA, F. (1903). *Gramática Araucana*. Valdivia: Imprenta Central J. Lampert.
- CATRIQUIR, D. y DURÁN, T. (2007). Kimeltuwün zugu: Modelo educativo mapuche. En T. Durán, D. Catriquir y A. Hernández, *Patrimonio cultural mapuche: Acercamientos metodológicos e interdisciplinarios, derechos lingüísticos, culturales y sociales: Volumen III: Derechos sociales y patrimonio cultural mapunche*. Temuco: Universidad Católica de Temuco.
- CATRILEO, M. (2010). *La lengua mapuche en el siglo XXI*. Universidad Austral de Chile.
- DUSSEL, E. (1973). *Para una ética de la liberación latinoamericana*. Tomo I. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FORNET-BETANCOURT, R. (2004a). *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual*. Madrid: Trotta.
- FORNET-BETANCOURT, R. (2004b). *Filosofar para nuestro tiempo en clave intercultural*. Concordia. Reihe Monographien – Band 37. Mainz, Aachen.
- FORNET-BETANCOURT, R. (1994). *Hacia una filosofía intercultural latinoamericana*. San José: Editorial DEL.
- GIANNINI, H. (1995). *Ética de la proximidad*. Artículo presentado en una mesa de trabajo para la Educación en Filosofía.
- GOLLUSCIO, L. (2006). *El pueblo mapuche. Poéticas de pertenencia y devenir*. Temuco: Editorial Biblos.
- HINKELAMMERT, F. (2001). *El nihilismo al desnudo*. Santiago: LOM.
- KUSCH, R. (1978). *Esbozo de una antropología filosófica americana*. Buenos Aires: Castañeda.
- LENZ, R. (1895-1897). *Estudios araucanos*. Santiago: Imprenta Cervantes.

- LÓPEZ, L. (1990). El Bilingüismo de los unos y de los otros: diglosia y conflicto lingüístico en el Perú. En Ballón, E. y Cerrón, R. (Eds.). *Diglosia linguo-literaria y educación en el Perú*. Concytec, Gtz.
- LONCÓN, E. (2019). Una aproximación al tiempo, el pensamiento filosófico y la lengua mapuche. En *Árboles y Rizomas*. Vol. 1. Núm. 2. pp. 67-81.
- Mariman, P. (2009). Formación de intelectuales indígenas: ¿El rol de la educación superior? En *Congreso Internacional "Equidad, Interculturalidad y Educación superior"*. Temuco, 29-31 de septiembre.
- ÑANCULEF, A y CAYUPAN, C. (2016). *Kuifike zugu. Discursos, relatos y oraciones rituales en mapuzungun*. Editorial Comarca.
- QUIDEL, J. (2020). Mundos y epistemologías en resistencias: el caso del Pueblo Mapuche. En *CUHSO*. Núm. 30. pp. 221-233. DOI: <https://doi.org/10.7770/2452610X>.2020.CUHSO.01.A13
- QUIDEL, J. (2013). Importancia de las lenguas en el proceso de reconstrucción del conocimiento propio de los pueblos indígenas. En *El diálogo de saberes en los Estados plurinacionales. Colección Cuadernos de Trabajo*. Núm. 1. Quito.
- QUIDEL, J. (2012). *La idea de "Dios" y "Diablo" en el discurso ritual mapuche*. Instituto de filosofía e ciências humanas. Universidade estadual de Campinas.
- QUILAQUEO, D. (2012). Saberes educativos mapuches: Racionalidad apoyada en la memoria social de los kimches. En *Atenea*. Núm. 505. pp. 79-102.
- RENDÓN, A. (2019). *La discursividad indígena. Caminos de la palabra escrita*. Editorial Kumay.
- SEPÚLVEDA, B. (2011). Hacia la descolonización del conocimiento en América Latina: reflexiones a partir del caso mapuche en Chile. En *Cuadernos Interculturales*. Año. 9. Núm. 17. Valparaíso. pp. 113-133.
- TEILLIER, F., LLANQUINAO, G. y SALAMANCA, G. (2018). Epistemología de la lengua mapuzugun: Definición conceptual de kupalme, rakizum y güxam. En *Papeles de Trabajo*. Núm. 36.

YANAI, T. (2008). *Oralidad mapuche, o ¿qué aprendemos de este otro modo de pensar y de ser?* Disponible en: (<http://ritornelo.com/te/>). Acceso 19 julio 2019.

Fecha de recepción: 21 de abril de 2025

Fecha de aceptación: 30 de junio de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v22i59.1217>

DE LEYENDA DE TRADICIÓN ORAL AL CUENTO ESCRITO: RELATOS TRADICIONALES EN SANTA MARTHA ACATITLA

Agustín Rodríguez Hernández*
Itzel Adamari Ramírez Figueroa**

RESUMEN. El artículo toma como punto de partida una de las características diferenciadoras de la leyenda: el valor de verdad para reflexionar sobre si este es un valor intrínseco al relato o extrínseco. El objeto de estudio del trabajo son las historias recopiladas tanto en trabajo de archivo como en trabajo de campo de Santa Martha Acatitla. En ambos casos, se aprecia cómo el transmisor cambia el punto de vista de la narración con lo que el valor de verdad cambia al pasar de la tradición oral a la tradición escrita; de este modo, los relatos que nacieron como leyenda se convierten en cuento. Se discute cuáles pudieran ser algunos factores que provocan este cambio, se toma en cuenta no sólo el cambio de foco de narrador, al pasar la historia a la escritura, sino también el contexto social de la localidad.

PALABRAS CLAVE. Leyenda tradicional; cuento; tradición oral; tradición escrita; Santa Martha Acatitla; penitenciaria.

* Profesor investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México. Correo electrónico: agustin.rodriguez@xanum.uam.mx

** Investigadora del grupo de trabajo del proyecto “Voces vivas de Iztapalapa” de la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Iztapalapa, México. Correo electrónico: csh2203013309@izt.uam.mx

FROM ORAL LEGEND TO WRITTEN STORY: TRADITIONAL STORIES IN SANTA MARTHA ACATITLA

ABSTRACT. This paper takes as its starting point one of the distinguishing characteristics of legends: truth value, to reflect on whether this value is intrinsic to the story or extrinsic to it. The object of study is the stories collected through both archival and field work in Santa Martha Acatitla. In both cases, we observe how the transmitter alters the narrative's point of view, thereby shifting its truth value as it transitions from oral to written tradition. In this way, stories that were known as legends become tales. We discuss some of the factors that provoke this change. We consider not only the narrator's shift in focus when the story is translated into writing, but also the local social context in which it is set.

KEY WORDS. Traditional legend; tale; oral tradition; written tradition; Santa Martha Acatitla; penitentiary.

LA LEYENDA COMO PUNTO DE PARTIDA

La narrativa de tradición oral tiene distintas manifestaciones, una de las más conocidas, ya sea por sus personajes sobrenaturales, por lo extendida que está a lo largo de Hispanoamérica o por los referentes locales que la hacen particular, es la leyenda. Sobre esta popularidad, José Manuel Pedrosa señala que la aceptación amplia del término “leyenda” “se debió, en parte, a que varios escritores románticos como Walter Scott, Víctor Hugo y, más tarde en España, Gustavo Adolfo Bécquer, el Duque de Rivas y José Zorrilla entre otros, publicaron –utilizando como título este vocablo– relatos y poemas de sucesos extraordinarios” (2005, p. 5-6).¹ Esta reflexión muestra

¹ Este fenómeno, donde se retoman elementos de la tradición oral y se utilizan como artificio en la literatura escrita, sucede también en México. Ya Mercedes Zavala ha explicado que “en el México independiente y hasta bien entrado el siglo xx pocos escritores publicaron —muy al estilo de los románticos españoles y de los costumbristas— relatos, cuentos y leyendas

lo prestigioso del término, no sólo porque lo utilizan autores de la literatura de tradición escrita, sino porque, al referir distintas estructuras literarias cuyo carácter específico no es similar –relatos, poemas–, se presenta la necesidad de nombrar la obra literaria con la denominación de “leyenda”. Más adelante, Pedrosa apunta que, durante el siglo xviii, la voz “historia” fue asignándose cada vez más al hecho real y, por consecuencia, “‘leyenda’ acabó imponiéndose definitivamente para designar la narración oral o escrita que combina lo histórico con lo fabuloso” (2005, p. 5). Este aspecto es sumamente relevante porque el término “leyenda” tendería a ser una suerte de bisagra, que marca la posibilidad de ir y venir, en la literatura, de hechos históricos a hechos verosímiles, literarios.

Para Mercedes Zavala, “La leyenda tradicional [es] una forma narrativa en prosa con valor de verdad, en la que el suceso narrado se ubica en un tiempo pasado más o menos reconocible por los oyentes y en un espacio que la comunidad reconoce” (2020, p. 192). Sin duda alguna, al igual que para las diversas manifestaciones de la tradición oral, la comunidad –quien escucha y recrea el relato– es un elemento esencial para la pervivencia y la caracterización del género. En principio, lo que otorga el valor de verdad de la leyenda se relaciona con el tiempo y el espacio que, si bien son reconocibles, adquieren también una suerte de carácter indeterminado. Por ejemplo, al referir la época de la Revolución mexicana, no es necesario apelar a una fecha específica, sino que se espera que quien escucha la narración pueda imaginar una serie de elementos que están en consonancia con ese tiempo. Es decir, la indeterminación del tiempo se completa con la interacción del auditorio, con su participación activa.

Una de las preguntas que quizá se pueda proponer es sobre el posible origen de las leyendas. La respuesta lleva a plantear, más que una solución tajante, una relación con otros géneros de la tradición oral. Para Mercedes Zavala, “la leyenda podría relacionarse con el mito porque ésta tiene valor

inspirados en narraciones de la tradición oral empleando el nombre genérico de ‘leyenda’ para titularlas, por ejemplo: Ignacio Manuel Altamirano, Vicente Riva Palacio, Juan de Dios Peza, Heriberto Frías, Artemio del Valle Arizpe, Agustín Lanuza, Luis González Obregón, Everardo Gamiz Oliva, Miguel Álvarez Acosta, Rafael Montejano y Aguiñaga, entre otros. Además de los múltiples cuadernillos que con fines turísticos se imprimen con ‘leyendas de la localidad o región’ que suelen ser reelaboraciones –a veces sumamente sofisticadas– de versiones de autor” (2020, p. 187, n. 5).

de verdad y el mito tiene un valor fehaciente; la gran diferencia es que los sucesos narrados en el mito se ubican en un pasado remoto, anterior no sólo a la civilización letrada sino al hombre mismo” (2020, p. 188). Hay en esta definición dos elementos sugerentes en cuanto a las diferencias. Por un lado, el valor fehaciente donde se requiere que el auditorio dé por sentado algunos elementos y referentes que aparecen en el mito. Por otro lado, el tiempo de los orígenes de los que trata el mito están muy alejados de aquel pasado que, aunque no se haya vivido, se entiende como común a quienes escuchan la leyenda. Sin embargo, y quizá más importante para nuestra hipótesis, sea la posibilidad de encontrar conexiones temáticas, estructurales y de composición entre los géneros; no para demostrar la evolución de una estructura a otra, de un género a otro, sino para marcar los vínculos y posibilidades de apertura y cambio de los textos tradicionales, como indica Zavala más adelante “no hay una transformación directa sino un largo camino desde la pérdida del valor fehaciente del mito, la evolución de las mentalidades y la conservación de ciertos elementos míticos que subyacen en algunas creencias, ritos y costumbres de una comunidad hasta la configuración de una leyenda determinada” (2020, p. 189).

En ocasiones, los personajes que aparecen en las leyendas no son necesariamente dechados de virtudes, por el contrario, ya sea porque hay una injusticia por parte del poder establecido o porque se intenta enseñar desde el contraejemplo, es común encontrar personajes como el bandolero social en estas narraciones. Por tanto, se podrían considerar conflictivas las actitudes, las motivaciones y las acciones de estos personajes respecto a los valores comunitarios de la leyenda. En cuanto al vínculo y relación de la leyenda con otros géneros, el bandolero social es una suerte de puente intergenérico, ya que se le puede encontrar en distintas formas de representación, a saber: el corrido y la leyenda. Sobre el bandolero y la posible contradicción que puede existir entre su actuar y los valores comunitarios, Aurelio González señala que, “aunque los personajes del corrido decimonónico han roto el orden establecido, ya sea social o familiar, y su comportamiento puede estar muy alejado de la moral aceptada –y por tanto se han convertido en seres marginales, bandoleros por lo general– difícilmente rompen con la religión” (2015, p. 147). Esto confiere un matiz importante a la caracterización del bandolero social, pues cumple con ciertas actitudes que lo unen a la comunidad y lo alejan de la figura del villano sin escrúpulos y de maldad excesiva.

En principio, para el caso de México, una gran cantidad de personajes de este corte se relacionan con el periodo de la Revolución mexicana.² Así, se puede considerar que las acciones que realizan fuera de la ley se justifican debido al periodo agitado y violento de la guerra. Quizá una de las más grandes tentaciones que dejan estos personajes es la posibilidad de hacerse con el tesoro que abandonan en un lugar por la dificultad que conlleva transportar esta carga, cuando la ley o algún grupo contrario los persiguen. Sin embargo, para quienes escuchan los relatos de dónde pudiera estar este tesoro hay una fuerte consigna –a modo de maldición– sobre la prohibición de ir en su búsqueda. En muchas leyendas tomar algún tesoro de los revolucionarios puede traer consecuencias fatales para quien lo intente, ya sea porque se enfrenta a un reto imposible de lograr o porque el dinero mismo lo llevará a su perdición.

Además del bandolero social, hay otro grupo de protagonistas que aparecen recurrentemente en las leyendas: los personajes sobrenaturales. Este tipo de personajes tienen un carácter ambivalente en la narración y, por este mismo carácter, su recepción tendrá también este mismo matiz.³ Puede ocurrir que estos personajes aparezcan para alertar sobre actitudes poco deseables para la comunidad: que alguien se desvíe del camino, se emborrache con frecuencia, desobedezca a sus padres, por ejemplo. Otra circunstancia en la que se les pudiera encontrar se relacionaría con algún favor o con algún elemento de guía o aliento para quienes interactúan con ellos.

² Aurelio González estudia estos personajes desde su caracterización en los corridos. “Los héroes de la primera etapa, con características más bien propias del bandolero (en ocasiones social) que hacen que la comunidad pueda identificarse con ellos (de ahí el sentido épico) y que permiten identificarlos como prerrevolucionarios, se caracterizan a partir de elementos que son comunes con los que aparecen en corridos con temas más estrictamente novelescos” (2015, p. 143). Más adelante añade: “La realidad prerrevolucionaria y aquella que surge del movimiento de 1910 no están libres de contradicciones, y lo mismo ocurre con los bandoleros sociales; siempre quedan muchas dudas sobre este sentido social y la tradición matiza o reconstruye el concepto por completo” (2015, p. 158).

³ Para intentar ejemplificar este aspecto, sería necesario traer a la discusión lo que señala Nieves Rodríguez Valle sobre un personaje sobrenatural recurrente en la tradición oral mexicana: el coyote. “El coyote recorre la literatura como un personaje que ama y odia, que se ama y que se odia, que ayuda y ofende, que agradece y traiciona, que se respeta y se teme, que es invencible y capaz de vencerse, que es el más astuto y, en el género del cuento, el más tonto” (2013, p. 148).

Bien vale la pena preguntarse qué sucede con el valor de verdad en estas comunidades, cuál pudiera ser el sentimiento de sus habitantes respecto a las historias que se cuentan. En decir, cuando se habla de la comunidad como parte importante de la tradición oral es necesario evidenciar que es una suerte de personaje extratextual que influye en lo textual. Los valores que la comunidad favorece son aquellos que aparecen como relevantes en las leyendas y aquellos que se quieren evitar pueden aparecer como hechos peligrosos o de riesgo en los relatos. La asociación de una comunidad con un elemento negativo puede hacer que la gente no sienta tanto orgullo por su región, de ahí que los personajes sobrenaturales puedan aparecer o lejos del centro urbano, en el campo, en la montaña, asociada incluso a elementos naturales que pueden ser considerados salvajes y, por tanto, poco civilizados. Un acontecimiento positivo como el nacimiento de un prócer, el triunfo de una batalla o la protección de la divinidad reforzarán el orgullo de pertenecer a ese lugar. Desde este aspecto se puede considerar que el paso de un valor fehaciente a un valor de verdad como el del relato mítico al de la leyenda recae en elementos extratextuales y, quizá, no sea exagerado suponer que el paso del valor de verdad al de verosimilitud, de la leyenda al cuento sea también un factor que propicia la comunidad y, en particular, los transmisores privilegiados.⁴

En el siguiente apartado, se presentan los avatares de la comunidad de Santa Martha Acatitla respecto a la instalación de la cárcel de mujeres en la localidad. El propósito de traer a la discusión este elemento, que se centra más en lo social, es intentar vislumbrar si la imposición de una construcción como la cárcel, y lo que implica en el día a día de la comunidad y la posible atención negativa que pudiera atraer, pudiera ser un factor para que algunos miembros de la comunidad busquen, en todo lo que se relaciona a la región, mostrar sólo aspectos positivos de la misma y con esto tomar decisiones sobre la manera como se cuentan las leyendas y los cuentos.

⁴ Aurelio González explica que “existen otros transmisores, sin embargo, que son los verdaderos recreadores, poseedores de acervos amplios por el dominio que tienen del lenguaje tradicional y, por lo mismo, realmente hacedores, es decir, ‘poetas’ de la tradición oral, capaces de conservar el texto y remodelarlo poéticamente en el momento en que lo integran a su memoria” (2005, p. 222).

SANTA MARTHA ACATITLA: PREPA SÍ, CÁRCEL NO

En la imagen de Santa Martha Acatitla están presentes los reclusorios femenino y varonil y también una larga tradición de historias sobre brujas, curanderas y santeros. Desde la periferia, estos elementos podrían considerarse completamente negativos; sin embargo, la localidad adoptó con interés y curiosidad aquellas prácticas asociadas a lo sobrenatural, pero se manifestó en contra de la permanencia de una de las penitenciarías y con esto demostró su rechazo hacia los demás centros penitenciarios.

En la primera mitad del siglo XX, se construyó la primera cárcel de mujeres en Santa Martha Acatitla, si el campo semántico de una cárcel es hostil *per se*, fue más hostil la arbitrariedad con la que se designó la ubicación del penal de Santa Martha. En *¡Prepa sí, cárcel no! Un sueño, una lucha y un logro*, una publicación coordinada por Juan Gerardo López, se explica que:

El Oriente de la ciudad, su calidad natural de confín, determinada por la existencia de los últimos restos del otrora enorme lago de Texcoco y el joven conjunto volcánico de la Sierra de Santa Catarina, fueron decisivos para que en 1950 se le escogiera para construir la primera Cárcel de Mujeres del país, con un proyecto que pretendía fomentar la reinserción social de las presas y que en menos de treinta años devino en otro monumento más a la corrupción y a la voluntad de reprimir. (2019, p. 5)

El inmueble inició sus funciones en 1954; fue, además, la primera cárcel del país exclusiva para mujeres. En 1984 se trasladó a las internas al reclusorio de Tepepan y después a las instalaciones contiguas a la penitenciaría de varones de Santa Martha, así el primer inmueble fue cerrado y abandonado. Sin embargo, durante el gobierno del presidente Ernesto Zedillo empezó el rumor entre los vecinos que el gobierno del entonces Distrito Federal pretendía reabrir el penal. El 15 de marzo de 1997, Oscar Espinosa Villareal, jefe del departamento del Distrito Federal, anunció la conversión de la antigua Cárcel de Mujeres en un penal de seguridad media para varones (López, 2019, p. 17). Esto provocó inconformidad entre la población, quienes se organizaron en un movimiento para protestar ante este hecho bajo el lema:

“Prepa sí, cárcel no”, que exigía un mejor uso de las instalaciones en cuestión: una oportunidad educativa para los jóvenes.

El contexto político y social de Santa Martha Acatitla en ese momento se puede definir como el de una comunidad unificada por la crisis económica y general desencadenada por la devaluación de la moneda nacional en 1982, y la deficiente respuesta gubernamental ante la emergencia provocada por el terremoto de 1985. Según Juan Gerardo López, la crisis provocada por el gobierno hegemónico dio lugar al fortalecimiento de los izquierdistas y al reconocimiento de espacios de participación ciudadana en las problemáticas públicas (2019, p. 6)

La protesta en contra de la reapertura comenzó con un hecho conocido como “abrazo a la cárcel”, en el que los vecinos rodearon las nueve hectáreas del inmueble, haciendo una suerte de valla humana alrededor de él en señal de apropiación. Posteriormente, el 28 de mayo de 1997 se realizó una consulta pública a seis mil personas cuya mayoría optaba por la conversión del espacio en una preparatoria (López, 2019, p. 18-19).

En julio de ese mismo año, la Dirección General de Reclusorios informó que se estimaba que la reconstrucción de la excárcel finalizaría en agosto o septiembre. Ante la cercanía de este plazo, los vecinos bloquearon la Calzada Ermita-Iztapalapa el 28 de julio y, con esto, impidieron el paso de los albañiles a las obras del penal (López, 2019, p. 19). Esto muestra cómo la oposición de los vecinos era absoluta, cuando se les entrevistaba exponían que “ya no queremos ser el traspatio del Distrito Federal, aquí en Iztapalapa se tienen dos centros penitenciarios (Reclusorio Oriente y Penitenciaría), un relleno sanitario (Santa Catarina) y un corralón de autos robados, ¿por qué no pensar en otros proyectos de mejoramiento urbano?” (López, 2019, p. 20). Con lo cual se marca una conciencia sobre aspectos negativos que empezaban a señalar esta zona de la ciudad como un sitio sin proyectos sociales y sin apoyo a las comunidades; por el contrario, parecía que todo aquello que era indeseable para la ciudad terminaba en esta zona.

La fuerte convicción de la necesidad de más espacios para jóvenes con el deseo de estudiar la preparatoria se convirtió en una esperanza para el movimiento de “rechazados” después de la aprobación del sistema de examen único en el Valle de México para el ingreso al Nivel Medio Superior. Bajo este panorama, el 22 de agosto de 1997 se presentó un grupo de

manifestantes de distintas colonias frente a las oficinas del Departamento del Distrito Federal con la consigna: “Cárcel no, prepa sí”. El registro de los lugares de quienes fueron a manifestarse se puede encontrar en el texto de Juan Gerardo López, quien constata que “la prensa recuperaba los nombres de las colonias: Santa Martha Acatitla, El Edén, San Sebastián Tecoloxtitlán, Paraíso, La Joya, La Joyita, Unidad Habitacional Morelos, Coronado, Jalpa, Ejército de Oriente, Ermita Zaragoza, Solidaridad, San Lorenzo y Peñón Viejo” (2019, p. 20-21). La efervescencia del momento, y quizá la falta de fe en las autoridades, propició que los manifestantes no esperaran la aprobación gubernamental e iniciaran el proyecto de la preparatoria con la participación de profesores voluntarios y alumnos dispuestos a realizar trabajo comunitario para preparar el espacio que tomarían. Este esfuerzo vio sus frutos el 8 de septiembre de 1997, fecha en que iniciaron las clases (López, 2019, p. 22-23).

El 19 de octubre de 1998, la Secretaría de Educación, Salud y Desarrollo Social, Clara Jusidman anunció que el gobierno del Distrito Federal asumiría la construcción de una preparatoria en la antigua cárcel de mujeres, ya que los jóvenes de Iztapalapa mantenían una preparatoria en la banqueta de la antigua cárcel en condiciones que a la funcionaria le parecieron lamentables (López, 2019, p. 29). Después de enfrentar toda una serie de vicisitudes: espacios de estudio improvisados, falta de un plan de estudios, deserción de docentes y alumnos, jornadas de servicio comunitario, plagas, ataques porriles, entre otros, la Escuela Preparatoria de Iztapalapa (EPI) se constituyó oficialmente el 22 de junio de 1999 con la visita del jefe de Gobierno, Cuauhtémoc Cárdenas, al plantel (López, 2019, p. 29-31).

Hay huellas que han quedado en el inmueble y que reflejan el uso que tuvo en el pasado, por ejemplo, se conservan los altos muros y las torres de vigilancia; sin embargo, la voluntad comunitaria ha sabido sortear estos embates y esta historia para apropiarse del espacio público y dirigirlo a un aspecto positivo. Actualmente, este espacio lo utiliza el Plantel Iztapalapa de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, el Plantel Iztapalapa 1 del Instituto de Educación Media Superior del Distrito Federal, una clínica de displasias y el jardín de niños Círculo infantil. El espacio fue renombrado como “Casa Libertad”, y García Barrios apunta que “mantiene vínculos de cooperación con los vecinos de la zona, destacan sus espacios de acceso libre, como son la biblioteca y el herbario” (López, 2019, p. 15).

El rechazo hacia la imagen de la cárcel se puede considerar como un rasgo propio de la comunidad de Santa Martha, no porque la defina en general, sino porque representa una situación de injusticia que afecta a cada habitante del pueblo, para González Cedillo “este penal cambió el entorno del pueblo, le robó más de la mitad de su territorio, el pueblo quedó aislado por años; sólo el viejo montículo y sus alcañores son visibles a lo lejos” (1996, p. 52). Tal como lo describe González Cedillo, la estructura del penal es lo único que se aprecia desde afuera de Santa Martha Acatitla, es probable que por eso sus habitantes cuiden el discurso que dan cuando alguien se acerca al pueblo.

Como se aprecia en este breve recuento de hechos, hay un despertar, una conciencia clara de buscar un mejor rostro para la región y de no atraerle más aspectos negativos. Asimismo, se aprecia una fuerte organización comunitaria que es capaz de construir proyectos sociales positivos, como la reconversión de la cárcel en un centro de estudios, y con esto buscar mejores condiciones de vida.

Una vez que se ha planteado que hay una voluntad por presentar una visión positiva de la localidad, es sugerente conocer la relación de la comunidad con la figura de Santa Martha. De este modo, se puede apreciar de mejor manera las prácticas en torno a ella y si existe la recepción ambivalencia que se ha planteado con anterioridad para los personajes sobrenaturales en los relatos de tradición oral.

LA DUALIDAD DEL CULTO A SANTA MARTHA

Según el estudio “Santa Marta en la tradición popular” de Noemí Quezada Ramírez, cuando el culto a Santa Marta se trasladó del sur de Francia hacia la Nueva España sufrió un proceso de sincretismo con las prácticas mágicas de las mujeres del nuevo territorio, quienes más allá de invocar, “conjuraban el nombre de Santa Marta junto con el de diversos demonios para obtener favores amorosos” (1973, p. 228). De esta magia amorosa existe un registro en el Ramo de Inquisición del Archivo General de la Nación de México: “cinco son estos procesos, en todos ellos son mujeres las conocedoras de esta práctica mágica. El primero data de 1592 y el último de 1629” (Quezada, 1973, p. 228). La naturaleza de los conjuros, su efectividad, “la atracción del ser amado por medios indirectos y en contra de su voluntad” (Quezada,

1973, p. 228), y la intervención de la Santa Inquisición provocaron un cisma en el culto a Santa Marta. Como lo señala Quezada Ramírez “es a partir de 1622 que se establece la diferencia entre Santa Marta la Buena y Santa Marta La Mala” (1973, p. 228).

La dualidad del culto a Santa Martha también se advierte en las prácticas del pueblo de Santa Martha Acatitla. A pesar de que la fe que se le profesa a Santa Martha es firme y constante, las inclinaciones hacia el catolicismo han coexistido entre los pobladores de Santa Martha Acatitla a la par de las prácticas de brujas y curanderos. Si en algún punto este pueblo se distinguió y fue reconocido por su labor evangelizadora, en otros momentos Santa Martha Acatitla fue un pueblo bastante visitado para solicitar trabajos de brujería.

La tradición herbolaria y botánica, gestada en el pueblo desde las prácticas de Moctezuma III en el Peñón Viejo, fue un conocimiento heredado por chamanes, brujas y curanderos, quienes también se dividían por cuanto algunos hacía el bien y otros el mal, al respecto Guillermo González Cedillo explica que:

Supieron observar qué efectos tenían en las personas, tanto para hacer beneficios como maleficios. En Santa Martha y San Sebastián hubo gran tradición para hacer el mal. Doble herencia, tanto prehispánica como colonial. Invocaban a Santa Martha, la mala, con las nueve habas y la novena de los nueve martes, para retener los amantes y hombre que las mujeres deseaban. En la modalidad de Santa Martha, la buena, la invocaban como patrona de las amas de casa. Las brujas de aquí fueron muy temidas en el siglo pasado, ya que practicaban muchos trabajos y maleficios. (1996, p. 36)

En estas prácticas era común la metamorfosis, las brujas tomaban forma de *tlahuapochis* (mariposas de mal agüero), solían dejar sus patas en las pertenencias de las personas a quienes querían afectar, y con el resto del cuerpo volvían a sus casas para volver a transformarse en personas. También hacían trabajos en el panteón, por medio de alimentos, fotografías, muñecos o prendas de los perjudicados. Además, según González Cedillo, “otras familias practicaban el espiritismo, otras, las sesiones de la cuija” (1996, p. 36).

En esta inclinación hacia Santa Martha “la mala” se puede hallar una explicación de los motivos literarios presentes en las leyendas de este pueblo,

basta con prestar atención a los títulos reunidos –“A don Sidronio Escalona lo acompañó el mismísimo Lucifer”, “Historia tenebrosa del Charro Leyva en Santa Martha Acatitla”, “La carreta de la Muerte en Santa Martha Acatitla”, entre otros– para advertir que entre los lugareños el interés por las apariciones o los espantos no sólo está presente, sino que soslaya la doctrina católica. Al menos en las leyendas el mal se sobrepone al bien, aunque en la praxis el pueblo cumpla puntualmente con sus deberes católicos y la celebración a su santa patrona, que es homenajeadada en la leyenda “Cómo apareció la serpiente a los pies de Santa Martha”.

DE LEYENDA ORAL A CUENTO ESCRITO

Quizá valga la pena preguntarse, ¿cómo se reflejan estos elementos socioculturales y contextuales en la recolección de materiales orales y cómo influye en la vida de los relatos de tradición oral? Para dar respuesta a esta inquietud tomamos como base el trabajo de campo que realizamos el 10 de diciembre de 2024 en Santa Martha Acatitla. Nos reunimos con el maestro Calixto Rosas Vázquez, cronista de la localidad, en el atrio de la parroquia de Santa Martha Acatitla, quien muy amablemente aceptó compartirnos las historias que conoce de esta comunidad. Es importante puntualizar que esta era la segunda ocasión que nos encontramos con el Mtro. Rosas Vázquez, en la primera nos explicó aspectos puntuales de la historia de la parroquia, de los revolucionarios que llegaron ahí, y de la dinámica de la comunidad cuando había agua. No reparó en detalles y su entusiasmo se mantuvo siempre positivo al compartirnos su conocimiento como cronista sobre la historia de la localidad. Sin embargo, algo que llamó nuestra atención fue que cuando le preguntamos por leyendas nos dijo que esos relatos “eran literatura”. Desde este aspecto, notamos que había una suerte de resistencia hacia estas historias en contraposición del orgullo que provocaba el pasado prehispánico y revolucionario de Santa Martha.

Una de las formas en las que se puede interpretar la frase sentenciosa del maestro Calixto es la posibilidad de asociar el término “literatura” con “mentira” dado su carácter de verosimilitud. Esto presentaría un afán por mostrar sólo hechos comprobables que pudieran atestiguar lo mejor de

Santa Martha frente a los estereotipos negativos que acarrea el pueblo.⁵ Por ejemplo, es probable que haya personas que no hayan escuchado ningún otro dato de esta localidad, pero sepan que ahí hay una cárcel.

Ahora bien, habría qué pensar en el efecto que esto tiene sobre los relatos de tradición oral. Si las leyendas tratan de personajes como el bandolero social, personajes sobrenaturales o ánimas en pena, se puede asociar que hay más elementos negativos que positivos en la comunidad. Por el contrario, si se reconoce la existencia de estos relatos, pero sin darles el valor de verdad, se pueden contar como “literatura” como un elemento de fantasía que puede entretener, divertir, pero que, en el pacto que se establece entre la persona que comunica y su auditorio, se sabe que no es verdad lo que se dice. Al menos así es como nos los ha compartido el Mtro. Calixto Rosas en el trabajo de campo.

El primer contacto que se tuvo con el trabajo del Mtro. Calixto Rosas Vázquez fue por la recopilación y reelaboración que él mismo ha hecho sobre relatos de tradición oral. Los impresos de donde se obtuvo este primer acercamiento se pueden consultar en el Archivo Histórico de Iztapalapa y se encuentran bajo la denominación de *Cuentos mexicanos breves, Conoce tu comunidad y Contemos cuentos* (2011-2015). En los cuadernillos donde ha publicado su trabajo, deja asentado quién le ha comunicado el relato con lo cual deja constancia también de que los ha aprendido de la tradición oral. Sin embargo, es necesario destacar que, al prepararlos para su publicación, los ha reelaborado. Es decir, han pasado por el filtro de la escritura no sólo por su forma de presentación, sino por la conciencia de cambiar ciertos aspectos del relato para adaptarlos a este formato. Desde el nombre de las colecciones se nota un cambio en la forma de entender y compartir los relatos, ya que se nombran como cuentos, pero al analizar los textos se pueden encontrar las fórmulas características de las leyendas como marcas textuales que caracterizarían a estas historias dentro de esta categoría.

Por ejemplo, en el siguiente texto se muestra el inicio de “Cómo apareció la serpiente a los pies de Santa Martha”:⁶

⁵ Como ya se ha señalado, en esta zona hay un relleno sanitario, el corralón de autos robados y dos centros penitenciarios.

⁶ El libro que contiene esta historia pertenece a la colección Cuentos mexicanos breves.

Un día Felipe Ramírez me contó que su abuelito, don Anastasio Ramírez, le platicaba que cuando estuvo trabajando de albañil en la parroquia del pueblo de Santa Martha Acatitla por 1930; pasaba continuamente cerca del altar, hasta que uno de esos días descubrió con asombro que justo en los pies de la imagen de Santa Martha estaba echada una enorme serpiente. (cit. en Ramírez, 2025, p. 79)

Al principio del relato, se encuentran un par de marcas textuales comunes en las fórmulas de inicio de la leyenda. A saber, el tiempo indeterminado y el hecho de que el relato lo transmitió su abuelo, alguien en quien confía y en quien, en este caso, recaería el valor de verdad. El texto comienza con “un día”, con esto se presenta una marca de indeterminación del tiempo; después, se revela que en esa ocasión se escuchó un relato aun más antiguo, pues esa historia se la contó al transmisor su abuelo. Hay un par de referentes que pueden comprobarse en la realidad: el primero, la existencia de la parroquia del pueblo de Santa Martha, donde se desarrolla las acciones del relato; el segundo, que don Anastasio Ramírez, el abuelo del informante, trabajó como albañil en ese lugar alrededor de 1930. Es decir, por las marcas textuales que se incluyen en el relato bien se podría clasificar el tipo de texto como leyenda, si se consideran ambas como la construcción del valor de verdad.

Es necesario subrayar que este relato, ya sea en los cuadernillos que se encuentran en el Archivo Municipal de Iztapalapa o en el trabajo de campo que se realizó, se lee y se escucha tras la visión del Mtro. Calixto Rosas Vázquez, cronista de Santa Martha Acatitla. Esto cobra particular relevancia cuando él mismo decide nombrar a este tipo de textos como “cuentos”. Se aprecia así una forma de reelaboración de la tradición oral mediada por la visión de un transmisor profesional y presentada ahora con características de la tradición escrita. Incluso la etiqueta de “literatura” con la que enmarca el Mtro. Rosas Vázquez su trabajo muestra esa conciencia de reescritura y nueva versión de los relatos.

Esta forma de catalogar las historias por parte del Mtro. Calixto Rosas se presenta también cuando en el trabajo de campo le pedimos que nos comparta esta historia y él comienza de la siguiente manera: “Ahora teniendo de fondo aquí nuestra bellísima parroquia les voy a comentar otro cuento –bueno, este es algo que me contaron, pero yo lo convertí como en

un cuento—”.⁷ Si bien hay una dubitación del Mtro. Rosas Vázquez sobre cómo clasificar lo que nos va a contar, hay también una conciencia sobre que él ha modificado las historias para que tengan una forma de presentación diferente. De este modo, el relato que nos comparte se puede entender como un texto oralizado, en el que hay una conciencia de una escritura previa que ahora se transmite mediante la voz.⁸

Este aspecto muestra la voluntad de quien escribe y quien comparte el texto desde una conciencia muy clara del contenido. Por ejemplo, en la entrevista de trabajo de campo, cuando inicia el relato, lo hace de un modo diferente: “Resulta que aquí en la parroquia, aseguran, que atrás hay una cueva y que ahí se esconden o pueden entrar personas, es como una gruta, pues de ahí salían algunas serpientes a tomar el sol —como a esta hora o tal vez un poco más tarde—”. Se observa que el foco del punto de vista está modificado respecto al relato que había publicado tiempo atrás. Ahora, en vez de nombrar a quien le ha transmitido la historia y con ello dotarla de las fórmulas de valor de verdad, inicia con la descripción del lugar. Es decir, se presenta el espacio donde ocurre la acción como aspecto principal. La indeterminación de “aseguran” se relacionaría, más bien, con un “cuentan”, pero con ese matiz de quien quiere hacer una historia creíble, verosímil, más que verdadera.

Un personaje que aparece recurrentemente en las historias de tradición oral que hemos recogido en Santa Martha Acatitla es el cincuate.⁹ El Mtro. Calixto Rosas presenta una versión de la historia en su libro, “Historias en Santa Martha del malvado cincuate”.¹⁰ El íncipit del relato es el siguiente:

⁷ Recolección en trabajo de campo de Itzel Adamari Ramírez Figueroa y Agustín Rodríguez Hernández el 10 de diciembre de 2024 en el atrio de la parroquia de Santa Martha Acatitla. Las grabaciones son parte de la colección “Voces vivas de Iztapalapa” de la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Iztapalapa.

⁸ Sobre el término oralización, Margit Frenk señala que “el autor que prevé una recitación o una lectura en voz alta de su texto frente a un grupo de oyentes escribe de manera diferente de aquel que escribe anticipando una lectura silenciosa y solitaria [...], podemos estar seguros de que ese autor escribe escuchando el efecto sonoro de sus palabras y dándoles un movimiento y una organización que correspondan a lo que un público auditor puede captar, gozar y aun memorizar” (1997, p. 14-15).

⁹ Cincuate proviene del náhuatl *centi-* mazorca de maíz, y *cóatl-* culebra, esta serpiente puede encontrarse en distintas regiones del país porque se caracteriza por habitar en los maizales (Goyenechea, 1994, p. 498).

¹⁰ Este libro pertenece a la colección “Conoce tu comunidad”.

Un día la señora Judith Sánchez vino a mi casa y me contó que su suegra, Martha Torres, le platicó que hacía tiempo contaban en Santa Martha Acatitla, que unas señoras habían ido al cerro, por donde ahora es San Miguel Teotongo, desde este lugar se podía apreciar muy bien la parroquia, las casas del pueblo, el Peñón Viejo, el Gran Lago de Texcoco y la Carretera México-Puebla (cit. en Ramírez, 2025, p. 82)

Aquí las fórmulas de inicio colocan nuevamente al informante frente al Mtro. Rosas Vázquez quien actúa como una suerte de testigo de la historia. Es decir, hay manera de creer en la historia por dos vías, en principio porque la historia la cuenta Martha Torres, la suegra de Judith Sánchez, a quien se puede relacionar como una persona de sabiduría por su tiempo en la comunidad y por el rango de respetabilidad dentro de la familia; la segunda vía, sería el mismo Mtro. Calixto Rosas quien ha sido testigo del relato y quien ostenta el cargo de cronista de Santa Martha Acatitla, es decir, es alguien respetado y con conocimiento dentro de la comunidad.

Cuando se le pide en el trabajo de campo al Mtro. Rosas Vázquez que cuente esta historia inicia de este modo: “Miren, después de que pasó la Revolución mexicana, las señoras de aquí del pueblo acostumbraban ir a buscar verdolagas, quelites, al cerro –al cerro de San Pablo que es donde tenían las tierras la gente de aquí de Santa Martha–, iban señoras, muchachas, hasta niños”.¹¹ En principio, hay una conciencia clara de que le está contando esta historia a un público presente, además, por la forma de recolección de campo, se tiene una videocámara en frente del Mtro. Calixto Rosas quien nos comparte el relato con las herramientas de un cuentacuentos: se mueve dentro de un espacio determinado, utiliza las manos y las expresiones de la cara para dar mayor realce a ciertos fragmentos de la historia. Hay una tensión en su relato, pues mientras continúan ciertas marcas textuales que se pueden comprobar en la realidad como la época de la Revolución mexicana como un pasado anterior, hasta cierto punto, indeterminado; el cerro de San Pablo, del cual incluso hace una acotación importante sobre su

¹¹ Recolección en trabajo de campo de Itzel Adamari Ramírez Figueroa y Agustín Rodríguez Hernández el 10 de diciembre de 2024 en el atrio de la parroquia de Santa Martha Acatitla. Las grabaciones son parte de la colección “Voces vivas de Iztapalapa” de la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Iztapalapa.

importancia para la cotidianidad de la comunidad; también hay elementos que caracterizan la performance del relato como los movimientos del Mtro. Rosas Vázquez, quien parece utilizar estos referentes geográficos e históricos como elementos de construcción de la verosimilitud.

La disposición del Mtro. Calixto Rosas al transformarse en cuentacuentos presenta la voluntad de un transmisor profesional, más que tradicional, no sólo por incluir elementos de teatralidad en el relato, sino también por la modificación que hace del texto. Al comenzar su narración, hace una introducción como si la cámara de trabajo de campo fuera más bien la de un programa de difusión cultural y la grabación fuera parte de un programa o una cápsula que se fuera a transmitir. Es decir, parece haber una transformación consciente del cronista del pueblo que comparte aspectos puntuales, históricos y de origen prehispánico de los espacios arquitectónicos, al cuentacuentos que nos comparte relatos literarios. Esta construcción nueva del espacio en la performance del cuentacuentos nos traslada de los relatos de tradición oral que escuchó de viva voz a la tradición escrita y a la oralización del texto. Finalmente, al concluir la historia de “Cómo apareció la serpiente a los pies de Santa Martha”, el Mtro. Calixto Rosas recurre a la fórmula clásica del cuento: “Y colorín colorado, este cuento [se ha acabado]”, con la cual termina no sólo su relato, sino también esa transformación, esa suerte de impostura, que lo ha llevado a presentarse como cuentacuentos y regresa a ser el cronista interesado en difundir la historia de su pueblo y está dispuesto a contarnos otro relato, para lo cual, volverá a transformarse.

CONCLUSIÓN

La forma de trabajo del Mtro. Rosas Vázquez muestra una tensión en la relación entre la oralidad y la escritura. Por un lado, hay una recopilación de historias de la tradición oral, dando crédito a las personas que comparten con él el acto comunicativo y se intentan respetar las palabras de la persona informante. Por otro lado, hay una recreación de la historia en varios niveles: primero, al editar las historias para ponerlas al alcance del público en los cuadernillos y nombrarlos “cuentos”; segundo, cuando en el trabajo de campo sustituye las fórmulas de inicio de valor de verdad por aspectos materiales del lugar en el que nos encontramos haciendo la entrevista y, a

pesar de tener el edificio a las espaldas, tensar la relación entre la verdad y lo verosímil al afirmar “aseguran” para destacar que lo que se escucha es más un cuento, un relato literario.

Una posible razón de que el Mtro. Rosas Vázquez de manera consciente cambie ciertos aspectos de la leyenda tradicional al pasarla a cuento, se puede dilucidar al revisar la entrevista con Sara Pantoja de *El Universal*, él señala que su intención es “revertir la imagen de que Santa Martha es lo peor de Iztapalapa” y, además de evitar la imagen del reclusorio como en su trabajo “Santa Martha Acatitla, más que una cárcel” (2014). De este modo, se observa la voluntad del transmisor profesional que quiere mostrar sólo ciertos aspectos de la región y dejar otros de lado. En este sentido, la cárcel se muestra como una sombra constante sobre la reputación del pueblo y de la cual no es sencilla desligarse.

El valor de verdad que textualmente existe en las leyendas que cuenta el Mtro. Calixto Rosas Vázquez se pierde dada la forma como lo cuenta, en los paratextos que acompañan a sus publicaciones y el énfasis que él mismo pone al presentar estos relatos como literatura. El contexto en el que los comparte no es sencillo, sin duda, el orgullo por la región y su labor como cronista de Santa Martha propician el deseo de dar a conocer lo mejor y los más valiosos de la comunidad e intentar desincentivar una visión negativa.

En este sentido, el maestro Rosas Vázquez nos está mostrando un ejemplo de cómo las leyendas se pueden convertir en cuentos cuando el valor de verdad no se prioriza como importante por la comunidad y cambia de la tradición oral a la escrita. Da cuenta, además, de cómo este valor es contextual y que, a pesar de que las marcas textuales, como las fórmulas de inicio se encuentren en el texto, éstas se pueden cambiar por las fórmulas de cierre del cuento, por ejemplo, al momento de transmitirlos de viva voz. En este caso, los relatos se cargan por completo de verosimilitud para dar a entender que aquello que se cuenta no necesariamente pasó en la comunidad o no debe creerse como tal, por el contrario, son historias con las que nos podemos entretener y entender como divertimento, no como parte de la Historia de la comunidad.

Como se ha dejado de manifiesto la relación entre la oralidad y la escritura depende de muchos factores en los textos que nacen de la tradición oral y se transforman al editarlos y pensarlos desde una profesionalización

de quien los transmite. Este aspecto deja en claro que un transmisor privilegiado de la tradición oral puede estar en contacto con un transmisor profesional y esta interacción da cuenta de la vida de los relatos tradicionales, los cuales pueden pervivir en ambas tradiciones si se siguen cultivando estas vías de transmisión.

FUENTES COSULTADAS

- FRENK, M. (1997). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- GARCÍA, M. (2017). Casa Libertad. En L. Schlaepfer y B. García. (Eds.). *Las flores de Casa Libertad: Colecta vegetal*. pp. 13-15. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- GONZÁLEZ, G. (1996). *Santa Martha Acatitla, la reina de la laguna*. México: Taller de Investigación; Edición popular Late Iztapalapa IV.
- GONZÁLES, A. (2015). *El corrido. Construcción Poética*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- GONZÁLES, A. (2005): El romance: transmisión oral y transmisión escrita. En *Acta Poética*. Núm. 1-2. pp. 219-237.
- GOYENECHEA, C. (1994). Mexicanismos en el léxico de la herpetofauna. En *Estudios de Lingüística Aplicada*. Núm. 19. pp. 494-503.
- LÓPEZ, J. (Coord.). (2019). *¡Prepa sí, cárcel no! Un sueño, una lucha y un logro*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- RAMÍREZ, A. (2025). *Leyendas de mi pueblo Santha Martha*. (Tesis de pregrado). Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México.
- RODRÍGUEZ, N. (2013). El coyote. Protagonista ambivalente en el imaginario mexicano. En *Revista de El Colegio de San Luis*. Vol. 3. Núm. 6. pp. 146-163.
- QUESADA, N. (1973). Santa Marta en la tradición popular. En *Anales de Antropología*. Núm. 10. pp. 222-240.
- PANTOJA, S. (2010). Profeta en su propia tierra. En *El Universal*. Recuperado de: https://www.pressreader.com/mexico/eluniversal/20100827/282355446055307?srsId=AfmBOooG6i-4dXLfiW2ldVMLHpkS3ihqrOBVxvC2Y1gitWjJA17-knh_E consultado el 22 de marzo de 2025.

- PEDROSA, J. (2005). La leyenda. En *Liceus. Biblioteca Virtual de Humanidades*. pp. 1-20. Recuperado de: <https://www.liceus.com/producto/la-leyenda/>
- ROSAS, C. (2015). *Cómo apareció la serpiente a los pies de Santa Martha*. Ciudad de México: Edición de autor.
- ROSAS, C. (2014). Santa Martha Acatitla, más que una cárcel. En L. Schlaeper y B. García. (Eds.). *Las flores de Casa Libertad: Colecta vegetal*. pp. 9-11. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- ROSAS, C. (2011). *Historia en Santa Martha del Malvado Cincuate*. Ciudad de México: Edición de autor.
- ZAVALA, M. (2020). La leyenda. Aproximaciones a un género “casi inasible”. En *Revista de Literaturas Populares*. Núm. 1-2. pp. 185-221.

Fecha de recepción: 1 de abril de 2025

Fecha de aceptación: 28 de agosto de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v22i59.1218>

ORALIDAD E IRONÍA EN LOS JUICIOS FICCIONALES A *CANTINFLAS*, *TRES PATINES* Y EL *TEQUILAS*

Francisco Raúl Casamadrid Pérez*

Raquel Iglesias Plaza**

RESUMEN. Este artículo explora la oralidad y la ironía como herramientas discursivas en contextos judiciales ficcionales a través de un análisis comparativo de tres personajes icónicos: *Cantinflas* (en el filme *Abi está el detalle*), *Tres Patines* (de la serie radiofónica *La Tremenda Corte*) y el *Tequilas* (de la novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* de Miguel Méndez). Se considera la función del chiste y la ironía como medios para trascender su efimeridad, reconocer su carácter performativo y su capacidad de ser mediatizados y ficcionalizados. El estudio examina cómo los personajes mencionados utilizan un lenguaje peculiar, el humor y la parodia, para subvertir la solemnidad del sistema judicial, revelar sus contradicciones y construir una forma de resistencia cultural. Se analiza la oralidad como campo de batalla donde la picardía y la ironía exponen arquetipos sociales y cuestionan el poder, ofreciendo una resignificación de la voz popular frente a las estructuras establecidas.

PALABRAS CLAVE. Oralidad; ironía; géneros orales; parodia; cultura popular.

* Investigador en la Universidad Pedagógica Nacional, México. Correo electrónico: raul.casamadrid@hotmail.com

** Maestra en Estudios del Discurso por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México. Correo electrónico: raqueliplaza@gmail.com

ORALITY AND IRONY IN THE FICTIONAL TRIALS OF *CANTINFLAS*, *TRES PATINES*, AND *TEQUILAS*

ABSTRACT. This article explores orality and irony as discursive tools in fictional judicial contexts through a comparative analysis of three iconic characters: el *Tequilas* (from the novel *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* by Miguel Méndez), *Tres Patines* (from the radio series *La Tremenda Corte*), and *Cantinflas* (from the film *Abí está el detalle*). The concept of oral genres is redefined to transcend its ephemerality, and acknowledge its performative function and capacity for mediation and fictionalization. The study examines how these characters utilize peculiar language, humor, and satire to subvert the solemnity of the judicial system, expose its contradictions, and forge a form of cultural resistance. It analyzes orality as a battleground where mischief and irony expose social archetypes and challenge power, offering a re-signification of the popular voice against established structures.

KEY WORDS. Orality; irony; oral genres; satire; popular culture.

INTRODUCCIÓN: LA RISA, REMEDIO INFALIBLE

La revista más leída en el mundo, *The Reader's Digest*, publicó su primer número en febrero de 1922, y una de sus secciones más gustadas fue *Laughter, the Best Medicine* (*La risa: la mejor medicina*, aunque en su versión en castellano la sección fue bautizada como: *La risa, remedio infalible*). En su edición cubana (la primera) y en México (a partir de 1962), la publicación fue conocida simplemente como *Selecciones*. La sección de chistes, escrita por los propios suscriptores, contenía colaboraciones para la revista; recordemos cuando, con ironía, una lectora publicó que mientras realizaba una investigación sobre las fobias le sorprendió saber que el miedo a las palabras largas se llama: *hipopotomonstrosesquepedaliofobia...*

Los chistes, que presentan con frecuencia la apariencia de anécdotas,¹ tienen como vía principal de transmisión la oralidad, entendida como la expresión verbal que no depende del lenguaje escrito, la cual ha sido un vehículo esencial en la configuración de la memoria colectiva y la identidad cultural. Walter Ong (2011) distingue entre la oralidad primaria, propia de sociedades sin escritura, y la oralidad secundaria, característica de los medios electrónicos modernos, donde la voz y la narración adquieren nuevas dimensiones comunicativas.

La recurrencia a géneros de tradición oral, como el chiste, tanto como la comicidad, han estado históricamente entrelazados en la evolución de los medios de comunicación, desempeñando un papel central en la transmisión cultural y la construcción de significados sociales, como un fenómeno de oralidad secundaria que buscamos exponer en el presente estudio.

En términos de su configuración, la oralidad posee una lógica propia y un pensamiento diferenciado de la cultura escrita: “la oralidad primaria, es decir, la oralidad de una cultura totalmente ágrafa, no puede pensar en términos de escritura. No sabe lo que quiere decir escritura, pues la escritura no estructura su pensamiento” (Ong, 2011, p. 34). El propio autor establece que el discurso oral tiene como finalidad la comunicación y la mnemotecnica, por lo cual la conformación formulaica es fundamental en este.

Cabe señalar, pues, que no siempre lo que se transmite por el medio oral constituye un lenguaje oral, en el sentido descrito por Ong. Apuntemos aquí la distinción entre el medio sonoro (el habla) y la conformación prototípica del mensaje oral, que busca su transmisión efectiva, más allá de lo inmediato, por medio de lo que Walter Ong llama “tecnologías de la palabra”;² es decir, la tradición oral, cuyos rasgos y géneros –como el chiste– pueden ser retomados, no sólo en obras escritas, sino, asimismo, en los medios masivos de comunicación.

¹ Los chistes no son anécdotas, necesariamente, aunque pueden surgir de éstas. Cf. Gómez Estrada, *El chiste mexicano en internet*, en Claudia Carranza, Danira López, Mercedes Zavala, *Reír y llorar. Lo trágico y lo cómico en formas narrativas de la tradición oral de México*, p. 53-68.

² Asimismo, cabe distinguir entre el medio escrito y la conformación prototípica de la escritura (lo escritural), como veremos adelante, en el caso del género del juicio jurídico, que, si bien recurre al medio oral, lo hace prototípicamente en términos escriturales, pues “la escritura tiene precisión y conservación [mientras] la oralidad tiene espontaneidad, intermediación y simplicidad (Cappelletti, en Medina Lima, 1978, p. 132).

En este sentido, el cine y la radio han sido espacios fundamentales para la resignificación de los géneros orales, al integrar elementos de dialogismo, narración humorística y juego lingüístico que caracterizan al chiste, y permitir, al mismo tiempo, que una sociedad analfabeta o semianalfabeta acceda a la realidad del mundo que le rodea sin el compromiso de conformar su pensamiento a través del tamiz de grafías o estructuras sociales preestablecidas, sino en una forma más fresca, gracias a la palabra viva, como hilo conductor de un discurso vital y significativo.

La comedia, como expresión cinematográfica o radiofónica, se nutre de estructuras narrativas y estrategias discursivas propias de la oralidad, como la repetición, el ritmo y la interacción con la audiencia. La radio, por ejemplo, ha permitido la consolidación de formas humorísticas basadas en la sátira política, la parodia y el absurdo, consolidando géneros que combinan el carácter performático de la oralidad con guiones cuidadosamente estructurados. Así lo señala la investigadora Mary Douglas, en su obra *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, donde reflexiona sobre la resignificación conceptual³ a través del humor, a la vez que apunta cómo, al analizar la comicidad, ésta puede utilizarse para desafiar las categorías y los límites sociales, al tiempo que crea nuevas formas de significado; quizá por ello apunta que “la risa es un reconocimiento de la incongruencia” (Douglas, 1991, p. 287).

³ “El término ‘resignificación’ nos lleva a una conceptualización que entraña un acto de otorgamiento de un nuevo significado o de cambio de sentido interpretativo a acciones, contextos y experiencias” (Sierra, 2023, p. 13). La resignificación conceptual, entonces, sería el proceso mediante el cual se otorga un nuevo sentido, interpretación o valor a una idea, noción o categoría previamente establecida, a partir de su recontextualización en un discurso, práctica o representación distinta. En el caso del humor, esta resignificación se logra al subvertir, parodiar o ironizar conceptos normativos, revelando sus contradicciones, límites o posibilidades ocultas. En los juicios ficcionales protagonizados por *Cantinflas*, *Tres Patines* y el *Tequilas*, el humor no sólo funciona como recurso estético o narrativo, sino como una herramienta crítica que permite la resignificación conceptual de nociones jurídicas, morales y sociales. Este proceso consiste en otorgar nuevos sentidos a conceptos previamente establecidos, mediante su recontextualización en discursos populares cargados de ironía y oralidad. Así, el juicio deja de ser un acto solemne para convertirse en un espacio de subversión simbólica, donde el acusado desmonta el discurso oficial y revela sus contradicciones a través del ingenio verbal. En este sentido, el humor actúa como catalizador de una reinterpretación cultural que desafía las narrativas dominantes.

En el cine, el teatro, la televisión y la radio, la oralidad cómica se ha manifestado en la tradición del *stand-up* y en el uso del diálogo como herramienta para la subversión de normas sociales, evidenciando la relación entre humor y crítica sociocultural. El Nobel francés, Henri Bergson, en su ensayo *La risa: ensayo sobre el significado de lo cómico*, señala que, mientras “lo cómico se dirige a la inteligencia pura: la risa es una especie de anestesia momentánea del corazón” (Bergson, 1973, p. 15). Bergson analizó a la risa como un fenómeno social, pues dedujo que la comedia se basa en la observación y en la crítica de las conductas humanas.

El título de nuestro artículo pretende ser claro y preciso al comunicar, de entrada, su tema central (oralidad e ironía) y los objetos de estudio (los tres personajes). Intentamos generar interés y curiosidad en el lector al nombrar directamente a personajes icónicos de la cultura latinoamericana. El tema del juicio oral como hilo conductor une a los tres personajes que se manifiestan en tres obras de distintos géneros, y establece el escenario para el análisis de la oralidad y la ironía en un espacio de poder. Con un enfoque específico, proponemos un análisis pertinente de cómo estos personajes utilizan la oralidad en juicios humorísticos e irónicos, en distintos medios de transmisión distintos a la oralidad primaria (cine, radio y novela), para contribuir a resignificar lo oral más allá de su forma tradicional.

LOS GÉNEROS ORALES

Los géneros orales,⁴ como expresión cultural dinámica y multifacética, emergen como un objeto de estudio privilegiado para comprender la com-

⁴ En el análisis de los juicios ficcionales protagonizados por *Cantinflas*, *Tres Patines* y el *Tequilas*, resulta indispensable considerar la noción de “géneros orales” como formas discursivas que emergen en contextos de comunicación inmediata, caracterizadas por su espontaneidad, interacción directa y fuerte vinculación con prácticas socioculturales específicas. Estos géneros, que incluyen desde el relato popular hasta el juicio dramatizado, configuran estructuras temáticas, composicionales y estilísticas que permiten la construcción de sentido en la oralidad. Como señala Mijaíl Bajtín, los géneros discursivos –incluidos los orales– son “tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables, que surgen en cada esfera de la praxis humana” (Bajtín, 1982, p. 248). En este sentido, los juicios ficcionales no sólo reproducen un formato jurídico, sino que lo transforman mediante recursos propios de la oralidad popular, la ironía y el humor.

plejidad de la comunicación humana. Intentamos abordar, desde distintas perspectivas, el juicio oral y la ironía como material oral que será el objeto de nuestro estudio, y así entender dinámicas sociales, formas de comunicación, estructuras de pensamiento, conformación de saberes locales, prácticas tradicionales y manifestaciones artísticas.

El análisis de la oralidad, en general, y de la oralidad en la comedia, en particular, nos permite examinar cómo se construyen y transmiten los significados a través de la palabra hablada, el gesto, la entonación y otros recursos paralingüísticos. Vale la pena explorar la forma en que la comedia se adapta a los diferentes contextos sociales y culturales, y cómo se transforma a lo largo del tiempo para contribuir, así, a una comprensión más profunda de la oralidad como fenómeno complejo y multifacético, capaz de generar conocimiento, construir identidades y transformar la realidad social.

Aportaciones académicas de revistas especializadas, como por ejemplo, la *Revista de Literaturas Populares* editada por la Universidad Nacional Autónoma de México y congresos internacionales, como el de Historia Oral: Voces y Silencios de la Realidades Contemporáneas, o el de Lyra Mínima, evidencian la forma en que la oralidad ha evolucionado; incluso, en ámbitos como el de la comedia o el cinematográfico, el radiofónico y la novelística, al tiempo que impactan en la construcción de discursos críticos y en la resignificación conceptual de los géneros orales. La comedia, en sus diversas manifestaciones orales –desde el chiste cotidiano hasta el monólogo escénico– constituye un espacio privilegiado y profundo de cambio de perspectiva, más allá de un acto puramente lingüístico o cognitivo.

Si bien los discursos orales se han entendido como formas de comunicación verbal que ocurren en tiempo real, formas efímeras y a menudo espontáneas (sean conversaciones, discursos, o bien, narraciones o chistes), una resignificación conceptual en el contexto contemporáneo, y especialmente en su análisis, implica trascender esta visión para reconocer su complejidad, performatividad, intencionalidad y su capacidad de ser mediatizados y ficcionalizados.

Los géneros orales pueden definirse como las construcciones discursivas dinámicas y performativas que, más allá de su producción verbal en tiempo real, operan como matrices culturales de sentido; su análisis revela capas de significado social, político y estético, a través de sus modulaciones humorísticas, irónicas y satíricas. Para Walter Ong (2011) es fundamental entender

la oralidad en sus dimensiones primaria y secundaria, así como la tecnología (la escritura, y por extensión, los medios) que la transforman y reconfiguran; mientras que para Diana Taylor (2019) el lenguaje oral no sólo describe sino que hace y crea cosas; es decir: funciona como un demiurgo, al tiempo que presume su carácter performático en la construcción de realidades, especialmente, en contextos sociales, como en el caso de un juicio ficcional.

Sobre los géneros hay que destacar su dinámica y performática; es decir, no son estáticos, sino que se construyen en la interacción; asimismo, como matrices culturales de sentido, llevan impregnados códigos culturales, valores y visiones del mundo. Al ficcionalizar y mediatizar textos pertenecientes a la tradición oral (como los chistes, en este caso), se constituyen como materia de análisis, insertados ya en los discursos artísticos del cine, la radio o la novelística. En dichos discursos, la oralidad, por su constitución estética, puede ser simulada o amplificada tecnológicamente, e, inclusive, adquirir, por el contexto, modulaciones humorísticas, irónicas y satíricas.

LOS MEDIOS, EL HUMOR Y LA ORALIDAD

Los géneros se transforman al pasar por diferentes “mediaciones” (incluidas las tecnológicas, como la radio, el cine y la escritura de las novelas), y su consistencia nos permite argumentar cómo la oralidad –en distintos casos– se resignifica al ser ficcionalizada y mediatizada (Martín-Barbero, 2002). El humor, la parodia y la sátira operan, a través del lenguaje, para subvertir lo hegemónico; se trata de distintas “voces” (como las de cada personaje) que interactúan en un espacio discursivo; en este caso, el de un juicio ficcional (Bajtín, 1989). Estas voces, muchas veces, emulan o recrean el discurso de la cultura popular (en las dimensiones del habla y los géneros orales). La oralidad y la crítica social aparecen, asimismo, en espectáculos como las fiestas y los carnavales, donde se subvierten las normas y se cuestiona el poder, aprovechando la cercanía entre la gente: “espectáculos sin escenario y sin separación entre actores y espectadores” (Bajtín, 1987, p. 7).

También es importante mencionar como nuestro objetivo el de buscar y poder encontrar en qué se asemejan y en qué son distintos los dos tipos textuales de juicios que se analizan en cuanto a pautas lingüísticas, tales como las palabras que se utilizan. Estos dos tipos textuales son: los juicios orales

reales y los juicios ficcionales que nos abocan. En los juicios que analizamos la oralidad se convierte en un campo de batalla judicial y humorístico; su performance es el espacio del tribunal, que se torna en escenario ficcional privilegiado donde se desenvuelven los diálogos, los interrogatorios y los testimonios, que no sólo transmiten información, sino que construyen realidades: revelan o desfiguran la verdad a través del absurdo y el humor en el terreno de la oralidad performática. ¿Cómo la oralidad de los personajes (su habla particular, sus idiolectos, sus estrategias discursivas) se convierte en una forma de resistencia ante el sistema judicial (formal y a menudo opresivo) que los juzga?

En el personaje del *Tequilas*, de la novela de Miguel Méndez, la oralidad se “escribe” cuando se ficcionaliza literariamente. A propósito, es necesario señalar que existe una diferenciación entre la oralidad literaria y el habla coloquial que se manifiesta de forma espontánea. Francesc Fernández (2008) aclara que en el proceso de inserción de lo coloquial en una obra literaria se procede a una “transposición” y cita a continuación a Luis Cortés Rodríguez:

La incorporación de lo coloquial a lo literario no se puede conseguir nunca con autenticidad. Siempre se lleva a cabo una adaptación, que implica [...] manipulación cuya causa no es otra [...] que esa doble función que, genéricamente, desempeña lo coloquial en la literatura: intensificar el *realismo* de la ficción y *caracterizar* a los personajes. (2008, p. 102)

Ello nos conduce al análisis de cómo el autor de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* logra plasmar la voz del personaje y el ambiente oral del juicio en el desarrollo de los pasajes del texto. Con *Tres Patines*, de la serie radiofónica *La tremenda corte*, sucede que la oralidad es el único medio con que se constituye el personaje; y aquí recae en Leopoldo Fernández, el actor que crea y personifica a José Candelario *Tres Patines*, construir y formatear, con humor e ironía –es decir, con una oralidad pura, pues no cuenta con apoyo visual– a un personaje complejo y vital, tan real que el radioescucha parecería estar mirando físicamente al propio *Tres Patines* al oír su discurso, muchas veces, descabellado. Finalmente, resulta válido preguntarse ¿cómo la voz, el tono, el ritmo y el uso de los silencios de *Cantinflas* logra potenciar su “cantinfléo” con su corporalidad?; en el filme *Abí está el detalle* se trata

de una oralidad mediatizada y amplificada, que se combina con la visualidad de sus gestos, muecas y movimientos, así como con las particularidades irrisorias de su vestuario (el trapo que cuelga de sus hombros y que él llama pomposamente “la gabardina”, el sombrerito de paja desgastado y los pantalones caídos debajo de la cintura).⁵

En los tres casos podemos coincidir con que, al final, el uso peculiar que realizan los personajes de *la palabra* es su arma de batalla; se trata de una resistencia oral: oralidad escrita, oralidad hablada y oralidad escenificada: tres casos (novelística, radiodifusión y cinematografía) donde tres distintos personajes son capaces de llenar las palabras con una multitud de sentidos y significados; situaciones judiciales de ficción, en el trasfondo de un mundo real, donde los autores (escritores, actores y guionistas) logran situar a la ironía, la parodia y el doble sentido como operadores de estrategias simbólicas de la propia oralidad.

CINE, NOVELA Y RADIO: UNA ÉPOCA DORADA PARA RECORDAR

El cine de comedia mexicano tuvo una espléndida Época de Oro, desde 1936 y hasta 1952; pero no hay que olvidar que el cine nació mudo, y que, antes de adquirir el don de la palabra (su oralidad) ya existía la radiodifusión; es decir: primero fue el cine mudo, luego la radio y finalmente el cine sonoro. En México desde finales de la década de los veinte, la señal de las radioemisoras alcanzó a millones de hogares. De hecho, las radiodifusoras comenzaron por transmitir eventos en vivo, conciertos de música y programas –a los cuales llamaron *audiciones*– ; así fue el caso de Radio Educación, una de cuyas primeras transmisiones fue la del proceso penal a José de León Toral, el asesino confeso del presidente electo Álvaro Obregón. Por sus ondas radiales la audiencia de toda la nación pudo enterarse de los alegatos de su defensor, el abogado Demetrio Sodi (en aquella época los juicios eran públicos) así como de la comparecencia de importantes testigos implicados en el magnicidio que modificaría la historia política del país.

⁵ Cabe apuntar que, en un juego de espejos, los tres personajes parten de un escrito, ya sea el texto novelístico o los guiones, radiofónico y cinematográfico, aunque los actores improvisen, en un momento dado. Esto constituiría un tipo de oralidad especial, digamos, híbrida o intermedia, que puede estar basada en géneros de la literatura de tradición oral, como el chiste, el refrán (deturpado) o el albur (juego de palabras de doble sentido).

Recordemos que, a principios de la década de los treinta, la radio era el principal y más difundido medio de comunicación, con emisoras como la famosa XEW, “La voz de América Latina desde México”, que comenzó sus transmisiones en septiembre de 1930 y que, apenas cuatro años después, contaba ya con cincuenta mil watts de potencia radiada, de tal suerte que era posible captar su señal a lo largo y ancho de toda la República, e incluso, allende sus fronteras. La radio cumpliría, en muchos sentidos, una importante labor social.

Dentro de su programación, las emisoras transmitían series cómicas, que son memoria histórica y constituyen un terreno fértil para el análisis de la ironía como género oral y forma discursiva. En estas producciones, la ironía se manifiesta a través de diálogos ingeniosos, situaciones absurdas y personajes que encarnan la contradicción. La ironía –entendida como un procedimiento retórico en donde el enunciado significa algo diferente o contrario a lo que expresa explícitamente (Hutcheon, 1994)– se convierte en una herramienta para subvertir las normas sociales, cuestionar el poder y resignificar –esto es, dar un nuevo significado o sentido a acciones, contextos y experiencias–, en un proceso de reflexión y empoderamiento que permite reconquistar la propia historia, al revisar críticamente conceptos, ideas y costumbres arraigados en la cultura mexicana. En este tenor resulta, como lo señala Linda Hutcheon en *Irony's Edge: the Theory and Politics of Irony*, que “la ironía es una forma de discurso que desafía las expectativas y revela las contradicciones inherentes a la realidad” (Hutcheon, 1994, p. 5).

En Cuba, la serie radiofónica *La Tremenda Corte*, con *Tres Patines* como personaje principal, desplegó con ironía situaciones cómicas que revelaban la picardía y la astucia del personaje indiciado frente a la autoridad. Ya lo afirma Kathleen C. Riley en *Comedy in Latin American Theater*: “la comedia latinoamericana a menudo utilizó la ironía para subvertir las estructuras de poder y desafiar las normas sociales” (Riley, 2010, p. 123).

La ironía en el cine de comedia mexicano y las series cómicas de la radio no se limitó a ejercer una crítica social, sino que también se utilizó para resignificar y revisar conceptos sociológicos, como lo son la identidad nacional, la familia, el amor, etcétera. Y es que, a través del humor, ciertamente, se cuestionan los estereotipos y se construyen nuevas representaciones –en este caso– de la mexicanidad. Y, en este sentido, es comprensible que la ironía pudiera llegar a convertirse en una herramienta para la reflexión y la transformación social.

Por otra parte, para el teórico Teun A. van Dijk, el discurso, tanto oral como escrito, desempeña un papel fundamental en la construcción y el mantenimiento de las relaciones de poder; en su libro *Discurso y poder* señala que “el discurso no es sólo una forma de comunicación, sino también una forma de acción social” (Dijk, 2009, p. 19). El cine de comedia mexicano, las radioserias cómicas y la literatura en general han sido espacios privilegiados para la manifestación de la ironía como estrategia discursiva y género oral. La ironía ha sido un recurso fundamental en la producción humorística de México, dotándola de un carácter crítico y subversivo. Tanto en el cine como en la radio y en la novelística, la ironía permite resignificar convenciones sociales, cuestionar estructuras de poder y ofrecer un comentario agudo sobre la realidad política y cultural del país.

El investigador Lauro Zavala profundiza sobre el tema, y en su *Manual de análisis narrativo* señala: “la ironía es un concepto resbaladizo donde el mismo empleo de un término puede variar de una lengua a otra o incluso de un lector a otro” (2007, p. 64);⁶ en este libro aparece su “Glosario para el estudio de la ironía literaria”, donde expone las distintas formas que adopta la ironía, dependiendo del contexto narrativo en donde se ubique, para impactar a su receptor. Por supuesto, el guion cinematográfico, el libreto radiofónico y la novela literaria se nutren de la oralidad y deben ser estudiados en su calidad discursiva y textual.

La radio, en los años treinta del siglo pasado, cumplía una importante labor social; especialmente para quienes cruzaban la frontera y pasaban “del otro lado”: este fue el caso de Miguel Méndez. Nacido en Arizona, siendo niño tuvo que vivir del lado mexicano, cuando Estados Unidos cayó en la depresión económica; chicano de origen, Méndez, muy joven aún, cruzó la frontera para trabajar en la pizca de algodón y tomate del lado mexicano, y se vio envuelto en el dilema de pertenecer a dos culturas; pero, al mismo tiempo, paradójicamente, a ninguna, pues es bien sabido que los chicanos eran segregados en los Estados Unidos al mismo tiempo que no eran bienvenidos en tierra mexicana. Imaginamos que para aquel niño bilingüe el escuchar las

⁶ El autor abunda que la ironía implica “la presencia yuxtapuesta de perspectivas opuestas entre sí, ya sea en el interior de un elemento narrativo, entre el narrador y el personaje, entre alguno de éstos y el lector, o entre lo que el lector conoce de las convenciones narrativas y lo que ocurre en el plano diegético” (Zavala, 2007, p. 44).

transmisiones radiales en la propia lengua materna resultaba un verdadero oasis frente a la cultura dominante yanqui y a la de sus ancestros, que también lo marginaba. Miguel Méndez calificaba como fuereño hacia ambos lados de la frontera: pocho en México y chicano en los Estados Unidos.

La obra del novelista chicano, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, se debe en buena medida –así lo suponemos– a todas aquellas emisiones radiales que el niño Méndez captó en su pequeño radio-receptor mientras trabajaba en campos agrícolas cerca de la frontera; de ahí que en su novela nos brinde un verdadero compendio de intertextualidades, donde resaltan los dichos, las canciones, los poemas, los albures, los refranes y toda suerte de géneros de la literatura de tradición oral con que se van construyendo sus personajes, en una narración llena de frescura y originalidad. Uno de lo que más destaca es el *Tequilas*, un borrachales cuyo juicio disparatado queda inserto en el relato que, dentro de la novela, hace el Chavo a don Homo, los dos narradores de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*.

La obra de Méndez pone en evidencia que la ironía, estrictamente hablando, es un mecanismo intertextual. Lauro Zavala define a la intertextualidad como la “teoría posmoderna que sostiene que todo está relacionado con todo” (2007, p. 48). Desde cualquiera de sus aristas o sus facetas, en la novela de Méndez,⁷ y –hay que decirlo–, en general, la ironía será siempre un elemento intertextual.

⁷ Méndez describe su interés por la intertextualidad, dado que en ella observa, de modo explícito o difuso, que se integran al tejido textual de la poética otras voces; voces que hacen del texto un cuerpo abierto en donde abundan reminiscencias de citas y ecos de otros textos, en donde se revela la tradición literaria de la lengua y sus señas de identidad. Así sucede en su novela, cuando el personaje de don Servando Calía (el empresario, amo y señor del circo) pregunta, a rajatabla, al Poeta Loco (artista, juglar, recitador de poemas ajenos y propios), si alguna vez ha declamado piezas como *El brindis del bohemio*. Posteriormente es el propio Poeta Loco quien enlista su repertorio: *El seminarista de los ojos negros*, *La chacha Micaíla*. *Me voy a retirar del vicio [sic]* o las *Coplas a su padre*. Con soltura el autor introduce así, a vuela pluma, la poesía popular de Guillermo Aguirre Fierro (San Luis Potosí, 1887-1949), Miguel Ramos Carrión (Zamora, 1848-Madrid, 1915), Antonio Guzmán Aguilera *Gus Águila* (Zacatecas, 1894-México, 1958), Carlos Rivas Larrauri (1900-1944) e, incluso, del caballero pre-renacentista Jorge Manrique (Jaén, 1440-Cuenca, 1479); el apego a la oratoria magnífica de los locutores de aquella época y la admiración por los oradores y declamadores surgió en Miguel Méndez –así lo creemos– de su afición como radioescucha (Iglesias, 2014).

LOS JUICIOS: LA JUSTICIA COMO CAMPO PARA LA ORALIDAD

En el cine de comedia mexicano, la ironía ha operado en múltiples niveles, desde el uso de personajes arquetípicos –como el pelado de *Cantinflas* o el pachuco de *Tín Tan*–, hasta la construcción de tramas que subvierten discursos hegemónicos mediante el doble sentido y la sátira social (Pérez, 2007). La figura de *Cantinflas*, por ejemplo, se erige como un símbolo de la ironía popular, al encarnar al sujeto marginal que, a través de un lenguaje enredado e incomprensible, ridiculiza a la autoridad y evidencia las contradicciones del poder (Monsiváis, 1982). Por su parte, las series cómicas de la radio (y la televisión) han sido espacios de experimentación y consolidación de la ironía como género oral.

A través de diálogos rápidos, juegos de palabras y exageraciones satíricas, estas producciones construyeron discursos que desafiaron narrativas oficiales (Martín-Barbero, 2002). En este sentido, la radio ha funcionado como un espacio de oralidad secundaria (Ong, 2011), en el que la ironía se reinventa constantemente mediante la interacción entre emisor y receptor.

Mientras que en su origen la ironía operaba como una herramienta de resistencia en espacios comunitarios y narraciones populares, en el contexto mediático adquirió nuevas dimensiones discursivas, mismas que permiten cuestionar y reconstruir las percepciones sobre la sociedad mexicana. Así, la ironía en la comedia fílmica y radiofónica no sólo representa una estrategia lingüística, sino un acto performativo que desarticula certezas y posibilita la construcción de nuevos significados en la cultura contemporánea. Tanto el filme *Abí está el detalle* como la serie radiofónica *La Tremenda Corte* son ejemplos paradigmáticos del uso de la oralidad y la ironía en el humor popular hispanoamericano. La ironía –ese concepto resbaladizo– está siempre viva y evoluciona constantemente.

Un ejemplo es el juicio oral que se desarrolla en la película mexicana *Abí está el detalle* (Bustillo, 1940), un hito del cine de comedia mexicano; en gran parte debido al peculiar estilo verbal de Mario Moreno *Cantinflas*. Su discurso es un ejemplo de lo que Carlos Monsiváis (1981) señalaba como “cantinfleo”; es decir, un uso del lenguaje que juega con la ambigüedad, la circularidad y la aparente falta de sentido, pero que, paradójicamente, deja entrever una crítica social.

En el filme, el personaje de *Cantinflas* manipula el lenguaje para confundir a sus interlocutores, evadir responsabilidades e, incluso, trastocar la autoridad del juez y del sistema judicial. La oralidad en este contexto no es sólo un recurso estilístico, sino un mecanismo de resistencia frente a las estructuras de poder. Además, el uso de la oralidad en la película se vincula con el habla popular de la época, incorporando modismos, giros lingüísticos y una musicalidad propia del español mexicano. Esta dimensión oral es crucial para la construcción del personaje y su interacción con el entorno, reforzando la idea de que lo cómico surge tanto de lo dicho como de la manera en que se dice.⁸

Se trata de una comedia de enredos en donde el enjuiciado es *Cantinflas*. Cínico y vividor, el personaje de Mario Moreno (*Cantinflas*, en el filme) acude noche a noche a visitar a su novia, Paz, quien sirve en una casa rica y le permite siempre cenar en su cocina. Una noche, ella le pide que mate al perro *Bobby*, que ha contraído rabia; a cambio de este servicio, Paz le dejará seguir cenando gratis. Mas, presa de un terrible embrollo, *Cantinflas* –quien en la confusión ha tomado la personalidad de Leonardo, el hermano de Dolores, la señora de la casa– es sorprendido por don Cayetano, el dueño de casa, quien, al sospechar de la infidelidad de su esposa, ha acudido acompañado de la policía con el ánimo de sorprenderla. En la corte, *Cantinflas* confiesa haber matado a *Bobby*, el perro rabioso; pero en el juicio todos creen que quien habla es Leonardo, confesando con descaro el asesinato de Bobby, el estafador ex amante de la dueña Dolores, que apareció para extorsionarla. Finalmente, el juez encuentra culpable a *Cantinflas* y es condenado a la pena de muerte. Al final, todo se aclara cuando aparece el verdadero Leonardo.

Durante el juicio, tanto los abogados como el juez –quien se esfuerza por representar a un celoso guardián del lenguaje jurídico– terminan pronunciando una retahíla de argumentos sin sentido, como corresponde al habla característica de *Cantinflas*. El juicio se ha convertido ahora en un relajo generalizado que no es sino una descarga de verborragia que cumple la función estratégica de despistar al oyente. Al comienzo del juicio, los

⁸ El habla de *Cantinflas* es ficcional; en su conformación recurre a modismos y términos del habla popular, a la vez que se caracteriza por no cumplir con las principales características del discurso: coherencia, cohesión y adecuación.

policías se dirigen a *Cantinflas*, quien se encuentra sentado frente al estrado y, cuando llega el Juez, lo conmina a que se incorpore:

- El Juez -le dice uno de los uniformados.
- ...que pase -le responde *Cantinflas*.
- ¡Que se levante, que ahí está el Sr. Juez!
- ¡Ah!...
- Se reanuda la audiencia -dice el Juez; y añade- ¿El Sr. Agente del Ministerio Público desea interrogar de nuevo al acusado?
- Ciertamente, Señor Juez -dice el fiscal, y añade- el Señor Defensor ha aprovechado la circunstancia de que algunos de los testigos no han podido identificar al acusado para hacernos dudar de su personalidad. Me interesa demostrar que si su identificación es difícil sólo se debe a que este hombre ha sabido ocultarse durante mucho tiempo bajo un nombre falso...
- ¡Tómele usted nuevamente la protesta!- le indica el Juez a su subalterno.
- ¡Póngase de pie el acusado!
- Muchas gracias, así estoy bien- responde despreocupadamente *Cantinflas*.
- ¡Póngase de pie!- le ordena el Juez.
- Bueno, hombre, nomás sin enojarse -pide *Cantinflas*- ...y, ¿'ora qué?
- Por enésima vez -dice el Juez- le conmino a que guarde respeto.
- ¡Qué va uno a guardar- dice airadamente *Cantinflas* -si aquí no se puede guardar nada. Ya me volaron mi dinero y hasta la levita...
- El público en la sala ríe con estruendo y el Juez se enoja:
- ¡Silencio! -dice el juez mientras golpea con su martillo la mesa- Se recuerda al público que debe guardar silencio. Bueno, el Señor agente del Ministerio Público tiene la palabra para interrogar al acusado.
- Muy bien. Pasaré a demostrar lo del nombre falso. Vamos a ver, amiguito -dice el Fiscal dirigiéndose socarronamente a *Cantinflas*- ¿Cuál es su gracia?
- La facilidad de palabra- responde *Cantinflas* mientras el público estalla en carcajadas.
- ¡Silencio!- interrumpe de nuevo el Juez -el cinismo de este señor no tiene nada de risible y sí mucho de indignante. ¡Silencio!

La ironía, por el carácter intertextual descrito arriba, carga, en este caso, con un doble sentido, el cual opera como un discurso paralelo, diciendo una cosa para significar lo contrario, o revelar el absurdo. En este diálogo sucede una inversión de expectativas; en el contexto situacional se produce un contraste entre lo que se espera y lo que sucede en el juicio. El humor aparece como herramienta subversiva: la burla, la farsa, el chiste, lo absurdo y el chacoteo desarmen la solemnidad de la justicia y del poder. Es un mecanismo ajeno en apariencia a la crítica social y política, pero que permite a la audiencia ver las contradicciones del sistema.

IRONÍA Y JUICIO

Cantinflas y *Tres Patines* representan la figura del “pícaro moderno”, que a través del uso relajado de la oralidad logran engañar, confundir o desorientar a sus adversarios. Tanto en *Abí está el detalle* como en *La Tremenda Corte* la ironía es el eje central del discurso humorístico. En ambos casos, los protagonistas adoptan una postura aparentemente ingenua o despistada, para subvertir el orden social y burlarse de las instituciones.

La Tremenda Corte es un programa radiofónico que se transmitió de 1942 a 1962, desde Cuba. Esta comedia creada por el español naturalizado cubano Cástor Vispo se desarrolla al interior de una corte judicial ficticia, y maneja un humor blanco en donde se plantean situaciones absurdas. Tiene como personaje principal a José Candelario *Tres Patines*, quien siempre engaña o roba a Rudesindo o a Nananina. La mayoría de sus robos consisten, normalmente, en productos comestibles, como gallinas, vacas y otros víveres.

La Tremenda Corte presenta siempre un intenso juego verbal por parte de *Tres Patines*; su estilo de humor está basado en la oralidad y los juegos de palabras. Gracias a la interpretación del natural de Jagüey Grande, Leopoldo Fernández (1904-1985), en el papel de José Candelario *Tres Patines*, entramos en contacto con un personaje cuya retórica juega constantemente con la tergiversación del lenguaje, los dobles sentidos y la reinterpretación de significados. Aquí podemos establecer una diferencia con *Cantinflas*, quien basa su humor en cierta verborrea delirante, ya para encubrir su ignorancia o ya para eludir la autoridad. *Tres Patines*, por su parte, emplea la oralidad como una herramienta de transgresión, desafiando las normas establecidas del discurso legal y ridiculizando la solemnidad de los tribunales.

La estructura del programa, basada en juicios humorísticos, resalta la dimensión oral del humor, al exagerar el contraste entre el lenguaje jurídico, escritural, rígido y técnico, y el habla coloquial, juguetona y ambigua, en la voz de *Tres Patines*. Esta oposición genera situaciones cómicas donde el equívoco es la principal fuente de humor, y donde la oralidad actúa como un mecanismo de inversión de roles y de cuestionamiento de la autoridad. Blanca Estela Ruiz señala que “en *La Tremenda Corte* se echa mano de equívocos, anfibologías e hipérboles para la construcción de un discurso lúdico en donde también se recrean la parodia y la ironía” (2006, p. 24).

Desde una perspectiva teórica, la ironía en estos casos se puede entender en términos que Linda Hutcheon (1994) define como un “doble discurso”, el cual implica tanto un significado literal como una intención oculta de burla o crítica. En este sentido, la oralidad cómica en *Tres Patines* y *Cantinflas* no sólo es una herramienta para generar risa, sino también un mecanismo de resistencia frente a las estructuras de poder, resignificando así la relación entre el lenguaje, la justicia y la autoridad. En seguida, transcribimos un breve fragmento del inicio de una de las sesiones de *La Tremenda Corte*, donde el acusado es señalado por robo:

—¡Audiencia pública!... El tremendo Juez de *la Tremenda Corte* va a resolver un tremendo caso.

—Doctor- dice el asistente al Juez -¿Le digo el caso que tenemos para hoy?

—Sí como no, ¿de qué se trata?

—De un hurto.

—¿Qué fue lo que se hurtaron?

—Una botella de vino tinto.

—Pues llame entonces a los implicados en este vinotinticidio.

—Enseguida, Sr. Juez: ¡Albino Blanco de Mesa!; ¡Luz María *Nanaina*!; ¡José Candelario *Tres Patines*!; y, ¡Mr. Robert One Strike!

—Y, vamos a ver, Mister -dice el Juez- ¿Usted’ es americano, de verdad?

—Oh, yes Sir; mí ser de Oregon —dice el extranjero con su acento americano.

—¿De Oregon o de llega y pon? -pregunta el Juez.

—De Oregon...¿yu no haber estado en Oregon? -pregunta el extranjero.

- No, señor- responde el Juez - no conozco ese estado...
- Eh...¿y Oregon es un estado? -interrumpe de pronto *Tres Patines*.
- Claro que sí; ¿qué creía Usted que era Oregon?
- Es una orquesta.
- No, *Tres Patines*, no... la orquesta se llama Aragón.
- Y ¿de qué estaban hablando ustedes?
- De Oregon.
- ¿No es lo mismo?
- No, señor, no es lo mismo.
- Eso digo yo, que no es lo mismo, pero ¿y por qué suena tan parecido?
- No lo sé- responde el Juez.
- ¿Ah, no?, averígualo.
- No, no tengo porqué averiguarlo... averígualo usted', que quiere saberlo...
- Dígame, americano -continúa el Juez- ¿cómo se llama usted?
- Mister Robert One Strike.
- One Strike... -repite el Juez.
- Yes
- Entonces será usted pariente de Mister Strike Two -le pregunta el Juez, dejando la solemnidad a un lado.
- Oh, yes sir, ¡somos hermanos!...
- Hombre claro que sí- interrumpe *Tres Patines*- Oye. Americano, ¿tú no tienes un primo que se llama De Gol?
- Tres Patines*, no se meta en la conversación -le reclama el Juez.
- 'Toy aclarando del árbol ginecológico del americano, chico.⁹
- ¡Genealógico, *Tres Patines*! -lo corrige el Juez.
- Eso es en español, pero yo lo estoy aclarando en inglés...
- Pues no aclare nada; usted' es el acusado, ¿verdad, *Tres Patines*?

⁹ Como se puede observar, un chiste, como género de tradición oral, es otra cosa. Se trata, más bien, de un juego de palabras que denuncia la falta de preparación del dicente; la expresión se asemeja a la famosa frase atribuida a *Cantinflas*: "Oiga usted, qué falta de agricultura", que puede interpretarse como un comentario irónico sobre la educación, la cultura, los modales o la falta de algo esencial. Hay que situar, por otro lado, que este tipo de expresiones se ubica a mediados del siglo pasado, donde hacer bromas a partir de la condición femenina era moneda corriente.

- Yes, I am el acusado.
- ¿Qué es eso de “I am”?; usté’ quiere decir: “Yo soy”.
- No, no; yo quiero decir que I am...
- ¿Cómo que “I am”?
- Sí, sí; que hay hambre, porque todavía no he comido...

Si en *Cantínflas* la solemnidad y la demagogia refractan un sistema judicial sin sentido, en *Tres Patines* la burocracia y el discurso oficial resultan incomprensibles; y, en ambos casos, la realidad del pueblo devela una retórica legal que para la gente común y corriente carece de sustento, frente a la ineficacia de un sistema que regularmente privilegia al rico sobre el pobre. De esta suerte, la picardía marca distancia y abre un espacio para la aparición de la voz del pueblo, en personajes típicos de la oralidad popular. Observamos el surgimiento del pícaro, del travieso pilluelo que evade a la justicia y se burla del sistema. *Cantínflas*, el *peladito* mexicano y *Tres Patines*, el *vivo* cubano, orillan al espectador hacia la reflexión cultural, como arquetipos del absurdo verbal y modelos del clásico personaje pobre y tramposo, pero simpático.

EL JUICIO DE EL *TEQUILAS* O LA INTERTEXTUALIDAD EXOLITERARIA

El concepto de *intertextualidad exoliteraria* abarca, por un lado, la inserción al texto literario de fórmulas de la tradición oral, ya sean refranes, frases hechas, voces anónimas, consignas políticas, canciones o eslóganes. Por otro lado, también pueden insertarse en esta categoría textos escritos pero que no son literarios: es el caso de textos científicos, periodísticos, ensayos, plegarias religiosas y textos con otras características, como son los judiciales (Martínez, 2001, p. 80-81 y 168-169).

En algunos relatos de la novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, los rasgos del discurso pertenecen a la oralidad coloquial, y la variación paródica de los componentes del género judicial se da en una situación específica de comunicación; en el juicio al *Tequilas*, veremos cómo se insertan rasgos del género judicial.¹⁰ La novela orchestra un diálogo en donde el efecto paródico

¹⁰ Un antecedente remoto en la literatura española –por ello no menos importante de señalar– de una práctica interdiscursiva que se acerca al género judicial es la novela picaresca *Lazarillo de Tormes*. El pícaro, su protagonista, narra su vida mediante una práctica autobio-

permea y transgrede el sentido de un discurso que debería tener un tono serio, pero que se trastoca en una versión irónica y jocosa del género judicial.

Para ello nos abocaremos en un análisis orientado a la problemática de los géneros discursivos, sus estilos, estructura y transgresiones, que son resultado de una combinación múltiple y particular en diferentes niveles pero que, a la vez, pueden y permiten tener variaciones. En el caso del diálogo insertado en el relato que analizaremos, el rompimiento de las especificidades del género judicial está dado por un tratamiento paródico del mismo. Se trata de un relato oral rescatado por el Chavo,¹¹ en su pueblo, Santa Ana, y trata sobre un “borrachales” conocido como el *Tequilas*. El Chavo relata a don Homo el juicio oral celebrado contra este personaje, de un modo que, en principio, remite a la voz de la oralidad: “Bueno, yo cuento lo que me contaron” (Méndez, 2002, p. 83).

Comencemos por señalar que una expresión dada en un ámbito discursivo tiene factores o momentos; uno de ellos es su “capacidad de agotar el sentido del objeto del enunciado” (Bajtín, 1982, p. 266). En esferas oficiales, como las del orden judicial, el enunciado tiene un carácter estandarizado que no da pie a un momento creativo. Un ejemplo de esto se da cuando el comisario condena al *Tequilas*: “te conmino a pagarle a esta señora” (Méndez, 2002, p. 121), de modo que –podemos inferir– no existe la posibilidad de interpretar otra idea. Sandig y Selting también contemplan este factor interpretándolo desde el punto de vista de la estilística pragmática. Sobre todo, en contextos institucionales donde existen, de forma recurrente “*fórmulas realizativas explícitas* para restringir las interpretaciones posibles” (2001, p. 215). En tiempo futuro del modo indicativo –el modo no es imperativo, pero el sentido del veredicto sí los es– es la manera en que sentencia el comisario al *Tequilas*: “dormirás en la cárcel de noche; barrerás

gráfica confesional. En dicha práctica Antonio Gómez-Moriana afirma haber encontrado un modelo tomado de los interrogatorios judiciales propinados a los acusados en los procesos inquisitoriales. Gómez-Moriana comenta acerca del “modelo que creo haber descubierto en mis investigaciones sobre el género: el discurso autobiográfico confesional propio de los acusados en los procesos, tal como era impuesto por el ritual de tales prácticas sociales en la España de su tiempo” (2009, p. 109).

¹¹ El Chavo es el narrador secundario de la novela; un joven con la inquietud de convertirse en escritor, que se acerca a don Homo, el narrador principal en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, quien funge como su mentor.

inmundicias de las calles de día” (Méndez, 2002 p. 122). En consecuencia, esta sentencia no podrá entenderse de otro modo.

El planteamiento combinatorio de la utilización del género judicial que se encuentra en una situación específica de comunicación –un juicio oral ficcional, sui generis por lo alejado de lo prototípico, e insertado en una novela– da por resultado un texto paródico con variaciones –en términos de Sandig y Selting– o transgresiones –en términos de Ciapuscio– en el juicio oral ficcional del *Tequilas*. Además, este es un juicio paródico porque el relato, en sí, es paródico. Como afirma Hutcheon: “la parodia no puede tener como *blanco* más que un texto o convenciones literarias” (Hutcheon, 1992, p. 178).

Los géneros pueden ser géneros discursivos primarios simples, los cuales se generan en la comunicación inmediata, como sucede en un diálogo oral de conversaciones sociales, íntimas, cotidianas o familiares. En ellos, la comunicación discursiva con la realidad es inmediata; pero pueden perderla cuando forman parte de los géneros complejos. Un ejemplo de ello es la reproducción de los diálogos en una obra literaria. Los géneros, además, pueden ser secundarios complejos, como los judiciales, científicos o periodísticos. Estos géneros reelaboran los géneros primarios simples (Bajtín, 1982, p. 250), como sucede con la novela de Méndez, que absorbe el género oral coloquial. Ahí, el diálogo es el resultado de una mezcla o combinación de un género discursivo primario –el género oral coloquial– y un género discursivo secundario –el judicial.

Cada género tiene una expresividad propia que le corresponde. Pero los géneros pueden llegar a tener una reacentuación; en el caso que nos interesa, un género discursivo elevado y oficial –como lo es el judicial– puede tener una reacentuación paródica o irónica; lo solemne puede convertirse en algo jocoso o alegre y el resultado es algo nuevo: “Los maté en defensa propia” (Méndez, 2002, p. 122). Cuando el *Tequilas* confiesa su crimen de este modo, las palabras o términos específicos tomados del género judicial se tergiversan, ya que una persona mata en defensa propia para defenderse de su agresor cuando éste atenta contra su vida. Pero resulta que, en este caso, los “muertitos” no son seres humanos, sino dos pares de pavos:

Juez: ¡Habla! ¿Asesinaste tú a los susodichos pajarotes cocinables, cuyo nombre corre por guajolotes, pavos o en su defecto chihuís,

propiedad de doña Lucrecia Romo aquí presente?

Tequilas: Sí, yo los maté.

J: ¿Con qué objeto?

T: Para comérmelos.

J: Digo que si con qué arma, beodo inculto, pendejo.

T: Pues con un machete pues.

J: Di la causa, motivo o en su lugar razón para caer en tan abominable crimen, ¡responde!

T: Los maté en defensa propia, señor.

Estamos frente a una parodia del sistema legal donde, por medio de la oralidad irónica de un personaje se trastocan aspectos específicos de la formalidad judicial. El *Tequilas* construye su identidad a través del habla, frente a la burocracia y ante la incomprensión cultural con la voz del marginado, del chicano o del migrante; el lenguaje fronterizo define la identidad de cada personaje y, por extensión, de un grupo social o nacional. Las representaciones orales reflejan la relación de la sociedad con la ley, la autoridad y la verdad en el contexto cultural fronterizo. Mientras que en los diálogos es posible identificar las figuras retóricas de la ironía, la hipérbole y el doble sentido.

Se da por descontado que es imposible que cuatro guajolotes atenten contra la vida de este personaje. Sucede que se ha producido una desviación de la significación de los términos del género judicial, debido a un tratamiento paródico del mismo, porque, como indica Linda Hutcheon, la parodia efectúa un enlace entre el texto que se parodia y el texto parodiante: “este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la *diferencia*: la parodia representa, a la vez, la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado” (Hutcheon, 1992, p. 177).

Bajtín, por su parte, apunta que en “todo enunciado” se pueden encontrar discursos ajenos insertados directamente al contexto de éste (1982, p. 283). Cuando en el juicio, Lucrecia Romo (dueña de los “pajaritos sabrosos”) pide al comisario: “Deje libre a este hombre” utiliza el recurso de una marca de obligación, orden o mandato en modo imperativo: “Deje”, prototípica en el uso del género judicial, junto a la palabra “libre”, también apegada al lenguaje legal y que “representa una expresividad típica del género” (Bajtín, 1982, p. 279).

Presentamos a continuación un modelo, elaborado por Ridao Rodrigo, adaptado al juicio oral del relato del *Tequilas*; es un esquema donde se representan “los actores implicados en los actos judiciales, así como las relaciones de poder existentes entre los participantes entre un juicio oral” (2010, p. 21). En este esquema sólo hemos agregado los nombres de los personajes que ocupan una posición y una función actuarial en el juicio:

Esquema de las relaciones actorales existentes en los juicios (Modelo: Susana Ridao Rodrigo, 2010:22)



Estas relaciones nos ayudan a comprender y contrastar que existe una alteración de los roles actorales de los participantes. El juez está al centro porque es el que detenta más poder, puesto que tiene la decisión final, y su misión es dictar sentencia; está representado por el comisario Caballo del Cid, quien a la vez funge como fiscal en el bloque acusador. Una de las diferencias más notorias en este juicio ficticio es la inversión del procedimiento habitual que se realiza en un juicio real, ya que el comisario-juez primero juzga y sentencia al *Tequilas* para, posteriormente, comenzar con el interrogatorio. En un juicio ordinario es el fiscal quien se encarga de interrogar al acusado; por tanto, cuando el comisario interroga al *Tequilas*, está actuando en el bloque acusador y no como juez (Iglesias, 2017, p. 182).

En el bloque defensor ocurre algo más curioso: no hay abogado defensor; el *Tequilas* se defiende solo; más bien, se justifica, porque de entrada se culpabiliza de lo que lo acusan. Esta actitud no es común en un juicio real; Ridaio Rodrigo explica que “lo habitual es que los inculpadados manifiesten que se consideran inocentes del delito del que se les acusa” (2010, p. 26). Desde el principio de la narración se describe a un *Tequilas* derrotado, cuya postura se compara –por medio de una ingeniosa imagen– con la de un pavo muerto: “Delante del comisario juez, colgaba la cabeza el *Tequilas*, con gesto contrito de santo garroteado” (Méndez, 2002, p. 121). En este mismo bloque defensor actúa Lucrecia Romo –al final del juicio– como defensora, pese a que –como se sabe– es la acusadora particular en contra del *Tequilas*, por causarle perjuicio. Al mismo tiempo, la testigo es, también, Lucrecia Romo; y el acusado –el *Tequilas*– tiene un papel protagónico, en función de que el juicio gira en torno a él. En definitiva, estamos frente a un juicio oral disparatado en donde la acusadora termina siendo la defensora, poniendo en tela de juicio los roles actorales que debería tener cada participante en el mismo.

Sandig y Selting clasifican los “estilos específicos según el género [discursivo] y el tipo de actividad” (2001, p. 211). Así como tenemos la capacidad de reconocer el estilo de un poema romántico, de una receta médica o de cocina, o estilos de jerga como el lunfardo o el caló chilango, también podemos localizar el estilo de un lenguaje especializado, como el judicial. Para ello es importante ubicar roles o papeles específicos entre los muchos estilos que existen. Es el caso del comisario cuando actúa como fiscal quien “por medio del estilo, contextualiza su discurso” (p. 211) como representante de la ley. Pero, además, el comisario cambia de estilo en su discurso para así contextualizar estilísticamente en una parte del mismo. Logra esto apartándose de una forma rígida y estereotipada del género, y utilizando –dentro de un contexto judicial– rasgos lingüísticos propios de un estilo oral coloquial. Cuando interroga al *Tequilas*, lo imprecisa de la siguiente manera: “¡Habla! ¿Asesinaste tú a los susodichos pajarotes cocinables?” (Méndez, 2002, p. 122). Lo que se interpreta es que el comisario conoce al acusado –recordemos que están en el pequeño poblado de Santa Ana– y que tanto la diferencia social como la posición de poder en el juicio, entre el comisario y el *Tequilas* permiten que haya diferencias en las relaciones de cortesía señalada (Iglesias, 2017, p. 184).

Por otro lado, un dialecto regional que se utiliza como un estilo social y local se comporta como una variación lingüística importante para sus hablantes, cohesiona la identidad, la comunidad y el mundo social entre quienes lo hablan (Sandig y Selting, 2001, p. 211). En el nivel del léxico, por ejemplo, encontramos que cuando el comisario le pregunta al *Tequilas* si él mató a los animales, lo hace reformulando el concepto de pavo mediante una variación de estilo regional propia del estado de Sonora: “guajolotes, pavos o en su defecto *chihuis*” (Méndez, 2002, p. 122).

Otra característica de la estilística se presenta en la variedad de alternativas que se tienen para mencionar un mismo objeto que se diferencia estilísticamente. Los rasgos de estilo léxicos tienen que ver con la capacidad de denotar una misma cosa con diferentes vocablos. Las “*connotaciones* de significado pertenecen a diferentes *niveles estilísticos* e indican con nitidez distintas esferas de acción, tipos de actividades, temas o *mundos sociales*” (Sandig y Selting, 2001, p. 208). Podemos observar cómo, en la combinación de los dos géneros que analizamos (judicial y oral coloquial), se entremezclan términos cercanos al habla coloquial, pero, también, se interponen los de nivel normal o estándar y los de nivel específico, cuando el comisario tiene que interpelar al acusado. En la siguiente cita se observa claramente esta combinación de niveles estilísticos: “¿Asesinaste tú a los susodichos *pajarotes cocinables*, cuyo nombre corre por *guajolotes*, *pavos* o, en su defecto, *chihuis*, propiedad de doña Lucrecia Romo, aquí presente?” (Méndez, 2002, p. 122).

A continuación, elaboramos una tabla con las palabras obtenidas del texto, en la cual se presentan las diferentes connotaciones de un mismo vocablo que, en su nivel estándar, se denomina pavo:

Coloquial	Normal/estándar	Específico
Pajarotes	Pavo (latín: <i>pavus</i>)	Guajolote (nahuatlismo)
Chihuis	Aves comestibles	

Para Guiomar Ciapusio los textos concretos representan “una categoría o género de textos (*tipos*)” (2012, p. 91) que descubren las cualidades comunes que permiten, por ejemplo, asignarlos al tipo o género judicial.

En el juicio al *Tequilas* se pueden encontrar formulaciones lingüísticas que son clara evidencia de este género; vocablos del lenguaje legal como: “crimen perpetrado”, “conmino”, “aducir”, “acción violenta”, “abominable crimen”, etcétera, que son recurrentes en el texto. Pero, como Ciapuscio reconoce, puede producirse una transgresión de las expectativas, ya que sólo con un conocimiento de lo que se espera del género es posible interpretar textos que constituyen un desvío deliberado del mismo (2012, p. 95-96). En este juicio ficcional, por medio de una parodia del género judicial se alcanzan efectos humorísticos diversos, como risa, sorpresa e ironía.

Dos ejemplos: el comisario se presenta y se autonombra como: “yo, el de la vara de la auroridá pues” (Méndez, 2002, p. 121).¹² Y, cuando le pide al *Tequilas* que explique la causa de su acción violenta así lo aborda: “exprésala ahora ante este honorable cuerpo justiciero” (2002, p. 122). Sería imposible contrastar estos dos enunciados con algún juicio real, puesto que se trata de un juego paródico en donde la ironía ocupa una función preponderante: “ironizar es siempre, en cierta forma, bromear, descalificar, volver irrisorio, burlarse de alguien o de algo” (Kerbrat-Orecchioni, 1992, p. 211).

CONCLUSIONES

En síntesis, el análisis de la oralidad e ironía en los juicios ficticiales del *Tequilas*, *Tres Patines* y *Cantinflas* demuestra cómo la palabra hablada, mediada en novela, radio y cine, se resignifica como una potente matriz cultural y performática. Lejos de la mera comicidad, estos personajes emplean el ingenio verbal, la picardía y la parodia para subvertir las solemnidades judiciales, exponer las contradicciones del poder y erigirse como una forma de

¹² En realidad el comisario-juez se refiere a la vara de la justicia como emblema de autoridad. Si nos remitimos a Bajtín, es posible encontrar entre *El circo...* y *Don Quijote de la Mancha* un “eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella” (1982, p. 265). De este modo, pareciera que los consejos que da el Quijote a Sancho Panza para gobernar su ínsula pudieran servir, también, a la decisión que tendrá que tomar el comisario juez: “Cuando pudiere y debiere tener lugar la equidad, no cargues todo el rigor de la ley al delincuente; que no es mejor la fama del juez riguroso que la del compasivo. Si acaso doblares la vara de la justicia, no asea con el peso de la dádiva, sino con el de la misericordia” (Cervantes, 1985, p. 634).

resistencia cultural de la voz popular. Su estudio no sólo ilumina la riqueza de los géneros orales en la ficción, sino que ofrece una valiosa ventana a la complejidad de nuestras sociedades latinoamericanas, donde el humor y la ironía se convierten en poderosas herramientas de crítica social. Estamos frente a la presencia de una fuerte carga de secuencias paródicas que tienen componentes lúdicos y que se desarrollan a lo largo de juicios aglutinados por conversaciones de tipo oral coloquial con un contenido humorístico, y con intertextos de la tradición oral y el habla popular.

En suma, el análisis revela cómo estos personajes trascienden la mera comicidad para convertirse en potentes mecanismos de resignificación de textos orales correspondientes a géneros como el chiste y el albur. Lejos de ser sólo un registro de lo hablado, la oralidad en sus voces, mediada por la literatura, la radio y el cine, se erige como una matriz cultural de resistencia. A través del humor y la parodia, sus discursos subvierten la solemnidad y la rigidez del sistema judicial, exponiendo sus absurdos y contradicciones. Estos personajes, arquetipos de la picardía latinoamericana, demuestran que la palabra, utilizada con ingenio e ironía, puede ser una herramienta formidable para cuestionar el poder, generar crítica social y, en última instancia, ofrecer una ventana a la complejidad de nuestras sociedades, reafirmando el valor intrínseco de la voz popular en la construcción y deconstrucción de la realidad.

FUENTES CONSULTADAS

- ANÓNIMO (2016). *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Madrid: Verbum.
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAJTÍN, M. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. México: Alianza.
- BAJTÍN, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BERGSON, H. (1973). *La risa: ensayo sobre el significado de lo cómico*. México: Alianza.
- BUSTILLO, J. (1940). *Abí está el detalle*. Filme producido por Jesús Grovas. México
- CERVANTES, M. (1985). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Librerías Sánchez.

- CIAPUSCIO, G. (2012). La lingüística de los géneros y su relevancia para la traducción. En M. Shiro, P. Charaudeau y L. Granato (Eds.). *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. pp. 87-98. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- DIJK, T. (2009). *Discurso y poder*. Madrid: Gedisa.
- DOUGLAS, M. (1991). *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Cátedra.
- DOUGLAS, S. (2004). *Listening in: Radio and the American Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FERNÁNDEZ, F. (2008). El habla coloquial y vulgar en *La sombra del viento*: análisis ejemplar de su traducción al alemán, al inglés y al francés. En J. Brumme y H. Resinger (Eds.). (2008). *La oralidad fingida: obras literarias*. pp. 101-119. España: Iberoamericana/Vervuert.
- GARCÍA, E. (1998). *Historia documental del cine mexicano*. México: Era.
- GÓMEZ, G. (2020). El chiste mexicano en internet. Hacia una recopilación de chistes en la Ciudad de México. En C. Carranza, D. López y M. Zavala (Coords.). *Reír y llorar. Lo trágico y lo cómico en formas narrativas de la literatura de tradición oral de México*. pp. 53-68. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- GÓMEZ-MORIANA, A. (2009). Diastratía: valor operacional de un concepto. En *Itinerarios*. Vol. 10. pp. 95-118.
- HUTCHEON, L. (1994). *Irony's Edge: the Theory and Politics of Irony*. Oxfordshire: Routledge.
- HUTCHEON, L. (1992). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. En A. Domenella et al., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. pp. 171-193. México: UAM-Unidad Iztapalapa.
- IGLESIAS, R. (2017). *Metaficción e intertextualidad en la novela "El circo que se perdió en el desierto de Sonora", de Miguel Méndez*. Tesis para obtener el grado de Maestra en Estudios del Discurso. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- IGLESIAS, R. (2014). *"El circo que se perdió en el desierto de Sonora": un oasis para la oralidad*. Morelia: Secretaría de Cultura de Michoacán.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1992). La ironía como tropo. En A. Domenella et al., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. pp. 195-221. México: UAM-Unidad Iztapalapa.

- MARTÍN-BARBERO, J. (2002). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. México: G. Gili.
- MARTÍNEZ, J. (2001). *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra.
- MEDINA, I. (1978). *Oralidad y escritura en el proceso civil mexicano*. Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM.
- MÉNDEZ, M. (2002). *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*. México: FCE.
- MONSIVÁIS, C. (1982). *Características de la cultura nacional*. México: Secretaría de Educación Pública.
- MONSIVÁIS, C. (1981). *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo.
- ONG, W. (2011). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- PÉREZ, R. (2007). *Estampas de nacionalismo popular mexicano: Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS.
- RIDAO, S. (2010). *El género judicial. Materiales para su estudio lingüístico*. Trujillo-Miajadas: Junta de Extremadura.
- RILEY, K. (2010). *Comedy in Latin American Theater*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- RUIZ, E. (2006). El chiste del chiste en *La tremenda corte*: lo cómico verbal bajo las teorías de Henri Bergson y Violette Morin. En *Del@Revista, Investigación, Publicación Electrónica de Estudios Literarios*. Núm. 1. Diciembre 2006. Universidad de Guadalajara.
- SANDIG, B. y SELTING, M. (2000). Estilos del discurso. En T. Dijk (Comp.). *El discurso como estructura y proceso*. pp. 207-231. Barcelona: Gedisa.
- SIERRA, Á. (2023). La resignificación del futuro: una reconceptualización del concepto de igualdad. En *Revista Clepsydra*. Núm. 25. pp. 13-29.
- TAYLOR, D. (2019). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- TRES PATINES RADIO (2024). Marzo 2024. *La Tremenda Corte Tres Patines Episodios Completos*. Disponible en: YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=2SDAurLDnko>

ZAVALA, L. (2007). *Manual de análisis narrativo: literario, cinematografía, intertextual*. México: Trillas.

Fecha de recepción: 22 de marzo de 2025

Fecha de aceptación: 25 de agosto de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v22i59.1219>

EL GESTO COMO MARCADOR DEL GÉNERO EN LA ORALIDAD: PROPUESTAS PARA SU ESTUDIO

Santiago Cortés Hernández*

RESUMEN. Este trabajo parte de dos principios para hablar del gesto como marcador del género en la oralidad: el hecho de que los actos de comunicación orales están conformados por más elementos que las emisiones lingüísticas; y el hecho de que el género de estos actos debe ser determinado considerando elementos contextuales y de su ejecución. Tras analizar una serie de ejemplos de cómo la dimensión gestual caracteriza distintos géneros orales, el artículo propone ideas para utilizar sistemas de clasificación de los factores de la comunicación no verbal para hacer análisis complementarios de los contenidos verbales

PALABRAS CLAVE. Gesto; género literario; comunicación no verbal; artes verbales; oralidad.

GESTURE AS A MARKER OF GENDER IN ORALITY: PROPOSALS FOR ITS STUDY

ABSTRACT. This paper discusses gesture as a gender marker in oral communication. It considers two principles: the fact that oral communication acts consist of more than linguistic utterances; and the fact that the gender of these acts must be determined by considering performance and context elements. After analyzing a series of exam-

* Profesor de la Licenciatura en Literatura Intercultural en la ENES, UNAM, Morelia, México. Es investigador del Sistema Nacional de Investigadores. Correo electrónico: gato-quelee@gmail.com

ples on how gesture characterizes different oral genres, the article proposes ideas for using classifications of nonverbal communication in order to perform complementary analyses of verbal content.

KEY WORDS. Gesture; literary genre; nonverbal communication; verbal arts; orality.

I. INTRODUCCIÓN

Para hablar sobre la cuestión del género de las manifestaciones literarias orales -o de las artes verbales que circulan en ambientes de oralidad- resulta necesario, en primera instancia, revisar algunos de los estudios que han abordado este tema ya sea directa o tangencialmente. Varias de las teorías que se han enfocado en describir las dinámicas de la comunicación oral de los seres humanos en el siglo XX, ya sea dentro de un espectro de lo estético o fuera de él, han establecido dos principios que son fundamentales para este trabajo. El primero es que cualquier acto comunicativo que esté instalado en el mundo de la oralidad, ya sea por su forma de composición, por su transmisión o por su performance, está conformado por más elementos que la mera emisión de discursos lingüísticos: en la construcción y transmisión de significados participan una serie de factores contextuales que rodean a la ejecución, pero también múltiples elementos de la comunicación no verbal. El segundo principio es que el género de esos discursos, en tanto que actos comunicativos complejos, no puede determinarse considerando solamente sus componentes lingüísticos, pues eso implicaría un fallo metodológico grave al no observar el resto de las recurrencias contextuales y no verbales que les dan coherencia dentro de una tradición. Abordaremos en seguida estos dos principios a manera de antecedentes para el tema que este trabajo desarrollará: cómo el gesto puede ser un factor determinante para establecer o caracterizar el género que corresponde a determinadas manifestaciones de arte verbal oral.

El establecimiento de estos dos principios se remite a ideas que no son nuevas en ningún sentido. La idea, por ejemplo, de que el significado producido en eventos de la comunicación oral va más allá de lo lingüístico es el núcleo de la teoría del performance expuesta, entre otros, por Richard

Bauman, quien identificó desde los años 70 del siglo XX la necesidad de desarrollar una aproximación a las artes verbales centrada en la performance en sí misma, aproximación en la que “la manipulación de medios lingüísticos es secundaria a la naturaleza de la performance, concebida y definida como un modo de la comunicación” (1983, p. 8-9). Este mismo tipo de señalamiento ha sido el principio de trabajo para varios de los estudiosos más notables de la narración y la poesía oral en el último medio siglo. Tal es el caso de Ruth Finnegan (1977), quien plantea que los complejos significados que se generan en la poesía oral solo pueden desentrañarse si vamos más allá de los textos y concebimos esos actos de comunicación como un tipo de acción social en la que la audiencia juega un rol determinante. También es la aproximación que traza John Miles Foley en dos libros fundamentales, *The Singer of Tales in Performance* y *How to Read an Oral Poem*, en los que, además de desarrollar propuestas de análisis de discursos orales basadas en la performance, advierte del peligro de abordar las manifestaciones de arte verbal oral considerando solo sus partes lingüísticas o literarias: “Looking oral poetry through the lens of literature –our ever-present if usually unnoticed filter– is much like peering through the wrong end of a telescope. Instead of enlarging the object or process on which the instrument is trained, this ‘backwards’ perspective graphically diminishes it” (Foley, 2002, p. 28).

Algunos estudios que combinan el análisis literario con las perspectivas antropológicas han hecho también eco de esa necesidad de ir más allá de los componentes lingüísticos de las manifestaciones orales para interpretar adecuadamente sus significados. Tal es el caso de John D. Niles, quien en su estudio *Homo Narrans. The Poetics and Anthropology of Oral Literature* (1999), además de plantear que la capacidad de narrar es el rasgo definitorio de la especie y la cultura humana, establece que toda performance oral va más allá del intercambio de palabras: “Oral performance has a corporeality about it, a sensible somatic quality, that derives from the bodily presence of performers and listeners. [...] Literature that is performed aloud in a traditional setting depends on a visible, audible, olfactory, and sometimes tactile connection between performers and their audiences” (Niles, 1999, p. 53).

Más allá de los estudios literarios, aquellos que tratan sobre la comunicación humana en general también han señalado la importancia de considerar los elementos no lingüísticos para estudiar la construcción de significados

en nuestros actos comunicativos orales. Por poner solo un ejemplo, Mark L. Knapp, siguiendo los textos de Ray Birdwhistell (1970) sobre la antropología de la gestualidad, señala que “en una conversación normal de dos personas, los componentes verbales suman menos del 35 por ciento del significado social de la situación mientras que más del 65 por ciento del significado social queda del lado de lo no verbal” (Knapp, 2009, p. 33).

Por otro lado, la idea de que el género de los discursos orales no puede ser determinado únicamente por sus componentes lingüísticos también tiene ya una historia de trabajo amplia. Esta particularidad de los discursos orales fue señalada primero desde el campo de la antropología en la primera mitad del siglo XX. Al tratar de organizar y analizar textos etnográficos recabados en trabajo de campo, antropólogos como Franz Boas, por ejemplo, señalaron que las distinciones entre cuentos y mitos podía establecerse de manera más efectiva si se consideraba el uso social de los relatos y la percepción de los narradores y sus audiencias, y no solo el análisis del contenido y estructura de los textos. También, de manera muy temprana, Paul Radin (1926) señaló que los factores contextuales y situacionales de la ejecución de los relatos eran determinantes para la asignación de una categoría de género, al menos en el caso de los mitos de los nativos norteamericanos estudiados por él.

Otra de las teorías interesantes que se han planteado sobre este tema es la que lanzó André Jolles (1970) hacia 1930 con respecto a lo que él llamó las “formas simples” del discurso. Bajo ese término se refería a distintos géneros primigenios de habla que constituyen en principio gestos verbales o formas que denotan una disposición mental en el discurso. Aunque la propuesta no tuvo gran impacto en las ideas de su época, el planteamiento es interesante porque considera justamente una definición del género basada en la intención de su emisor, es decir, en factores externos o distintos al contenido verbal.

Más recientemente, varias teorías han desarrollado también esta posibilidad de concebir el género de los discursos tomando como base elementos distintos a su producción lingüística. Un ejemplo notable en este sentido es lo que sucede con las metodologías desarrolladas por Dell Hymes (1962) como parte de una “etnografía del habla”. Hymes subrayaba la necesidad de “analizar la uniformidad de patrones subyacentes en los distintos tipos de eventos del habla para poder hacer una clasificación de géneros orales que

correspondiera con la realidad” (Cortés, 2014, p. 192) y para ello desarrolló un modelo de análisis sociolingüístico que proponía una lista de variables a observar dentro de cualquier acto de comunicación.¹

II. EL GESTO Y EL GÉNERO

Partiendo de estos principios sobre la naturaleza de la comunicación oral y la clasificación de sus géneros, la pregunta que surge de manera natural es la siguiente: si consideramos a los discursos orales como actos complejos dentro de un sistema de comunicación, ¿qué otros elementos debemos considerar, entonces, para establecer de manera más adecuada el género de esos actos comunicativos? Los mismos trabajos que hemos revisado en los antecedentes indican una serie de factores que pueden considerarse para esos efectos. Dell Hymes, por ejemplo, nos dice que el género de un discurso oral es justamente una suma de factores entre los que se incluyen los escenarios, los actores, las secuencias y los fines de los actos comunicativos, entre otras cosas. En el panorama de los estudios sobre oralidad del último siglo, uno de los factores que ha sido considerado como determinantes del género es el gesto. A pesar de esto, son pocos los trabajos que han planteado alguna observación más específica de cómo los gestos pueden determinar los géneros del discurso oral, o cómo podemos utilizar las clasificaciones de las dimensiones gestuales como sustento para la clasificación de los discursos orales.

En las líneas que siguen, este trabajo se dedicará a exponer algunos ejemplos de cómo en distintos tipos de discurso oral podemos identificar recurrencias evidentes de los gestos, y de cómo esas recurrencias se convierten en marcadores importantes para definir los géneros de la comunicación oral. Aunque sistematizar esa observación requiere de un trabajo de más largo aliento, los ejemplos que aquí se revisarán nos permiten hacer una primera propuesta para observar mejor las dimensiones gestuales de la comunicación oral con el fin específico de la delimitación de géneros en una tradición dada. Antes de iniciar con los ejemplos de recurrencia gestual, sin embargo,

¹ Se trata del modelo “SPEAKING”, acrónimo para los siguientes elementos: setting and scene, participants, ends, acts sequence, key, instrumentalities, norms, genre. Véase, para un panorama más amplio sobre este tema, el artículo “Sobre el concepto de género en la literatura oral” (Cortés, 2014).

es necesario hacer un par de precisiones en cuanto al concepto del gesto y a las condiciones que nos permiten utilizarlo como variable en un análisis.

Existen muchos estudios que han abordado el tema del gesto desde distintas disciplinas, aunque podemos decir que, ya sea desde perspectivas lingüísticas, antropológicas, filosóficas, psicológicas o de la teoría de la comunicación, el propósito de esos trabajos ha sido casi siempre el mismo: desentrañar el funcionamiento de ese otro sistema de signos que está instalado en el territorio de la comunicación no verbal de los seres humanos, y que interactúa en distintos modos de complementariedad, sustitución o redundancia con nuestros sistemas verbales.

Los psicólogos Paul Ekman y Wallace V. Friesen (1975), por ejemplo, desarrollaron un sistema de codificación de la acción facial (Facial Action Coding System, FACS), con la intención de analizar y categorizar todos los movimientos faciales visibles independientemente de su contexto. Su propósito era demostrar que algunas expresiones faciales correspondían de manera universal a emociones básicas como la alegría, la tristeza, el miedo, etc. Desde la antropología, el estudio del gesto dio lugar también a toda una teoría formulada y expuesta por Ray Birdwhistell, primero en *Introduction to kinesics: an annotation system for analysis of body motion and gesture* (1952) y después en *Kinesics and context; essays on body motion communication* (1970). En estos trabajos Birdwhistell, además de acuñar el término de “cinésica”, definió el gesto como un tipo de movimiento comunicativo y planteó clasificaciones y tipologías realmente útiles, que han tenido un impacto en la teoría de la comunicación hasta nuestros días.

También podemos mencionar, para completar esta breve nota, los importantísimos estudios de Marcel Jousse y de Vilém Flusser, quienes hacen interactuar perspectivas antropológicas y filosóficas en el estudio de las dimensiones del gesto. En estos autores encontramos las ideas, por ejemplo, de que el quehacer humano, en cuanto expresión, comunicación y pedagogía, puede concebirse como un tipo de gesto antropológico (Jousse, 2008), o la noción de que los gestos son movimientos simbólicos mediante los cuales una persona confiere un significado a sus pasiones (Flusser, 1994). Algunos estudios neurolingüísticos mucho más recientes, han venido a completar este panorama al demostrar que el área de Broca, aquella encargada del

manejo del lenguaje, se activa en el cerebro de forma similar tanto con la producción de discurso verbal, como con la producción de gestos.²

Dada la diversidad de enfoques que existen para abordar el tema, es necesario establecer que, para los propósitos de este trabajo, nos referiremos al gesto como todos aquellos aspectos de la comunicación no verbal que involucran el movimiento del cuerpo en general y una serie de acciones y consecuencias de ese movimiento en particular. Así, consideraremos como parte de la gestualidad variables que pueden ir desde movimientos del cuerpo y de la cara en general, hasta el manejo del espacio o de determinados artefactos, pasando también por una serie de elementos del paralenguaje, como el manejo de la voz.

Ya en el campo específico del estudio de los discursos orales con rasgos estéticos, también es necesario decir que la posibilidad de analizar las dimensiones gestuales de los actos comunicativos depende siempre de su observación directa en sus contextos de producción, o de la preservación de una serie de metadatos o de condiciones contextuales y extralingüísticas en su documentación. Aunque esto parece una verdad evidente, es necesario hacerla explícita aquí, pues constituye una de las condiciones de factibilidad para lo que se planteará en seguida: para poder considerar de manera adecuada las dimensiones gestuales del discurso es necesario tener acceso directo a los contextos de producción o bien disponer de lo que podríamos llamar una “documentación densa” de los actos comunicativos.

Por último, es necesario recordar que, aunque intentaremos enunciar en este trabajo algunas recurrencias que se observan en distintas tradiciones con respecto a los gestos, nunca debemos perder de vista que, como todo aspecto de la comunicación humana, la gestualidad es también polisémica por naturaleza, por lo que su significado solo se concreta en un contexto específico. Dicho de otra forma: de ninguna manera se busca aquí aproximarnos a normas universales sobre el funcionamiento de ese otro sistema de signos.

² Véase: <https://www.agenciasinc.es/Reportajes/La-neurociencia-explora-el-camino-de-los-gestos-a-las-palabras#:~:text=Tanto%20el%20C3%A1rea%20de%20Broca%20como%20el,personas%20que%20emplean%20la%20lengua%20de%20signos%E2%80%93>

III. ALGUNOS EJEMPLOS DE RECURRENCIAS GESTUALES COMO MARCADORES DEL GÉNERO

A. El chisme: manejo del espacio y gesto vocal

Algunos de nuestros géneros discursivos orales más familiares y frecuentes apenas han sido sujeto de atención académica desde los estudios literarios. Tal es el caso del chisme: a pesar de que podemos distinguirlo claramente en la práctica comunicativa, contamos con muy pocas caracterizaciones de este tipo de discurso. El chisme, sin embargo, es tan identificable como género del discurso oral, que existen trabajos que lo han utilizado como fuente de información para hacer estudios antropológicos, psicológicos o sociolingüísticos.³

De acuerdo con Fabiola López Rodríguez (2015 y 2018), podemos concebir al chisme como “un género discursivo de la conversación casual altamente interactivo en el que los interlocutores se refieren y valoran a una tercera persona: sus actividades, su forma de ser, su relación con alguno(s) de los participantes de la interacción o algún episodio particular de su vida privada” (2018). Esta caracterización, que sigue a otros autores ya sea en aproximaciones sociológicas (Eder y Enke, 1991) o en acercamientos de corte sociolingüístico (Eggins y Slade, 1997), está totalmente basada en el análisis del contenido narrativo del género y tiene el problema de que deja fuera una gran cantidad de posibilidades del chisme, que no coinciden temáticamente con esto. Los chismes que no están centrados en una persona, o aquellos que tienen como sujeto un evento colectivo, quedarían excluidos de esta caracterización. Las definiciones que podemos encontrar del chisme por lo general tienen ese mismo perfil.

Sin embargo, si lo analizamos desde su realidad performática, de inmediato saltan a la vista al menos dos recurrencias del comportamiento gestual que definen a este género discursivo. La primera tiene que ver con el manejo del espacio: la práctica del chisme exige proximidad entre los interlocutores.

³ Véase, por ejemplo, Deborah Jones, “Gossip: Notes on women’s oral culture” (1980); o “El chisme y las representaciones sociales de género y sexualidad en estudiantes adolescentes”, de Chávez *et al.* 2007.

Para nadie es desconocido que los chismes se cuentan en pequeños círculos de comunicación, y en circunstancias que permiten la reducción máxima de la distancia que separa a emisores y receptores de los mensajes. La segunda recurrencia tiene que ver con una serie de gestos vocales que, al menos en las tradiciones de habla hispana, son también perfectamente reconocibles como caracterizadores del género chisme. Para ejemplificarlas de manera rápida, podemos pensar en que el manejo de una serie de fórmulas como “¡Qué crees que me contaron!” o “¡A que no sabes lo que pasó!” exigen no solamente la narración subsecuente, como bien afirma López Rodríguez, de una serie de hechos muy particulares, sino también el dominio y manejo de determinado tono, volumen y entonación en la voz. Si bien puede haber muchas variantes dependiendo de los contextos de producción, podemos estar de acuerdo en que el chisme y el volumen alto de la voz son incompatibles en la realidad comunicativa.

Así, con unos cuantos trazos, podemos afirmar que el chisme, como género del discurso oral, puede definirse también por una serie de recurrencias muy claras en la dimensión gestual de su performance. Una descripción basada en las recurrencias gestuales del género, además, nos permitiría evitar algunos de los problemas de exclusión que se produce por las caracterizaciones basadas en el contenido verbal.

B. Rapear en modo cipher: comportamientos cinésicos

Entre las muchas modalidades de la improvisación del rap existe una que consiste en el rimado por turnos dentro de un grupo, sin generar confrontación explícita entre los participantes. Esta modalidad del freestyle rap, conocida como *cipher*,⁴ ofrece un campo muy provechoso para la observación de dimensiones gestuales, tal vez debido a que resultan muy evidentes ciertas recurrencias cinésicas que no están en relación de complementariedad con el contenido de los versos, sino que parecen constituir una especie de condiciones gestuales necesarias para la realización del discurso.

⁴ Fernando Orejuela define *cipher* como: “the ring formed by players of the dozens, MCs and b-boys” (2015, p. 216).

En este caso la definición del género se hace siempre por una vía doble: verbal y gestual. En la dimensión verbal observamos una manifestación de la creación improvisada que sigue una serie de normas relacionadas con la habilidad y el ingenio del ejecutante. Estas normas de la poética verbal, que han sido ampliamente estudiadas por Alexis Díaz Pimienta (1998), se ven complementadas por las características propias del freestyle rap: una manera particular de rimar con base en el juego contra un beat musical repetitivo.⁵ Las composiciones que se improvisan en un *cipher* no tienen ningún tema en particular: se puede improvisar, literalmente, sobre cualquier cosa. En la dimensión gestual, por otra parte, encontramos una serie de características recurrentes que en este caso dan las marcas más distintivas para poder decir que lo que estamos presenciando es un *cipher*, dentro de las amplias posibilidades y variantes del rap. Estas recurrencias rozan lo coreográfico y se mueven en dos niveles cinésicos: uno grupal y otro individual.

Podemos definir el comportamiento cinésico grupal de un *cipher* como una recurrencia gestual en la tradición del freestyle rap que establece condiciones para la improvisación de un discurso verbal. Esta recurrencia consiste en la conformación de un semicírculo de personas, cuyo centro es un micrófono que se irán turnando los participantes. Las constantes no terminan ahí, pues el comportamiento grupal parece también seguir una serie de pautas como, por ejemplo, que los participantes balancean continuamente el cuerpo de un lado a otro siguiendo el ritmo del beat, realizan movimientos de los brazos que tienden a “cobijar” y a enfatizar lo que el improvisador en turno dice, mueven rítmicamente la cabeza con un gesto afirmativo y esperan de esta forma el turno para colocarse al centro del círculo e improvisar. Una de las características gestuales más recurrentes de estas ejecuciones, que también está presente en todos los géneros del rap, consiste en el hecho de que los participantes observan un semblante serio de manera continuada, con variaciones solo hacia gestos de enojo o malestar, pero nunca hacia la risa o el regocijo.

Además de esas recurrencias gestuales del *cipher*, que conforman una especie de marco para la ejecución de la improvisación verbal, también podemos observar algunas características constantes en la gestualidad

⁵ Juan Juárez Martínez (2021) ha estudiado algunas manifestaciones de esta forma particular de la improvisación.

individual de la persona que improvisa en el centro del grupo. Entre las más frecuentes podemos citar una postura del cuerpo que incluye un semblante severo, y una actitud de enojo y agresividad que se expresa en varios movimientos del cuerpo como la extensión de los brazos, movimientos rítmicos de la cabeza y las manos. Conforme la improvisación va llegando a sus puntos álgidos, algunos de esos gestos incrementan su intensidad (ya sea por la fuerza con la que se hacen o por la velocidad), y frecuentemente los versos más logrados, los llamados “punchline”, se acompañan con gestos como un giro de la muñeca ente otros.

En una manifestación frecuente del freestyle rap encontramos, así, un claro ejemplo de recurrencias gestuales que al mismo tiempo definen un género y construyen las condiciones para su ejecución. El comportamiento gestual grupal parece marcar las fronteras entre los distintos géneros de freestyle rap: sí, por ejemplo, se suprime el círculo del *cipher* también puede suceder la improvisación, pero casi siempre esta se da en un modo de confrontación entre dos ejecutantes ante un público. En ese caso estaríamos observando un género o un subgénero distinto. Valga decir, como colofón a este apartado, que estas observaciones iniciales parecen ser extensibles a muchas otras manifestaciones de canto ritual, en las que los comportamientos cinésicos grupales conforman condiciones y recurrencias que definen, condicionan y posibilitan la emisión de discursos verbales.

C. El canto cardenche y los gestos de la voz

Los gestos de la voz, ese paralenguaje particular constituido por una amplia diversidad de recursos vocales como como el tono, el volumen, la frecuencia, el timbre, la altura, etc. son una de las dimensiones gestuales que caracterizan de manera más evidente ciertos géneros del discurso oral. Identificamos claramente esas recurrencias dentro de la tradición, por ejemplo, cuando escuchamos cosas que categorizamos como “un regaño” o “una solicitud de ayuda”, los cuales se producen en volúmenes, timbres y tonalidades específicas, marcadas culturalmente. De la misma forma, algunas artes verbales con intenciones más estéticas se caracterizan sobre todo por el manejo de este tipo de recursos, como veremos en seguida.

El fenómeno que estamos describiendo es más evidente en algunas manifestaciones del canto a capela, donde toda la dimensión musical está apoyada en el gesto de la voz, como sucede con el canto cardenche. Este tipo de canto es una tradición endémica de la Comarca Lagunera –una región compartida por dos estados del norte de México (Coahuila y Durango)– que trata por lo general de temas como el desamor, la pobreza, la muerte, etc. Puede ejecutarse tanto en contextos religiosos como profanos, y generalmente participan en él tres voces de diferente tesitura, más frecuentemente masculinas.⁶

De acuerdo con lo que sabemos sobre este género, el canto cardenche puede provenir de otras tradiciones como las pastorelas y se instaure como una práctica de canto de los trabajadores mineros y agrícolas, quienes tras largas jornadas laborales se lamentaban de ciertas cosas y entretenían el tiempo (y a veces también el hambre) con este canto polifónico. Es, pues, un canto para acompañar momentos de descanso. Tal vez derivado de este origen histórico, la manera de cantar de los cardencheros es muy peculiar: son cantos que prácticamente no implican ningún tipo de gesticulación en un nivel cinésico. Los intérpretes pueden estar sentados o de pie, con los brazos quietos (frecuentemente cruzando las manos al frente o detrás) y con un semblante estoico.

En contraste radical con la quietud del cuerpo, el canto cardenche explota la dimensión gestual de la voz. Hay una serie de recursos que se han identificado muy bien desde sus definiciones musicales como un tipo de ornamentación vocal. Héctor Lozano, por ejemplo, nos dice que “en las cardenchas, los adornos que aparecen son: *glisando*, *bordato*, *apoyatura* y el *grupeto*” (2002, p. 93). Hay además una serie de peculiaridades con respecto a la afinación, el ritmo y el movimiento melódico de las distintas voces, que hacen que en ocasiones esos gestos vocales generaren efectos y combinaciones atípicas dentro de la tradición occidental.

Este ejemplo, además de darnos un caso de caracterización de un género tradicional de canto polifónico por los gestos de la voz, nos lleva a pensar que tal vez convendría, en un análisis más amplio de la caracterización

⁶ Una definición más técnica de este tipo de canto es la que proporciona Lozano para referirse a su interpretación: “La manera de interpretarse se define como una polifonía vocal ejecutada a tres y cuatro voces que corren en intervalos de 3ª, 6ª y 8ª paralelas, en isorritmia, normalmente a tiempo lento, sin ningún acompañamiento instrumental” (Lozano, 2002, p. 66).

gestual de los géneros orales, hacer una correspondencia entre el tipo de gestos que manejan y el origen de esas artes verbales. No sería descabellado pensar que existe una relación entre el gesto y las actividades que dan origen a determinadas manifestaciones. Aunque todos los géneros orales pudieran tener rastros gestuales de su origen social, en algunos podría ser más evidente, como en el caso de los cantos de trabajo, los cantos rituales, las oraciones en prácticas religiosas colectivas, etc. Me parece, en este sentido, que extender ese estudio de la gestualidad a una dimensión histórica en el caso de los géneros también sería provechoso.

D. Marcadores gestuales de discursos explicativos

En nuestro discurso cotidiano generamos continuamente un tipo de discursos que dan instrucciones sobre cómo hacer algo (seguir un proceso, producir un objeto, conseguir un objetivo, etc.). Si bien en estos discursos la función estética no es la primordial, su éxito o efectividad comunicativa depende de todas formas de la elección y de la ejecución de una serie de recursos de lo verbal y lo no verbal, que podemos considerar como parte de una poética. Para los fines de este trabajo agruparemos esos discursos (recetas de cocina, instrucciones para llegar a un sitio, etc.) bajo la categoría de “discursos explicativos”.

Los discursos explicativos orales suelen requerir una abundancia de gestos cinésicos en modo de complementariedad y redundancia, y tal vez esa abundancia puede explicarse atendiendo a las necesidades que propicia el discurso verbal. Si observamos a una persona que da instrucciones a otra para llegar a un lugar, caeremos en la cuenta de esto: dar ese tipo de instrucciones obliga a un tipo de movimiento del cuerpo, de la cabeza y de las extremidades, para indicar direcciones (rumbos o puntos cardinales), pero también a la producción de gestos ilustradores⁷ complementarios para indicar de manera efectiva las cosas que se señalan verbalmente con déicticos

⁷ Dice Mark Knapp que los gestos “ilustradores” son “actos no verbales directamente unidos al habla o que la acompañan y sirven para ilustrar lo que se dice verbalmente. Pueden ser movimientos que acentúen o enfatizan una palabra o una frase, esbocen una vía de pensamiento, señalen objetos presentes, describan una relación espacial o el ritmo de un acontecimiento, tracen un cuadro del referente o representen una acción corporal (Knapp, 2009, p. 20).

(“hacia allá”, “más arriba”, etc.). Pareciera aquí haber una relación entre el gesto y la deixis: conforme aumenta en la parte verbal la denotación de significados en dependencia del contexto de la enunciación, también aumenta la presencia de gestos cinésicos que complementan y precisan la localización de los interlocutores en el espacio y en el tiempo.

Este mismo fenómeno de superabundancia de gestos cinésicos es observable en muchos discursos y relatos que explican el origen o las características de un sitio, es decir, en múltiples narrativas de lo territorial. En muchas de ellas puede observarse cómo el gesto que acompaña al discurso verbal tiende, por ejemplo, a utilizar el cuerpo para representar el territorio del que se habla.⁸ Otro caso de proliferación de gestos ilustradores como marca de un género explicativo se da en las recetas de cocina que se transmiten por vía de la oralidad, donde las formas específicas de procesar ingredientes (batir, mezclar, cortar, picar, etc.), las medidas (una pizca, una taza, etc.), y otros varios procedimientos van acompañados de movimientos del cuerpo que reproducen gestualmente la acción de la que se habla, aunque no se encuentren los interlocutores en el momento de la preparación de alimentos. Nuestros discursos orales explicativos más cotidianos se encuentran repletos de ejemplos como estos, donde es muy evidente la proliferación de un tipo muy específico de gesto, tal vez como consecuencia de la abundancia de deixis en su contenido verbal.

La exposición de esta serie de ejemplos diversos no tiene otra intención que la de preguntarnos si este fenómeno de la recurrencia gestual como determinante de un tipo de discurso es una constante en todas las artes verbales y en todos los discursos orales. Dado que todos los géneros del discurso oral están fuertemente apoyados en la comunicación no verbal para la construcción de sus significados, no me parece descabellado afirmar que, en el mundo de la oralidad, este fenómeno constituye más bien una norma. Si hasta ahora hemos clasificado los géneros de la oralidad observando las recurrencias de

⁸ Véase con respecto a este tema el caso que se expone en la introducción al libro *El rey que se ahogó* con respecto a la narrativa recopilada en la Isla de Yunuen (Michoacán, México), donde se identificó una “estrategia narrativa [que] consiste no solo en evocar las acciones del rey que huye, sino también en representarlas gestualmente de una forma paralela: hay una representación del espacio mediante el cuerpo, y una identificación de lugares específicos con partes anatómicas” (Cortés y Granados, 2019, p. 25-26).

sus emisiones lingüísticas es porque nuestro modelo para hacerlo proviene de los estudios y los análisis literarios. Sin embargo, si situamos el análisis de los géneros en el terreno de las artes verbales como una performance, la dimensión gestual aflora como uno de los factores más determinantes.

Así, habría que empezar a preguntarse por las dimensiones gestuales que suceden en la ejecución de aquellos géneros que “hemos dado por hechos”. ¿Contar una leyenda o un cuento o un mito, por ejemplo, implican alguna recurrencia de tipo gestual? Se ha dicho a menudo que la diferencia entre estos géneros depende de la perspectiva o la postura de los interlocutores hacia la materia de la que se habla, sin embargo, esa diferencia también podría ser definida en términos de una cierta disposición gestual, pues a final de cuentas la postura de los interlocutores, en la performance, no tiene solo una expresión verbal, sino que encuentra formas muy específicas y diferenciadas de gestualidad, como la seriedad, la sonrisa, o los tonos de la voz con que se cuenta algo. La vía que venimos describiendo tal vez también sea útil para establecer clasificaciones más efectivas de géneros o subgéneros de las tradiciones orales que sistemáticamente han presentado dificultades para su distinción: ¿qué diferencia en la dimensión gestual, por ejemplo, a la ejecución de las distintas variedades del son en México?

IV. Hacia una propuesta de método

Una vez que ha quedado de manifiesto la utilidad de observar las recurrencias gestuales para caracterizar el género de los materiales orales, comienzan a surgir una serie de preguntas como las siguientes: ¿Se pueden establecer constantes del gesto o de la comunicación no verbal como determinantes de géneros orales específicos? ¿Qué tipo de metodología requerimos para observar científicamente el gesto como una variable dentro de los elementos contextuales de la performance? ¿Cómo podemos empezar a crear sistemas para la clasificación de esa dimensión gestual de los actos comunicativos? ¿Debemos partir de la descripción de las dimensiones gestuales de los actos comunicativos para clasificar genéricamente las artes verbales?

Este trabajo no puede atender a todas estas preguntas, pero su propósito último, como hemos dicho, es proponer algunas vías para sumar la dimensión gestual al análisis de determinados discursos orales que requieren de

una caracterización como géneros performáticos. En este sentido, podemos decir que aunque la importancia de la comunicación no verbal sea tan evidente en los actos comunicativos orales, crear un sistema clasificatorio basado en el gesto no resulta práctico ni viable. Tenemos ejemplos de esta forma de proceder en algunos trabajos como el de Justine Cassell y David McNeill (1991), quienes parten de una tipología general del gesto para después aplicarla al análisis narratológico de ciertos tipos de discurso. La clasificación, sin embargo, resulta tan específica y diversa, que termina por no permitir la definición de recurrencias en la práctica e incluso llega a relegar la dimensión verbal de los eventos comunicativos a un segundo plano.

Una opción viable para hacer una descripción del “gesto” como marcador de la poética de la comunicación oral podría ser utilizar sistemas de clasificación de los factores de la comunicación no verbal que puedan ser usados de manera complementaria al análisis de los contenidos verbales. Esto permitiría tomar esos marcadores gestuales en consideración al momento de caracterizar un género del discurso oral, y obtener así descripciones más densas y más acordes a la naturaleza de nuestros objetos de estudio. Para estos efectos podríamos, por ejemplo, seguir los esquemas de clasificación que derivaron de la escuela de la antropología del gesto para definir los rasgos gestuales de un género a partir de la descripción de tres tipos de recurrencias posibles: las que tienen que ver con el comportamiento cinésico (movimientos del cuerpo), las que tienen que ver con los recursos paralingüísticos (los gestos vocales y los recursos de la voz), y las que tienen que ver con la relación de los hablantes y el entorno (proxémica, cercanía de los hablantes, distancia). Al menos en los ejemplos que se han abordado en este trabajo, ese tipo de descripción haría evidente que ciertos géneros se apoyan más en un tipo de comunicación no verbal más que en otra, o que las recurrencias gestuales se observan claramente en uno de esos tres aspectos, mientras que los otros están sujetos a variación libre. En el caso del chisme, por ejemplo, las recurrencias gestuales están situadas en la relación de los hablantes y el entorno, mientras que en el caso del canto cardenche las recurrencias que definen al género están casi totalmente situadas en recursos del paralenguaje. Los géneros que muestran recurrencias gestuales conformadas por comportamientos cinésicos, por su parte, también lo hacen apoyándose en tipos diferentes de movimientos: los géneros explica-

tivos del discurso oral, por ejemplo, recurren sobre todo a gestos cinésicos ilustrativos. Una posibilidad interesante para completar esta descripción de la recurrencia de los gestos cinésicos sería describir si estos suceden en complementariedad, sustitución o reiteración de los discursos verbales. Los gestos ilustrativos que acompañan a la deixis verbal, como hemos visto, suelen, por ejemplo, suceder casi siempre como un fenómeno de reiteración.

De la misma forma que André Jolles decía que las formas simples del discurso denotaban una cierta disposición mental, podemos decir que el género de los actos comunicativos orales denota una cierta disposición gestual. Dada la importancia de la dimensión gestual en el fenómeno global de la comunicación, describir esa disposición gestual debería de ser un interés principal de los estudios sobre los discursos orales. Las pautas expuestas en este trabajo, si bien no pretenden resolver de manera definitiva ningún problema, sí aspiran a elevar el nivel de la discusión sobre este tema.

FUENTES CONSULTADAS

- BAUMAN, R. (1983). *Verbal Art as Performance*. Illinois: Waveland.
- BIRDWHISTELL, R. (1970). *Kinesics and Context; Essays on Body Motion Communication*. Louisville: University of Louisville.
- BIRDWHISTELL, R. (1952). *Introduction to Kinesics: an Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- CASSELL, J. y McNEILL, D. (1991). Gesture and the Poetics of Prose. En *Poetics Today*. Vol. 12. Núm. 3. p. 375-404.
- CHÁVEZ, M., VÁZQUEZ, V. y DE LA ROSA, A. (2007). El chisme y las representaciones sociales de género y sexualidad en estudiantes adolescentes. En *Perfiles educativos*. Vol. 29. Núm. 115. p. 21-48.
- CORTÉS, S. (2014). Sobre el concepto de género en la literatura oral. En M. Masera (Ed.). *Poéticas de la oralidad: las voces del imaginario*. p. 185-201. México: UNAM.
- CORTÉS, S. y GRANADOS, B. (Coord.). (2019). *El rey que se ahogó. Relatos de Yunuén*. México: UNAM.
- DÍAZ, A. (1998). *Teoría de la improvisación poética*. Oiartzun: Sendoa.

- EDER, D. y ENKE, J. (1991). The Structure of Gossip: Opportunities and Constraints on Collective Expression Among Adolescents. En *American Sociological Review*. Vol. 56. Núm. 4. p. 494-508.
- EGGINS, S. y SLADE, D. (1997). *Analysing Casual Conversation*. Londres: Cassell.
- EKMAN, P. y FRIESEN, W. (1975). *Unmasking the Face: a Guide to Recognizing Emotions from Facial Clues*. Nueva Jersey: Prentice-Hall.
- FINNEGAN, R. (1977). *Oral Poetry: its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FLUSSER, V. (1994). *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.
- FOLEY, J. (2002). *How to Read an Oral Poem*. Illinois: University of Illinois Press.
- FOLEY, J. (1995). *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- HYMES, D. (1962). The Ethnography of Speaking. En *Anthropology and Human Behavior*. p. 13-5. Washington: Anthropological Society.
- JONES, D. (1980). Gossip: Notes on Women's Oral Culture. En *Women's Studies International Quarterly*. Vol. 3. Núm. 2-3. p. 193-198.
- JOUSSE, M. (2008). *L'Anthropologie du Geste*. París: Gallimard.
- JUÁREZ, J. (2021). Primeras palabras para el estudio performático del freestyle rap: la dimensión poética. En *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades*. Vol. 53. Núm. 99.
- KNAPP, M. (2009). *Comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- LÓPEZ, F. (2018). El chisme: estrategias discursivas desplegadas en su construcción. En *Estudios de Lingüística Aplicada*. Vol. 36. Núm. 67. p. 9-43.
- LÓPEZ, F. (2015). Antecedentes teóricos del chisme. En G. Gutiérrez, G. Mugford y R. Yáñez (Coords.). *Argumentación discursiva en textos orales y escritos*. p. 93-114. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- LOZANO, H. (2002). Polifonía de la región lagunera: polifonía religiosa y el canto cardenche. Tesis de licenciatura. UNAM, México.

- NILES, J. (1999). *Homo Narrans. The Poetics and Anthropology of Oral Literature*. Pennsylvania: University Press.
- OREJUELA, F. (2015). *Rap and Hip Hop Culture*. Oxford University Press.
- RADIN, P. (1926). Literary Aspects of Winnebago Mythology. En *Journal of American Folklore*. Vol. 39. Núm. 151. p. 18-52.

Fecha de recepción: 12 de abril de 2025

Fecha de aceptación: 4 de agosto de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v22i59.1220>

ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LOS *UT'AANI* COMO GÉNERO DISCURSIVO PRESENTE ENTRE LOS MAYAS LACANDONES DE LA COMUNIDAD DE NAJA', CHIAPAS*

Fabiola Alejandra Acevedo Coutiño**

RESUMEN. Los *ut'aani* son discursos tradicionales que practican los mayas lacandones que habitan en las tres subcomunidades que comprenden el territorio lacandón: Metzabok y Naja', al noroeste, y Lacanjá Chansayab, al sur.¹ El objetivo de la práctica de los *ut'aani* es propiciar-crear una situación deseada a través de las fórmulas verbales que lo estructuran, así como de repeticiones –paralelismos– cuya función es sincronizar el pensamiento y la voz de quien lo entona con la finalidad de manipular la realidad y materializarla a voluntad personal. Los discursos analizados para los fines de este artículo fueron cuarenta y uno *ut'aani*, recopilados por un mismo hablante maya lacandón que reside en la subcomunidad de Naja'.

PALABRAS CLAVE. Mayas lacandones; oralidad maya; rituales mayas; discursos rituales; *ut'aani*.

STRUCTURAL ANALYSIS OF *UT'AANI* AS A DISCURSIVE GENRE PRESENT AMONG THE LACANDON MAYA OF THE NAJA' COMMUNITY, CHIAPAS

* Esta investigación fue asesorada por la Dra. Valentina Vapnarsky, EHESS, París.

** Maestra en Estudios Mesoamericanos. Correo electrónico: alejandra.acevedo.coutino@gmail.com

¹ Estas son las tres subcomunidades lacandonas tradicionales, en tiempos relativamente recientes se añadieron Ojo de Agua, Chan K'in y Frontera Corozal.

ABSTRACT. *Ut'aani* are traditional discourses practiced by the Lacandon Maya who live in the three subcommunities comprising Lacandon territory: Metzabok and Naja', in the northwest, and Lacanjá Chansayab, in the south. The objective of practicing *ut'aani* is to propitiate or create a desired situation through the verbal formulas that structure it, as well as through repetitions –parallelisms– whose function is to synchronize the thought and voice of the speaker in order to manipulate reality and materialize it at will. The discourses analyzed for the purposes of this article were 41 *ut'aani*, compiled by a single Lacandon Maya speaker residing in the Naja' subcommunity.

KEY WORDS. Lacandon mayas; mayan orality; mayan rituals; ritual discourses; *ut'aani*.

INTRODUCCIÓN

Los mayas lacandones, denominados en idioma original como *jach winik*, “verdaderos hombres”, se ubican al noreste del estado de Chiapas, México. Los lacandones detentan conocimientos antiguos que dan cuenta de su historia, y de su sabiduría ancestral. Ejemplo de ello, son los discursos denominados en idioma original como *ut'aani*. Los *ut'aani*, o *thanil*, se traducen literalmente como “la palabra de” (Knowlton, 2012, p. 253) o bien, cotidianamente son nombrados por los mayas lacandones como *secretos*. Los *secretos*, o *ut'aani*, son discursos que se musitan con el objetivo de propiciar que una práctica tradicional se realice con éxito. Dentro de las prácticas tradicionales lacandonas –mismas que se ha constatado que podrían realizarse acompañadas del pronunciamiento de un *ut'aani*– se encuentran, por ejemplo: sembrar maíz; sanar dolencias relacionadas con los huesos; preparar determinados alimentos a base de maíz y cacao; o bien, para elaborar objetos como cayucos, túnicas, piedras para cazar (Acevedo, 2014, 2016, 2023). En el contexto maya yucateco, Knowlton comenta que en el *Ritual de los bacabes*, los *u thanil* se realizan a menudo con fines curativos, aunque los conjuros relacionados con otros ámbitos de la vida, como la práctica de fuego y la caza, también aparecen en el registro documental (Knowlton, 2012, p. 253).

Ut'aani, o *thanil*, como lo han denominado Arzápalo (1987), Martel (1996, 2004), Knowlton (2012), o *ut'an* Boremanse (1981) refiere a un género oral que se había enmarcado en la cultura maya yucateca.² Estudios actuales han evidenciado que este género también se presenta entre los mayas lacandones actuales (Boremanse, 1981; Acevedo, 2014; Cook, 2019; Acevedo, 2023). Respecto al significado de la palabra *ut'an*, en términos cosmológicos, Martel (2004) señala que:

Para el pensamiento maya, *u t an* (en la grafía colonial, y *t'aan* en maya moderno) “la palabra”,³ tuvo un significado profundo que rebasaba el concepto natural de “hablar” o “decir”, pues estaba dotada de una poderosa fuerza mágica y ritual. Y es que la vida diaria de los mayas era una constante coexistencia con los seres sobrenaturales que “hechos de puro viento” deambulaban por caminos y descansaderos, o emergían de las cuevas de agua, o filtraban su ser invisible entre los tejidos de la ropa y las esteras causando daño a los humanos. (Martel, 2004, p. 35)

² Arzápalo (1987), en el análisis retórico y pragmático *El Ritual de los bacabes*, así como Martel (1996) en el análisis del conjuro “U thanil u zizcunabal haa ti kak yan”, contenido en el Cuaderno de Teabo (folio 46) observaron algunos elementos que caracterizan los discursos rituales mayas *u thanil*, tales como: 1.- metaplastos: a) paranomasia; b) aliteraciones; c) anáfora; d) reduplicación; 2.- metataxas: a) antítesis y antónimos; b) estribillos; 3.- metáforas. Años después, Martel (2010) retomó estas características para analizar la oración “Ofrecimiento de las primicias del Señor” proveniente del pueblo de Pustunich, Yucatán. Se añadieron otros elementos a observar tales como: a) ritmo; b) rima; c) alteraciones fonológicas; d) contracciones; e) reiteraciones; f) iteración esotérica y g) préstamos lingüísticos. Merece un espacio más amplio reflexionar sobre la propuesta de análisis de ambos autores.

³ El poder de la palabra no se circunscribe únicamente a los mayas yucatecos, o lacandones, sino que está presente, incluso, desde los sumerios. Gill (2024) define los textos de encantamientos con el término sumerio *ka-inim-ma*. El autor interpreta este término como “palabra general” para cualquier tipo de recitación, pero también como jerga técnica que significa “encantamiento” (Gill, 2024, p. 52). Schramm (1981) comenta que el significado del término *ka-inim-ma* se traduce como “redacción”, “fórmula. El autor sugiere que *ka-inim-ma* es una categoría émica de los encantamientos como género en la antigua Mesopotamia (Gill, 2024, p. 52). Varios de los *ka-inim-ma* que Gill (2024) analizó también están presentes entre los mayas lacandones, si bien, no con los mismos componentes semánticos que sugiere el discurso, sí con invocaciones y alto uso de metáforas. Los temas a destacar son: los de curación, agrícolas, de nacimiento, para manipular afectos de personas, para manipular emociones.

Dentro de los estudios sobre el tema de los *ut'aani* entre los mayas lacandones, Boremanse ha dedicado parte de su obra a analizar los discursos denominados *u kunan* –*u kunya*–, “su curación”, a los cuales ha definido en sus escritos como encantamientos de curación (Boremanse, 1981, 1991, 2007, 2020). El testimonio del sabio lacandón que brindó sus conocimientos para el desarrollo de esta investigación, revela que los (*u*) *kunya*, o (*u*) *kunan* pertenecen a la categoría general *ut'aani*. Este hecho fue advertido en 1981 por Boremanse, al decir que “tanto los encantamientos al *balche*’ como los encantamientos terapéuticos (*kun.yah*) pertenecen a la categoría *t'an* (‘palabras’, ‘conjuros’), no a la categoría *k'ay* (‘canto’, ‘canción’), y tampoco a la categoría *pokol* (‘oración’)” (Boremanse, 1981, p. 192). Años posteriores, en 2020, Boremanse continuó confirmando la existencia de los *ut'aani* entre los lacandones al asegurar que “hay encantamientos que no son terapéuticos. Estos encantamientos no se llaman *u kunan* ‘su curación’, sino que se hace referencia a ellos con las palabras *u t'an-i* (‘su/ sus palabras’)” (Boremanse, 2020, párr. 7). Toda vez hecha la aclaración anterior, el trabajo a desarrollar tiene la finalidad de explicar la estructura formal de los *ut'aani*, así como las operaciones simbólicas que los configuran. Ambos fines con el objetivo central de revelar la eficacia performativa que guardan estos discursos para los mayas lacandones.

En 1981, Boremanse al referirse sobre los encantamientos, consideró que “la eficiencia de su magia radica en la fórmula (*t'an*) la cual memoriza y debe pronunciarse sin ser alterada” (Boremanse, 1981, p. 211). Sin embargo, respecto a las variaciones en los discursos, en 2020 Boremanse proporcionó información nueva sobre el tema al afirmar que sus:

Informantes de Naha’ reconocieron que podía existir una variación del mismo encantamiento entre sus pares de Mensabäk (Metzaboc). De hecho, el mismo encantamiento difiere de un individuo a otro. La esencia de la tradición oral nunca debe ser fijada. Con el tiempo, la memoria de un hombre le llevó a no reproducir un encantamiento en términos idénticos a los que había pronunciado anteriormente, sino a recrearlo a partir de un modelo articulado por el sistema simbólico del encantamiento. (Boremanse, 2020, párr. 53)

De acuerdo con lo anterior, y en correspondencia con el testimonio del sabio lacandón analizado en este estudio, al transmitirse los *ut'aani*, es probable que existan modificaciones o adecuaciones que, en términos prácticos, conduzcan al aprendiz a memorizar mejor los conocimientos. Estas variaciones no deben considerarse negativas, al contrario, ya fueron advertidas por Menéndez Pidal al decir que “un texto tradicional existe con variantes tales, que son signo de las refundiciones por las que una obra vive una vida tradicional en boca del pueblo” (Menéndez, 1919, citado en Gómez, 2012, p. 9). En el contexto de los *ut'aani*, Boremanse observó que el “proceso mnemotécnico dejaba margen a la variación individual, por lo que no existía una única versión de un encantamiento, sino varias, dado que cada encantador reinventaba su propia versión. Sin embargo, todas estas variantes reproducían el mismo modelo” (Boremanse, 2020, párr. 55). Respecto a la importancia del dinamismo en los discursos rituales, Vapnarsky comenta que “las cualidades retóricas de un locutor, de la cual dependen directamente su poder y eficiencia pragmática, residen en su capacidad de combinar los distintos procedimientos de una manera individualizada, a la vez estilísticamente y contextualmente” (Vapnarsky, 2008, p. 178).

La presente investigación, no considera que los *ut'aani* sean magia ni que los discursos deban nombrarse como encantamientos, se opta por referirnos a las formas de expresión en idioma original, *-ut'aani* o *secretos*— a fin de que esta exploración epistemológica distinta nos conduzca a ampliar nuestros conocimientos sobre el concepto maya lacandón de *ut'aani*.

Las principales interrogantes que me surgieron al iniciar la recopilación y transcripción de los *secretos* han sido, en términos etnográficos y etnolingüísticos: ¿cuáles son las características que podrían definir a los *ut'aani*?; y de ser un género oral, ¿cuáles son sus características enunciativas?; ¿qué lo diferencia de los géneros orales lacandones *k'ay* “cantos” (Bruce, 1976; Cook, 2019); *uchmen tsikba' bāk*, “historias antiguas de los animales”; *ki'adesir* “dichos” (Ramos y Acevedo, 2023; Boremanse, 2024)?; ¿cuáles son sus componentes narrativos?; ¿qué conocimientos locales alberga en su estructura?; ¿cuál es su retórica?; ¿cómo se establecen las relaciones significativas entre los seres que se mencionan en su narrativa?; ¿cuál es el origen de los *ut'aani*?; ¿cómo se transmite su enseñanza?; ¿cómo se entreteje la relación entre las prácticas sociales y la tradición oral?; ¿cómo es construida la efectividad de los *ut'aani*?; ¿cómo entienden esta efectividad los hablantes?

METODOLOGÍA

Los registros orales se grabaron en la comunidad de Naja', en el período de años que comprende de 2013 a 2020. El hablante que brindó sus conocimientos se llama Antonio Ramos Chankin y tiene 55 años de edad. Desde hace más de treinta años vive en la comunidad de Naja', sin embargo, sus conocimientos los aprendió en la comunidad de Metzabok, de donde es originario; y posteriormente, en la comunidad de Naja' accedió a los conocimientos de otros maestros.

Como se dijo párrafos arriba, las fórmulas verbales de los *ut'aani* no son fijas, su duración y sus versiones se distinguen por varios aspectos como, por ejemplo, el linaje de la persona que funge como maestro, su origen de nacimiento, su edad, sus historias de vida, así como su sabiduría. Los discursos analizados se grabaron en un contexto de enseñanza, y no en uno performativo, por tanto, es probable que existan variaciones de duración o textuales.

El método empleado para la recopilación de la información fue el método etnográfico. Anualmente, desde 2012 se programaron cuatro temporadas de campo en la subcomunidad de Naja', con una duración de 30 días en promedio cada una. El diseño de los instrumentos se orientó hacia recopilar información sobre los siguientes temas: tradición oral, operaciones simbólicas presentes en los *ut'aani*, aprendizaje-enseñanza de los *ut'aani*, historias de vida de las personas conocedoras de este discurso, calendarización de las prácticas tradicionales antiguas y actuales.

Lo anterior, bajo la premisa de que cada práctica tradicional lacandona podía acompañarse del pronunciamiento de un *ut'aani* para su exitosa realización. Metodológicamente, se enlistaron las distintas prácticas tradicionales lacandonas, y se observó que algunas de éstas se realizaban en determinadas épocas del año: pesca, recolección de alimentos, siembra, cosecha, etc. Ello motivó la calendarización de un número limitado de prácticas tradicionales. Las temporadas de campo fueron programadas conforme a dicho calendario, a fin de observar la forma en la que algunos hablantes realizaban la práctica tradicional en la temporada del año que le correspondía.

A la par de lo anterior expuesto, se acordó –con el sabio maya lacandón, Antonio Ramos– la enseñanza de sus conocimientos por la tarde-noche,

durante seis días, por cada temporada de campo.⁴ Una vez registrados los *ut'aani* en audio y video se procedió a trabajar las transcripciones con la hija del sabio lacandón, lo anterior con la finalidad de evitar errores en las transcripciones, así como en las traducciones.⁵ La persona maya hablante que apoyara en las transcripciones y traducciones debía estar familiarizada con las formas de habla del sabio lacandón, ya que los *ut'aani* se musitan a alta velocidad y ello dificulta su comprensión. Por ejemplo, al hacer las transcripciones era común observar la contracción en verbos compuestos, de tal forma que las fronteras de significado no eran claras, y en consecuencia, las traducciones de los discursos mantenían su opacidad. En este sentido, la labor de traducción a cargo de la hija del sabio lacandón fue fundamental.

El corpus consta de 41 *ut'aani* analizados. La selección de los discursos obedeció a que, en una etapa previa de la investigación, se hizo una primera propuesta de clasificación de los *ut'aani* lacandones. Por ello, para dar continuidad al primer ejercicio de clasificación, se propuso hacer la caracterización del género discursivo. Algo importante de mencionar es que, tanto la clasificación, como la caracterización son una propuesta que variará en función de los discursos analizados. Es decir, ambas son susceptibles de modificarse si el corpus de *ut'aani* a estudiar se amplía.

Los archivos se trabajaron en ELAN⁶ con cinco líneas: 1) transcripción

⁴ No es fácil que un sabio o una sabia acepte conocer los *ut'aani*. Para la realización de este estudio hubo una ardua labor de convencimiento al hablante. Generalmente los hablantes niegan conocer los *secretos* por temor a ser considerados “brujos” o “hechiceros”, y evitar verse envueltos en “habladurías” que los dañen moralmente en su comunidad. En Naja', por ejemplo, muchas personas temen a Antonio Ramos y, al mismo tiempo, lo consultan para aliviar ciertos males mediante los *ut'aani*. Sin embargo, para varios investigadores que no han conseguido convencerlo de grabar sus conocimientos, estos no resultan “auténticos”: ya sea porque se niega a registrar sus *ut'aani*, o porque estos no cumplen con sus expectativas en cuanto a su extensión o forma. Aprovecho para señalar que mi postura académica se opone a toda forma de violencia lingüística hacia los hablantes. Asimismo, rechazo prácticas como la reproducción de grabaciones de los hablantes –ante otros miembros de su propia comunidad– sin su consentimiento expreso, con la oscura intención de evaluar la “veracidad” o “autenticidad” de sus conocimientos.

⁵ En una primera etapa de la sistematización de los *ut'aani*, colaboró, como traductor, un hombre maya hablante joven, quien propuso que las transcripciones debían trabajarse con alguien de la familia del sabio lacandón, debido a que él no estaba familiarizado con sus formas de habla.

⁶ ELAN, por sus siglas en inglés corresponde a EUDICO (European Distributed Corpora)

en idioma original; 2) traducción literal al español, 3) traducción libre al español, 4) verbos en idioma original, 5) traducción de verbos al español. Respecto a la escritura, es importante aclarar que la lengua maya lacandona, no tiene una convención oficial para su escritura. Por tanto, debido a que esta lengua pertenece a la rama yukatecana, las transcripciones se apegaron a la convención del maya yucateco actual.

La ortografía y las traducciones se sustentaron en la propuesta por Hofling (2014), sin omitir la revisión de la propuesta de Roberto Bruce (1968), en el caso de las consonantes, el sonido “ts”, y no el “tz” propuesta por Bruce, a fin de seguir convenciones más modernas usadas para las lenguas mayas. En el caso del juego A, se optó por juntar el sufijo (pronombre) con la raíz verbal con la finalidad de ubicar al sujeto en las oraciones, o con la raíz nominal en el caso de usos como formas posesivas. Y en el caso del juego B, también se unieron, al final del predicado, como es común.⁷ Verbos auxiliares como *táan*, *k’aat*, o *ka’*, decidieron separarse para no perder el contexto ponderante en la oración. Los verbos con sustantivos incorporados se separaron para no perder de vista la transformación verbal. Algunas glotales, sobre todo con la consonante b no se marcaron por no contar con herramientas lingüísticas que permitieran distinguir los sonidos b y b’. Encontramos aparentes variaciones en la realización b/b’ para las mismas palabras: *b’in*. Se anotaron por si podrían vincularse al modo de vocalización de los *ut’aani*.

Una vez hechas las traducciones, se procedió a analizar el significado de los diversos animales, plantas, árboles, lugares, de la selva mencionados en los discursos. Para ello, se diseñaron instrumentos de investigación orientados a captar esta información. Los cuestionarios se redactaron primero en español, y en un segundo momento, con ayuda de la hija del sabio lacandón, se adaptaron, en idioma original, a un lenguaje cotidiano para hacer aún más entendibles las preguntas. Las respuestas se registraron en audio y video, en idioma original y posteriormente se transcribieron y tradujeron al español.

Linguistic Annotator (Barreto y Amores, 2012, p. 295). ELAN es una herramienta profesional de anotación para grabaciones de audio y video desarrollada por el Max Planck Institute for Psycholinguistics, The Language Archive.

⁷ De acuerdo con Mateo Toledo (2017, p. 18) la persona y el número gramatical se marcan con dos juegos de afijos llamados juego A y juego B en la lingüística maya. El agente transitivo se marca con juego A; pero el sujeto intransitivo y el objeto se marcan con juego B.

Al realizarse la transcripción total de los *ut'aani* fue notorio observar que se presentaban palabras, o enunciados de manera repetitiva. A fin de saber el significado de las palabras, se diseñaron instrumentos orientados a develar si dichas palabras guardaban un lenguaje simbólico, o si eran formas cotidianas de expresar determinadas acciones. En resumen, los instrumentos de investigación se diseñaron para captar información sobre: 1) su estructura narrativa –o el estilo narrativo del colaborador principal–; 2) los elementos invocados en los discursos –animales, plantas, árboles, lugares– que se mencionan en dicha estructura; 3) la construcción de las operaciones simbólicas en los *ut'aani*.

Por último, para la presentación de los *ut'aani*, se ideó un sistema velado que daría cuenta de las características de los discursos, sin mostrarlos en su totalidad. En la parte final del estudio, se expone el *ut'aani k'at*, “las palabras del barro” con el propósito de mostrar el proceso de velado, el cual consistió en: 1) analizar por completo cada uno de los *ut'aani*; 2) ubicar las similitudes y las diferencias que mostraban entre ellos; 3) a partir del testimonio del hablante, conocer las funciones enunciativas de cada uno de los elementos; 4) etiquetar-conceptualizar las características. Esta sistematización tuvo un impacto significativo en la investigación, en tanto que, conocer los componentes de los *ut'aani*, y etiquetarlos genéricamente permitió saber qué era lo que se podía ocultar, sin que la cadena de significados expuesta por el hablante, sobre cada uno de sus partes, careciera de sentido. Es decir, se procuró exponer la riqueza del discurso, y a la vez, se conservó la secrecía de éstos.

DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Los *ut'aani* que enuncian los mayas lacandones se hacen con la finalidad de acompañar y propiciar la adecuada realización de ciertas prácticas tradicionales. Los discursos además de describir la forma en la que debe realizarse el hacer tradicional, se acompañan de invocaciones y evocaciones de seres naturales y seres animales a fin de extraer su fuerza o emular sus atributos. Las principales características de los seres, desde la cosmogonía lacandona, es que poseen un corazón, *upixan* y un dueño, *uYumi* quien tiene la función de resguardarlos. Cabe aclarar que no todos los seres que existen en la selva poseen esta cualidad, sino sólo aquellos a los que las deidades les otorgaron

cualidades inmanentes. Los 41 discursos analizados se distinguieron por el criterio de funcionalidad, es decir, por el objetivo por el cual se practican. En el análisis se observan diez tipos de *ut'aani*.⁸

A continuación, se presenta una propuesta de clasificación, así como los nombres de los discursos analizados para la caracterización de este género discursivo:

FIGURA I. CLASIFICACIÓN GENERAL DE LOS *UT'AANI*.⁹



Toda vez que los *ut'aani* se tradujeron, a simple lectura se observó que están conformados por frases confusas y –aparentemente– desordenadas. Al respecto, Martel, al estudiar el conjuro “U thanil u zizcunabal haa ti kak yan”

⁸ Boremanse nombra como “cantos” a una serie de registros que obtuvo en la comunidad lacandona de Lacanjá Chansayab. El autor los clasifica de acuerdo con las siguientes características: a) temas mitológicos; b) temas en relación con otros ritos religiosos; c) temas en relación con el entorno natural; d) temas de la vida cotidiana. Al finalizar la clasificación, el autor comenta que es posible que, en el pasado, algunos cantos hayan tenido una función mágica (Boremanse, 2024, p. 315).

⁹ Elaboración Fabiola Acevedo. Diseño: Ivelin Buenrostro.

que aparece en el Cuaderno de Teabo (folio 46), con datación del siglo XVII, y cuyo título traduce como “Lo que se dice para enfriar con el agua lo que en el fuego está” (Martel, 1996, p. 77) advierte que “la pronunciación confusa crearía un efecto auditivo y por consecuencia psicológico, en los oyentes. Es de suponer que estos –los oyentes– reconocían la sacralidad de las fórmulas, aunque desconocían su significado y función” (Martel, 1996, p. 44).

En el contexto de los conjuros mayas yucatecos, Arzápalo, en referencia al *Ritual de los Bacabes*, comenta que “una forma de codificar el lenguaje es mediante alteraciones fonológicas en la forma coloquial” (Arzápalo, 1987, p. 13). Al igual que Martel (1996), Arzápalo manifiesta que, a fin de mantener el lenguaje secreto de los conjuros, “un recurso común es el de eliminar la glotalización de algunos vocablos, los cual dificulta la comprensión del material léxico” (Arzápalo, 1987, p. 13). Respecto a los *ut'aani* registrados al sabio maya lacandón, llama la atención que la traductora al hacer la transcripción de los audios corrigió las glotales omitidas por su padre. Sobre ello, es importante señalar que los estudios fonológicos tienen una gran área de oportunidad para analizar estos aspectos en los *ut'aani*.

Martel, al examinar la estructura literaria del conjuro “*U thanil u zizcunabal haa ti kak yan*” distinguió tres momentos o partes en que se divide éste: “en la primera, el sacerdote nombra a la deidad y la invoca; en la segunda, el sacerdote realiza las acciones necesarias para exorcizar el mal, y en la tercera, describe el resultado de las acciones o el logro del ritual” (Martel, 1996, p. 51).

En los *ut'aani* registrados al sabio maya lacandón, cada frase –ordenadas en versos para su análisis– presenta acciones muy concretas.¹⁰ A nivel macro, se propusieron tres escenarios para describir los tres marcos narrativos¹¹

¹⁰ Se respetó el orden enunciativo que el sabio lacandón proporcionó en cada uno de sus discursos. El supuesto “orden” fue una estrategia metodológica para entender el sentido del texto, pero ningún *ut'aani* fue modificado al momento de transcribirlo o presentarlo. Por ello, el inicio y el final de cada uno de los discursos se descifraron gracias al testimonio del hablante, así como de su hija, al traducir los *ut'aani*. Metodológicamente fue importante ordenar la secuencia de los *ut'aani* para entender su estructura narrativa (macro y particular) y los objetivos por los que cada uno era entonado.

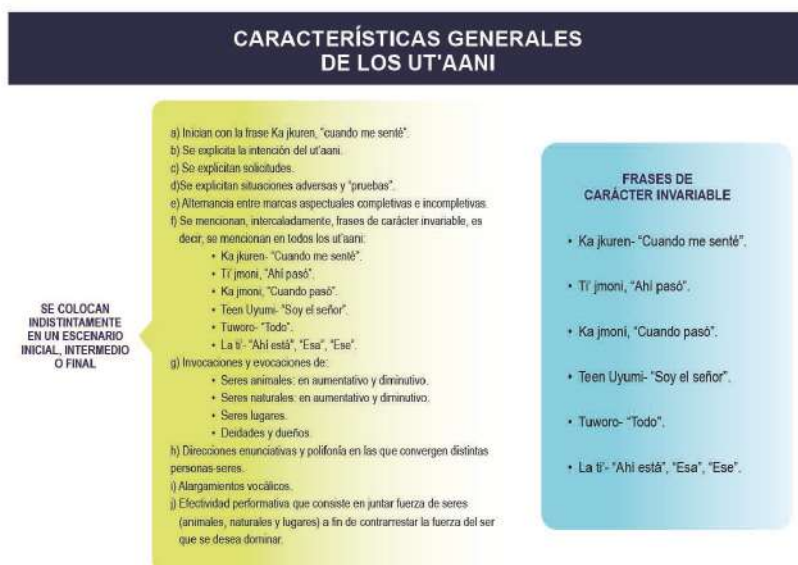
¹¹ No es una secuencia narrativa tradicional, como la de un cuento, sino que se enmarca en un contexto ritual. Los *ut'aani* presentan una secuencia de acciones rituales en las que el ejecutante se prepara física y simbólicamente para hacer uso de la palabra con autoridad.

de los discursos: 1) escenario inicial (E1); 2) escenario intermedio (E2); y, 3) escenario final (E3). A nivel particular, cada marco narrativo, en cada *ut'aani*, desempeña la misma función, pero en contextos distintos. El escenario inicial generalmente describe un ambiente introductorio sobre la práctica que se desea realizar con éxito. Mientras que en el escenario intermedio se presentan acciones dirigidas a: 1) potenciar y juntar las fuerzas de los seres que son invocados, así como de los atributos evocados de los mismos; 2) explicitar solicitudes, y 3) explicitar acciones que se desean evitar, o bien, crear. En última instancia, el escenario final genera un ambiente de éxito de la práctica, en donde se explicita que el objetivo se cumplió, –tal y como Martel (1996, p. 51) había advertido– y que quien entona se ha convertido en agente creador de esa realidad.

Por otro lado, a nivel particular, un *ut'aani* pueden iniciar describiendo el escenario final (E3), seguido de frases enmarcadas en el escenario intermedio (E2) y concluir en el escenario inicial (E1). Y otro *ut'aani* puede tener la siguiente secuencia E1- E2- E3. Es importante aclarar que, de los 41 discursos analizados, ninguno inicia con enunciados alusivos a un escenario intermedio (E2) (solicitudes, invocaciones, evocaciones); es decir, las palabras de poder necesitan, con anticipación, ambientarse, mentalmente, en un escenario inicial, o bien, en uno final.

Las características generales de los *ut'aani* son:

Esto se refleja en la fórmula verbal *ka jkuren*, “cuando me senté”. Posteriormente las acciones describen una ejecución técnica sobre la forma en la que se realiza el hacer tradicional (por ejemplo, moldear barro). Estas secuencias alternan con otras fórmulas verbales como: solicitudes, frases que aluden al viaje de “la palabra” por distintos escenarios (*ti'jmoni*, “ahí pasó”), o bien, condiciones adversas, como las pruebas. Finalmente se explicita el éxito de la práctica tradicional, o no, eso dependerá de los intereses del ejecutante. Cada acción nombrada tiene una progresión intencionada.

FIGURA 2. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LOS UT'AANI.¹²

A fin de profundizar en tales características, a continuación se describen cada de ellas:

Inicio con la frase ka jkuren, "cuando me senté"

De acuerdo con el testimonio del colaborador principal del estudio, la frase *ka jkuren* alude al estatus de autoridad que guarda una persona sobre otra al momento de sentarse a hablar, y todos alrededor, deben guardar silencio y estar en calma. Dentro del corpus, únicamente dos, de cuarenta y un *ut'aani*, no inician con este enunciado. Esta expresión en los *ut'aani* marca el inicio de una serie de órdenes –a través de solicitudes e invocaciones de fuerzas auxiliares de otros seres– que realiza el ejecutante para que su práctica tradicional se realice con éxito, o a su conveniencia.

¹² Elaboración Fabiola Acevedo. Diseño: Ivelin Buenrostro.

Las intenciones y solicitudes en los ut'aani

Los *ut'aani*, en cuanto a sus propósitos, son versátiles, se anuncian tanto para fines positivos, como negativos. La premisa en todos los discursos es cumplir con el objetivo por el que se practica. Las solicitudes se distinguen por la alta frecuencia en la que se repiten, así como por presentarse en un ritmo sonoro de invocaciones, evocaciones de las fuerzas de distintos seres –naturales, animales, árboles, lugares–. Mientras que las intenciones únicamente se mencionan una o dos veces.

La intención y la solicitud establecen una relación por un principio de consecuencia. A modo de ejemplo, en los *ut'aani* de sanación, la intención puede expresarse así: “para que deje de doler el estómago”, mientras que la solicitud que se repite con frecuencia es: “que sane”, “que no duela”. Ambas expresiones aunque son parecidas, de fondo guardan una relación semántica entre el dolor –lo que se padece– y la sanación –lo que se desea–. Es decir, entre lo que se vive y lo que se desea propiciar.

Situaciones adversas y las pruebas

Durante el proceso de enseñanza es característico que sucedan *las pruebas*. Para los lacandones, “*las pruebas* son concebidas como retos que las deidades creadoras envían a los hombres para probar su fortaleza. Éstas consisten en enfrentar un daño, por ejemplo, una enfermedad; aunque también existen pruebas enviadas para comprobar si una enseñanza tradicional fue bien aprendida” (Acevedo, 2014, p. 93). Si la persona no aprendió bien su *ut'aani* puede dañarse a sí mismo. Por ejemplo, cuando se enseña el *ut'aani* para sanar las dolencias producidas por el gusano *chup*, si el aprendiz no lo recita de memoria adecuadamente, el gusano, al contacto con la piel, le puede producir fiebre y dolores musculares intensos. O bien, si el aprendiz recita el *ut'aani tok*, “secreto para rajar piedra” y no lo memoriza por completo, es probable que sus lanzas no salgan enteras, o bien, que, al momento de sentarse a rajar la piedra, el aprendiz se corte de gravedad una mano o el brazo (Acevedo, 2014, p. 116).

Así como las pruebas se presentan en la vida cotidiana, en la estructura narrativa se expresan en enunciados que alientan a la persona a ser valiente.

La explicitación de las pruebas –en la narrativa de los *ut'aani*– se formulan después de las solicitudes, intenciones, invocaciones, evocaciones. De los 41 *ut'aani* analizados, únicamente cinco explicitan las pruebas en su narrativa.

Usos del aspecto incompletivo en la estructura narrativa de los ut'aani

Una de las características más sobresalientes en la narrativa de los *ut'aani* es la alternancia del aspecto completivo e incompletivo. Al hacer el análisis entre el uso de una marca aspectual y otra, se propone que el uso de ambas es para diferenciar las acciones introductorias y aquellas que son trascendentes en la narración. Al respecto, Vinogradov comenta que “los cambios de marcación de tiempo/aspecto aparecen por razones pragmáticas cuando el hablante enfatiza algún episodio dentro de la sucesión narrativa”¹³ (Vinogradov, 2017, p. 203).

Antes de adentrarse en el significado que guarda el aspecto incompletivo en los *ut'aani*, conviene reparar brevemente en el uso de éste de manera amplia, en narraciones generales, para después focalizarnos en el uso del incompletivo en el discurso ritual. Para ello, Vinogradov refiere que:

Hay una tendencia a definir el incompletivo con base en una lista, a veces bastante larga, de significados elementales. Por ejemplo, Craig (1977, p. 60-63) indica seis usos elementales del incompletivo en el jocalteco (poptí): 1) una acción que ocurre en el presente; 2) tiempo presente de narración; 3) presente habitual; 4) “presente pasado” para acciones que empezaron en tiempo pasado, pero todavía están ocurriendo; 5) expresión de simultaneidad; 6) construcciones futuras. Una lista, aunque menos extensa, también aparece en Dayley (1985, p. 80) para el incompletivo en tz'utujil: 1) aspecto habitual; 2) tiempo futuro inmediato; 3) pasado narrativo en discurso. Es importante señalar que para el completivo no se encuentran listas de

¹³ Vinogradov en el mismo artículo comenta que en la bibliografía –fuera de la tradición maya– se consideran términos equivalentes el aspecto completivo e incompletivo con el perfecto e imperfecto (Vinogradov, 2016, p. 9). Sin embargo, en el caso de las lenguas mayas ambos aspectos son más complejos de definir, como lo evidencia en líneas sucesivas el autor al enlistar los usos del incompletivo en algunas lenguas mayas (Vinogradov, 2016, p. 11).

significados elementales como estos. Este hecho puede servir como evidencia de la complejidad semántica del incompletivo, a diferencia del completivo. (Vinogradov, 2016, p. 11)

Respecto a la constitución del discurso ritual, Vapnarsky comenta que la temporalidad de éste se comprende en la articulación con las secuencias temporales constituidas por los gestos y el lenguaje corporal, y las transformaciones internas y externas que produce el ritual (Vapnarsky, 2017, p. 429). En el marco del análisis del tiempo ritual y sus temporalidades:

El discurso ritual ha sido objeto de un análisis detallado con respecto a sus propiedades transformadoras: la performatividad de sus fórmulas y el poder de su poética (por ejemplo, Stasch 2011), la construcción verbal de las relaciones interpersonales/espirituales y su agencia (por ejemplo, Duranti, 1994; Fontaine, 2016; Senft y Basso, 2009; Robbins, 2001; Pitrou, 2016), la aparición de voces complejas (p. ej., Monod, 2000; Monod y Erikson, 2000; Haviland, 2000) e identidades (p. ej., Houseman y Severi, 1998), las transmutaciones epistémicas (p. ej., Déléage, 2009; Hanks, 2006), o la creación de un espacio ritual adecuado (por ejemplo, Hanks, 1990). Sin embargo, escaso tratamiento se le ha dado al tema del tiempo, fuera de consideraciones generales sobre la atemporalidad del ritual o el vínculo que genera con tiempos míticos o pasados históricos. (para Mesoamérica ver por ejemplo De la Garza, 2015; Gossen, 1974a). (Vapnarsky, 2017, p. 429)

En el estudio de la temporalidad ritual, aunque con limitaciones, los registros sí permiten delimitar algunas características sobre el tema. En este sentido, Vapnarsky, y otros,¹⁴ proponen algunas premisas respecto al análisis del discurso ritual:

¹⁴ La investigación se desarrolló en el contexto de la red internacional RITMO: Acciones rituales y tiempo: Creación, destrucción, transformación en Mesoamérica (CNRS, GDRI 2015- 2018). Se presentaron partes en la reunión *Temporalités rituelles en Mesoamérique: séquences temporelles et cordinaciones des actions* (Abbaye de Royaumont, octubre de 2015) y en la Conferencia *El tiempo en recomposiciones: Enfoques interdisciplinarios sobre los rituales mesoamericanos* (Sapienza Università di Roma, noviembre de 2016). Es fruto de una colaboración con participantes del grupo sobre discursos rituales mayas del GERM (en particular Aurore Monod Becquelin, Cédric Becquey y Marie Chosson) y también con espe-

1. El tiempo ritual es heterogéneo, implica una yuxtaposición de temporalidades, con diversas articulaciones y (a)sincronicidades.
2. Los rituales se distinguen en sus configuraciones temporales, es decir, la forma en que donde se evocan, instalan y combinan distintas temporalidades.
3. (Al menos entre los mayas) el discurso ritual juega un papel central en la indexación e instauración de esta pluritemporalidad. (Vapnarsky, 2017, p. 430)

En resumen, en el tiempo ritual, se abren distintas temporalidades por las articulaciones y (a) sincronicidades que pueden ocurrir en el contexto mismo. Antes de analizar las temporalidades encontradas en los *ut'aani*, es preciso recordar que estos se practican con la finalidad de propiciar una realidad deseada a partir de palabras que se enuncian y acciones que se piensan en distintas temporalidades. La narrativa de los *ut'aani*, destaca por alternancia entre marcas aspectuales completivas e incompletivas. De acuerdo con el estudio, las marcas aspectuales completivas “ambientan”, a modo de introducción, la narración de los *ut'aani*. En lo que respecta a las acciones con marcas aspectuales incompletivas, éstas indican una transición o un quiebre en las acciones descriptivas del completivo y abre una temporalidad en donde se enfatizan intervenciones puntuales del ejecutante, en donde sus invocaciones y evocaciones de fuerzas auxiliares son trascendentales en la creación de la realidad deseada. Según el testimonio del sabio lacandón, las acciones enmarcadas en el aspecto incompletivo tienen la función de inducir la mente del ejecutante a que la intención del *ut'aani* se materialice.

Al respecto, Vapnarsky comenta que, para aclarar la complejidad de las referencias temporales, los anclajes y las transformaciones, ha explorado la idea de la existencia de múltiples temporalidades, o más precisamente, temporalizaciones rituales (Vapnarsky, 2017, p. 431). Estas temporalizaciones rituales planteadas por la autora, se observan en los *ut'aani* cuando el ejecutante, en su discurso, oscila entre las temporalidades marcadas aspectualmente. Las acciones enmarcadas en modo aspectual completivo describen el procedimiento para realizar con éxito una práctica tradicional lacandona; mientras que las

cialistas en ingeniería de voz dentro del proyecto DIADEMS (ANR- 12-CORD-0022-05), especialmente Claude Barras y Martine Adda- Decker del LIMSI-CNRS, Univ. París-Sud.

acciones enmarcadas en incompletivo orientan el ritual hacia las peticiones, pero no como súplicas, sino como afirmaciones de que en ese momento está sucediendo la situación deseada. Asimismo, el aspecto incompletivo es referencial en cuanto a ubicar los seres naturales o animales expresados en los *ut'aani*. La secuencia narrativa del completivo, al describir acciones que suceden en la práctica social, alude a una temporalidad más concreta, mientras que el incompletivo, alude a una preparación mental, a través de la práctica de la certeza de que las acciones verdaderamente están sucediendo.

Un paréntesis conveniente de hacer en este momento, es referente al concepto “certeza”. Los lacandones entrevistados comentaron que la estructura narrativa de los *ut'aani* está diseñada de esa forma –alternancia del completivo e incompletivo– con la finalidad de adiestrar al cerebro sobre la certeza, “creer que lo que se está diciendo es cierto”. Para Fontaine, en el contexto de la iniciación Yurupari, entre los Yucuna de la Amazonía Colombiana, el ritual:

Tiene dos objetivos principales: 1) para los jóvenes, darles certeza de que las enseñanzas que se les dan son verdaderas; y 2) para aquellos que han sido elegidos para aprender chamanismo, la iniciación debe poner a prueba su capacidad de arriesgar toda su vida para obtener el control de la agencia simbólica descrita en estas enseñanzas. (Fontaine, 2016, párr. 36)

De tal forma que, en el marco del aprendizaje de las enseñanzas divinas, la certeza mental es una facultad que debe fortalecerse al practicar con disciplina las enseñanzas mismas.

El orden en el que se presentan las acciones, la alternancia de los aspectos temporales, las invocaciones, así como las frases invariables presentes en la estructura narrativa de los *ut'aani*, sugieren un ritmo estilo péndulo. Estudios anteriores sobre el habla ritual entre los diversos grupos mayas, han sugerido que los cambios en el ritmo de elocución actúan sobre la interacción con entidades espirituales, con otros participantes del ritual, o entre ambos (Hanks, 2009).

En resumen, ambos modos aspectuales crean espacios en donde suceden, sistemáticamente, una alternancia entre ambientaciones de escenarios

y afirmaciones e invocaciones de seres a fin de crear una realidad específica. En esos espacios, abiertos a dos “temporalizaciones rituales”, se establecen escenarios, diálogos, introspecciones, órdenes, y una mezcla de fuerzas de distintos seres invocados y evocados. En este sentido, es muy limitado afirmar que en los enunciados con marcas aspectuales en incompletivo exclusivamente se enfatizan hechos puntuales de la narrativa, como lo sugirió Vinogradov (2017, p. 203). Por el contrario, su función es marcar una duración distinta donde se precisan formas de hacer la práctica tradicional, de sentir los padecimientos –en el caso de los *ut'aani* de sanación–, y anhelar situaciones, entre otras cuestiones.

Invocaciones, evocaciones e intenciones

Las invocaciones y evocaciones son operaciones simbólicas y polirreferenciales que forman parte de la narrativa de los *ut'aani*. En el caso de ambas –invocaciones y evocaciones– son sustantivos, en algunos casos acompañados de adjetivos, con alta frecuencia repetitiva, aunque sin proporcionar mayor información. Los seres pueden mencionarse en distintos *ut'aani*, y son polirreferenciales, es decir, no siempre se invocará la misma cualidad del ser. Este rasgo enunciativo –muy económico en términos narrativos– es parte del estilo enunciativo del sabio maya lacandón que proporcionó sus conocimientos.

Las invocaciones nombran las características inherentes al comportamiento del ser; o bien, significados cosmológicos que estos guardan para los mayas lacandones. Mientras que las evocaciones tienen por objeto emular algún rasgo físico del ser. La distinción entre ambas operaciones simbólicas es información velada en los *ut'aani*, misma que sin el testimonio del hablante no se podría conocer. Sirva de ejemplo el *ut'aani* para tallar –o rajar– la piedra. Este *ut'aani* se practica con la finalidad de cincelar tradicionalmente una piedra a fin de extraer finas lanzas que se insertan en las puntas de las flechas que en tiempos pasados servían para cazar animales. Al practicar este *ut'aani*, la persona invoca fuerzas de las aves que vuelan en el aire con mucha destreza y precisión, como el águila. Sin embargo, al mencionar las plumas, se evoca la forma física que estas tienen, a fin de que la lanza, al cincelarse, imite la forma de las alas de las aves (Acevedo, 2014, p. 128).

La elección entre una fuerza, cualidad, aspecto o forma física a invocar reside en el conocedor, quien ha desarrollado una sabiduría amplia sobre los seres –animales, plantas, árboles, lugares– que moran en la selva.

Direccionalidad enunciativa y polifonía en los ut'aani

Otros de los rasgos característicos en los *ut'aani* son las distintas direcciones enunciativas y la polifonía en las que convergen distintas personas y seres. Vapnarsky comenta que, los últimos estudios sobre lenguaje ritual han evidenciado que en el discurso ritual es común encontrar la polifonía por parte del mismo enunciador quien encarna distintas personas, entidades espirituales, o bien, se presenta como agente-paciente (Vapnarsky, 2013).

Las distintas direcciones enunciativas y la polifonía, como rasgo característico de los *ut'aani*, se explica debido a que el sabio lacandón que compartió su conocimiento es consultado para realizar *ut'aani* a favor de una tercera persona. De tal forma que en la descripción de escenarios, como se ha dicho en líneas arriba, se crea un ambiente en el que suceden las acciones del *ut'aani*. En dicho ambiente, a fin de no evidenciar quién es el agente, el paciente, o el solicitante del *ut'aani*, se realizan acciones con distintas referencialidades o marcas de personas. Ejemplo de ello ocurre cuando un hombre o mujer que no desea tener un hijo, acude a un sabio para que le ayude con su propósito. En este caso la persona conocedora del *ut'aani* para no tener hijos, en su discurso, hace referencia a una situación hipotética en donde se presenta la mujer embarazada –o no–, el esposo, y el conocedor del *ut'aani*. En la narrativa interactúan todos, sin explicitar quién realiza las acciones. Esta estrategia se observa, principalmente en el cambio de persona observada en análisis del discurso ritual; por tanto, los *ut'aani* presentan la polifonía en los términos de asumir las distintas voces de los participantes: agente-paciente-solicitante, como lo sugiere Vapnarsky (2013). En los discursos, el ejecutante alterna entre marcas de personas, a fin de situar-invocar al paciente, agente, solicitante, y crear así el escenario en donde se enmarca el *ut'aani* enunciado.

En el caso del “U thanil u zizcunabal haa ti kak yan”, analizado por Martel, la autora comenta que:

La enunciación en los conjuros pudo tener diferentes propósitos: en el plano ritual, para abrir el espacio sacro en cuyo umbral se encuentra el oyente o receptor, a quien el sacerdote debe predisponer para la terapia o para el resultado exitoso de una ceremonial ritual. En el plano sacerdotal, la enunciación se expresa como un instructivo que guía a otros colegas especializados, mientras en el plano sagrado, la enunciación permite al sacerdote entrar al espacio y tiempo de las deidades para desplegar su poder. (Martel, 1996, p. 76)

Alargamientos vocálicos

Los alargamientos vocálicos son un rasgo distintivo en el repertorio de *ut'aani* grabados del sabio lacandón, a excepción de la “u”. Respecto a los alargamientos de las vocales en el habla cotidiana, Mojica y Martínez, comentan que “las vocales largas son poco frecuentes como fonemas por su inestabilidad articulatoria. Este hecho también coincide con la propuesta para los sistemas vocálicos del itzaj (Hofling, 2000) y el mopán (Schumann, 2000)” (Mojica y Martínez, 2018, p. 87). “El hecho de que lacandón del norte, no presente evidencia de vocales largas fonéticas, implica que en esta lengua se presenta un patrón de acento fijo, el cual se ubica en la primera sílaba de una palabra bisilábica” (Mojica y Martínez, 2018, p. 87). Respecto a las diferencias entre las variantes del maya lacandón, los anteriores autores comentan que “esta lengua también presenta laringización en las vocales, aunque su producción no se realiza mediante la rearticulación vocálica, como en el lacandón del sur, sino con una vocal cortada” (Mojica y Martínez, 2018, p. 91).

Es decir, en el habla cotidiana de los mayas lacandones no se han registrado alargamientos vocálicos, sin embargo, estos sí se realizan en los *ut'aani* con el propósito de guardar un ritmo sonoro. El ritmo con el que se entonan los discursos, también desempeña un papel crucial en la performatividad del ritual. Vapnarsky comenta que:

Las combinaciones de ritmos también crean un flujo temporal específico que constituye una experiencia sensorial palpable de alteridad temporal para los diferentes participantes del ritual. Este es particularmente el caso de los especialistas en rituales y entidades espirituales

involucradas. Entonces, los patrones rítmicos vocales en los rituales mayas funcionan como índices de la presencia y movimientos de estas entidades durante ciertas fases de la actuación. (Vapnarsky, comunicación personal, 23 de enero de 2023)

En el análisis que hace la autora considera que “la ritmicidad específica de las palabras contribuye a mover y expulsar entidades invisibles mientras ayuda a curar al paciente, en virtud de su percepción sónica de la interacción continua” (Vapnarsky, comunicación personal, 23 de enero de 2023).

Al analizar la estructura narrativa propuesta para los *ut’aani*, se encontró que los alargamientos vocálicos se presentan de manera predominante en estos componentes y situaciones narrativas, de forma repetitiva:

1. Frases invariables.
2. Invocaciones: seres animales/ seres naturales (en aumentativo y diminutivo).
3. Solicitudes.
4. Referencia indirectamente a un ser animal/ natural.
5. Descripción de escenario: desenlace de acciones. Objetivo cumplido.
6. Prueba.
7. Descripción de escenario: confrontación con el ser animal/ natural.

Los paralelismos, expresados con alargamientos vocálicos, tienen la función de permitir recordar las palabras a sus recitadores. Monod, Vapnarsky, Becquey y Breton comentan que “los oradores enuncian ellos mismos la ayuda de que les provee el paralelismo para recordar las palabras de sus recitaciones, conscientes del tiempo de ‘descanso’ que deja a la mente la enunciación del segundo elemento de un paralelismo convencional” (Monod *et al.*, 2010, p. 147).

Efectividad performativa

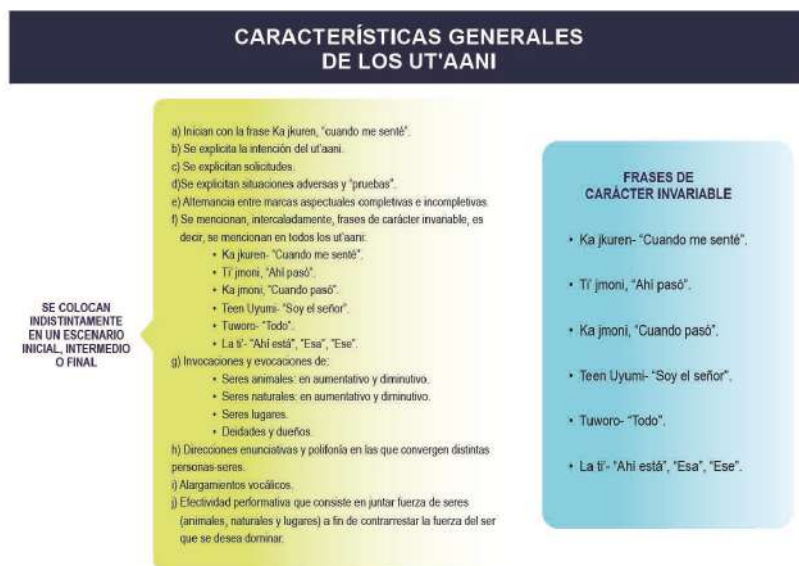
La efectividad performativa de los *ut’aani* se logra a partir de la sinergia de los enunciados que los componen, la alternancia de modos aspectuales, y la

modulación de la voz. En general, la efectividad performativa se materializa en la enunciación de los siguientes aspectos:

1. Frases invariables intercaladas.
2. Explicitación de la intención.
3. Invocaciones/ evocaciones.
4. Alternancia entre los modos aspectuales del tiempo –completivo e incompletivo, estativo–.
5. Explicitación de las solicitudes.

A fin de apreciar esquemáticamente la propuesta de análisis de los *ut'aani*, así como los elementos que los componen, a continuación se presenta el esquema del *ut'aani k'at*, “las palabras para moldear el barro” grabado a Antonio Ramos Chankin, en la comunidad de Naja', en el año 2016. Para finalizar, se muestra por completo el *ut'aani k'at*. La información está organizada en cuatro columnas: 1) transcripción en maya lacandón; 2) traducción del maya lacandón al español; 3) propuesta de presentación velada del *ut'aani*; 4) las etiquetas de los componentes discursivos que se emplearon para velar algunos versos sin afectar la cadena de significados expuestos. Este ejercicio se realizó para cada uno de los *ut'aani* analizados en el estudio.

FIGURA 3. ESQUEMA DE ANÁLISIS DEL UT'AANI K'AT, "LAS PALABRAS DEL BARRO".¹⁵



Autor: Antonio Ramos Chankin.

Traducción: Nuk María Ramos Solórzano / Fabiola Alejandra Acevedo Coutiño.

Registro: 26 de noviembre de 2016.

Lugar: Comunidad de Naja', municipio de Ocosingo, Chiapas. Duración: 1 min 1 s

¹⁵ Elaboración Fabiola Acevedo. Diseño: Ivelin Buenrostro.

	Maya lacandón	Traducción al español	Propuesta de presentación con fragmentos velados	Etiquetas de los componentes discursivos
1	<i>ka jkuren</i>	cuando me senté	<i>Frase invariable</i>	<i>Frase invariable</i>
2	<i>ka tinpāta1a k'at</i>	cuando me puse a moldear el barro	cuando me puse a moldear el barro	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>
3	<i>ka tinp'ooka^{2b}</i>	cuando lo puse a calentar	cuando lo puse a calentar	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>
4	<i>mu'u xa'k'āta^{3c}</i>	que no vaya a pasar nadie/ que no se pasen sobre ella	que no vaya a pasar nadie/ que no se pasen sobre ella	<i>Solicitud</i>
5	<i>mu'u pakta</i>	que no lo miren	<i>Solicitud</i>	<i>Solicitud</i>
6	<i>mu'u ta(ar) ch'uupra</i>	que no venga una mujer	<i>Solicitud</i>	<i>Solicitud</i>
7	<i>ti'jmoni</i>	ahí pasó	<i>Frase invariable</i>	<i>Frase invariable</i>
8	<i>mo'cbenk'iinya^{4d} ch'uupra</i>	está embarazada la mujer	<i>Descripción de escenario: situación que se desea evitar</i>	<i>Descripción de escenario: situación que se desea evitar</i>
9	<i>ka jmoni</i>	cuando pasó	<i>Frase invariable</i>	<i>Frase invariable</i>
10	<i>kaj laj b'uj^{5e} naji</i>	cuando se rompió, se explotó	cuando se rompió, se explotó	<i>Descripción de escenario: situación que se desea evitar</i>

	Maya lacandón	Traducción al español	Propuesta de presentación con fragmentos velados	Etiquetas de los componentes discursivos
11	<i>mo'ok'tu chukii</i>	no entró en el fuego	<i>Descripción de escenario: situación que se desea evitar</i>	<i>Descripción de escenario: situación que se desea evitar</i>
12	<i>ti'jmoni</i>	ahí pasó	<i>Repetición de frase invariable</i>	<i>Repetición de frase invariable</i>
13	<i>ka tinmu'u tu k'aaki</i>	cuando puse el fuego a arder/ cuando encendí el fuego	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>
14	<i>ka tinp'ooka</i>	cuando lo puse a calentar	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>
15	<i>ka tinkuk'äta yok'uk'aake</i>	cuando lo puse sobre el fuego	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>
16	<i>ka tinb'uj uche'^{rsf}</i>	cuando rajé la leña	cuando rajé la leña	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>
17	<i>ka tinmuuta'^z</i>	cuando puse a amontonar (para quemar la leña)	cuando puse a amontonar (para quemar la leña)	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>

	Maya lacandón	Traducción al español	Propuesta de presentación con fragmentos velados	Etiquetas de los componentes discursivos
18	<i>ka jtap'i</i>	cuando se encendió	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>
19	<i>ka tinchäka pookta</i>	cuando lo medio calenté	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>
20	<i>ka ka j'b'ujnaji</i>	cuando se rompió/ cuando se explotó/ cuando se estrelló	cuando se rompió/ cuando se explotó/ cuando se estrelló	<i>Descripción de escenario: situación que se desea evitar</i>
21	<i>ka jmoni</i>	cuando pasó	<i>Repetición de frase invariable</i>	<i>Repetición de frase invariable</i>
22	<i>mo'chenk'iinya</i>	está embarazada	<i>Invocación de la fuerza de dos seres-personas</i>	<i>Invocación de la fuerza de dos seres-personas</i>
23	<i>ka jp'uj naj</i>	cuando se rompió, se explotó	<i>Descripción de escenario: situación que se desea evitar</i>	<i>Descripción de escenario: situación que se desea evitar</i>
24	<i>pooke tuyu^{8b} kaax²ⁱ meta a chä mejen</i>	porque lo vio (la mujer embarazada) cambió el hacer el niño	porque lo vio (la mujer embarazada) cambió el hacer el niño	<i>Invocación de la fuerza de dos seres-personas</i>
25	<i>ti' jmoni</i>	ahí pasó	<i>Repetición de frase invariable</i>	<i>Repetición de frase invariable</i>

	Maya lacandón	Traducción al español	Propuesta de presentación con fragmentos velados	Etiquetas de los componentes discursivos
26	<i>pa tupäktä ch'uupra</i>	cuando lo vio la mujer	cuando lo vio la mujer	<i>Invocación de la fuerza de dos seres-personas</i>
27	<i>mo'tsoi</i>	no está bueno	<i>Descripción de escenario: situación que se desea evitar</i>	<i>Descripción de escenario: situación que se desea evitar</i>
28	<i>kaj laj xit'na</i>	cuando se rompió, se destrozó, se quebró	cuando se rompió, se destrozó, se quebró	<i>Descripción de escenario: situación que se desea evitar</i>
29	<i>laj wäaki</i>	se hizo pedacitos	<i>Descripción de escenario: situación que se desea evitar</i>	<i>Descripción de escenario: situación que se desea evitar</i>
30	<i>laj p'iiki</i>	se quebró todo	<i>Descripción de escenario: situación que se desea evitar</i>	<i>Descripción de escenario: situación que se desea evitar</i>
31	<i>lee la'ti</i>	es lo mismo	<i>Frase invariable</i>	<i>Frase invariable</i>
32	<i>ka jkuren</i>	cuando me senté	<i>Repetición de frase invariable</i>	<i>Repetición de frase invariable</i>
33	<i>ka tinp'ooka k'aaten^{10j}</i>	cuando puse a calentar el barro	cuando puse a calentar el barro	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>
34	<i>ka tinmu^{21k} tu k'aaki^{12l}</i>	cuando hice el fuego	cuando hice el fuego	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>

	Maya lacandón	Traducción al español	Propuesta de presentación con fragmentos velados	Etiquetas de los componentes discursivos
35	<i>chäak jare</i>	está ardiendo	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>
36	<i>ti'jmoni</i>	ahí pasó	<i>Repetición de frase invariable</i>	<i>Repetición de frase invariable</i>
37	<i>ti'jmoni</i>	ahí pasó	<i>Repetición de frase invariable</i>	<i>Repetición de frase invariable</i>
38	<i>ka jmoni</i>	cuando pasó	<i>Repetición de frase invariable</i>	<i>Repetición de frase invariable</i>
39	<i>ka jkuren</i>	cuando me senté	<i>Repetición de frase invariable</i>	<i>Repetición de frase invariable</i>
40	<i>ka tinp'ooka</i>	cuando lo calenté	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>	<i>Descripción de escenario: forma en la que se realiza el hacer tradicional</i>
41	<i>ka jb'ujnaj</i>	cuando se quebró, se explotó	cuando se quebró, se explotó	<i>Descripción de escenario: situación que se desea evitar</i>
42	<i>ka tupäktä^{13m} mo'chenk'iin-ya cb'uupra</i>	cuando lo miró la mujer embarazada	cuando lo miró la mujer embarazada	<i>Invocación de la fuerza de dos seres-personas</i>
43	<i>ka jyiira¹⁴ⁿ</i>	cuando lo vio	cuando lo vio	<i>Descripción de escenario: situación que se desea evitar</i>

Referencias del cuadro:

^{1a} La palabra *pät* significa “formarlo”, “hacerlo de barro”, coincide con la variante de Lacanjá (Hofling, 2014, p. 255).

^{2b} La palabra *póok* significa “calentar”, “recalentar” en la variante de Lacanjá (Hofling, 2014, p. 267).

^{3c} La palabra *xat* significa “cortarlo”, “rajarlo” en la variante de Lacanjá (Hofling, 2014, p. 387).

^{4d} La palabra *mo'chek'iinya* significa “mujer embarazada”. No se sabe exactamente la forma en la que se conforma esta palabra. En Naja', como en otras culturas mesoamericanas, se tiene la noción de que las mujeres embarazadas tienen un calor muy fuerte que pueden transmitir a través de su mirada, incluso, a veces a distancia. La palabra *mo'* significa “no”; la palabra *che(en)* significa “calmar”; la palabra *k'iin* significa “Sol” o “calor”; la palabra *ya(j)* significa “dolor”, “dolencia”. Por tanto, “no se calma su dolor caluroso”, podría ser una aproximación de traducción, sin embargo, es muy arriesgado asegurarlo. Se sugiere revisar la traducción.

^{5e} La palabra *b'uj* significa “rajar” coincide con la variante de Lacanjá (Hofling, 2014, p. 91).

^{6f} La palabra *che'i* es un nombre derivado. Hofling lo registra como un nombre derivado con -ir. Por ejemplo, la palabra *che'ir* significa “palo de”, se deriva de *che'* que significa “palo”, y hay un contraste entre de '*uche'*, “su madera”, y '*uche'ir* (*k'áak*), “la leña” (del fuego) (Hofling, 2014, p. 49). Por tanto, *che'i* refiere la leña para hacer el fuego con el cual se quema el barro.

^{7g} La palabra *mux* significa “amontonarlo” en la variante de Lacanjá (Hofling, 2014, p. 230). El hablante se refiere a amontonar la leña para después prenderla y quemar el barro.

^{8h} La palabra *yu'k* significa “menear” en la variante de Lacanjá (Hofling, 2014, p. 406).

⁹ⁱ La palabra *káach* significa “quebrarse” en la variante de Lacanjá (Hofling, 2014, p. 180).

^{10j} La palabra *k'at* significa “barro” sin embargo, el hablante lo realiza como *k'aaten* para mantener el ritmo del canto.

^{11k} La palabra *metik* significa “hacer”, sin embargo, no considero que *mu'* esté relacionada al verbo *metik*. De momento, no se cuenta con mayor información para esclarecer la traducción propuesta por la hablante.

^{12l} La palabra *k'ak'* significa “fuego”.

^{13m} La palabra *päk* significa “mirarlo”, “admirarlo”, coincide con la variante de Lacanjá (Hofling, 2014, p. 203).

¹⁴ⁿ La palabra ‘ir significa “verlo”, coincide con la variante de Lacanjá (Hofling, 2014, p. 134).

CONCLUSIONES

En este artículo se analizaron las características enunciativas de una serie de 41 discursos proporcionados por un sabio lacandón, quien denomina sus

conocimientos como *ut'aani*, “las palabras de” / “su palabra de”. La finalidad del estudio fue determinar si las características enunciativas –como fórmulas verbales– podían definir un género discursivo de la tradición oral lacandona, con características formales propias.

El análisis sobre la estructura de los *ut'aani* reveló que estos presentan diez características que los distinguen como género:

- a) inician con la palabra *ka jkuren*, “cuando me senté”;
- b) se explicita la intención del *ut'aani*;
- c) se explicitan las solicitudes;
- d) se explicitan situaciones adversas y “pruebas”;
- e) alternancia entre marcas aspectuales completivas, incompletivas;
- f) predicados estativos/ aseguroativo figurado;
- g) se mencionan intercaladamente frases invariables en todos los *ut'aani*, como: *ka jkuren*, “cuando me senté”; *ti' jmoni*, “ahí pasó”; *ka jmoni*, “cuando pasó”; *teen uyumi*, “soy el Señor”; *tuworo*, “todo”; *la ti'*, “ahí está”;
- h) se presentan invocaciones y evocaciones de cuatro seres, principalmente: 1) seres animales; 2) seres naturales; 3) seres lugares; 4) deidades y dueños de los seres. Los seres animales y naturales se presentan en aumentativo o diminutivo para solicitar algún poder en particular;
- i) se presentan direcciones enunciativas y referenciales en la que convergen distintos personas- seres.
- j) alargamientos vocálicos.

Estas características, enunciadas en conjunto posibilitan la efectividad performativa de los *ut'aani*, misma que consiste en juntar fuerza de los seres (animales, naturales y lugares).

Al ser la recopilación de un solo hablante, existe la posibilidad de que algunas de estas características –definidas en el estudio como formales– no sean propiamente del género discursivo, sino parte del estilo enunciativo del sabio lacandón. Lo anterior, podría verificarse con un estudio comparativo, confrontando otras versiones de los mismos *ut'aani*, grabados a otros hablantes. De acuerdo con lo expuesto en el artículo, tanto en los datos etnográficos reportados en esta investigación, como en Boremanse (2020) existen

diversas versiones de un mismo secreto, o *ut'aani*, o *u kunan*, sin embargo, su efectividad performativa es la misma si la estructura formal se mantiene.

Al comparar los datos, con otros estudios sobre lengua y performatividad ritual, se evidencia la necesidad de indagar en otros aspectos que podrían ser relevantes para el análisis, como, por ejemplo: el dinamismo en la interacción ritual (Hanks, 2000), la velocidad de las recitaciones (Hanks, 1984); los gestos corporales del sabio lacandón al entonar sus *ut'aani*; la correlación entre los grupos de respiración y los grupos significativos de espíritus (Hanks, 2000); las técnicas vocales utilizadas en los rituales mayas (Vapnarsky, 2017); si la variación de los ritmos obedece a una frontera rítmica que posibilita la transición entre tiempos mundanos y rituales (Vapnarsky, 2020; Vapnarsky *et al.*, 2024), análisis gestual de los movimientos oculares del sabio lacandón al enunciar sus secretos para saber si hay alguna relación entre el discurso y la reacción del ejecutante.

De manera particular, falta indagar sobre las fronteras discursivas que existen entre los géneros de tradición oral de los mayas lacandones. Aún cuando Boremanse (Boremanse, 1981; 2020) haya sugerido que el género *ut'aani* contiene al subgénero *kunya* (encantamientos de curación), no queda muy clara la definición de qué aspectos etnográficos diferencian al *kunya* del *ut'aani*. Futuros estudios sobre la diferenciación de ambos discursos podrían abonar información relevante sobre los elementos enunciativos, gestuales y sonoros a considerar para la eficacia performativa del ritual.

Partir del concepto original *ut'aani* y no categorizar a los registros genéricamente como *k'ay* “cantos”, evidenció que son discursos con propósitos de afectación y creación la realidad desde el poder de la palabra. El registro y análisis de este género en profundidad era inexistente quizá por la omisión de nombrar con precisión esta categoría. Aunado a ello, el estudio reveló que los hablantes temían –temen– que sus conocimientos no fuesen valorados tanto por la gente de la comunidad, como por los investigadores cuyas posturas clásicas, rígidas y con tendencias a la discriminación lingüística repercuten negativamente en las actitudes de los hablantes sobre el valor de sus saberes tradicionales.

En este artículo, con autorización del colaborador principal del trabajo, se expuso como ejemplo el *ut'aani k'at*, “las palabras del barro”. El hablante no considera que este discurso sea peligroso, ya que si alguien lo aprendiera

no pondría en riesgo su vida ni la de otros. Existen otros *secretos* que implican *pruebas* en donde la persona puede dañarse a sí misma. Por la petición de secrecía solicitado por Antonio Ramos, así como por cuestiones éticas y de respeto a los saberes secretos de los pueblos originarios, se diseñó el sistema velado, con el reto de explicar los registros sin mostrarlos. Las categorías genéricas fueron un recurso metodológico que ayudaron, por un lado, a develar la estructura formal de los *ut'aani* y, por otro, cumplir con la secrecía solicitada. Sobre la revelación de su identidad, el hablante atravesó distintas etapas. Al inicio consideró no revelar su nombre por temor a ser burlado en su comunidad, conforme pasaron los años reconoció el valor de su conocimiento y quiso que su nombre y el de su hija aparecieran en el trabajo. Este gesto fue significativo porque el hablante reconoció el valor de su voz, de sus saberes y de su patrilinaje.

Para los estudios antropológicos, el trabajo pretende brindar mayor información sobre la cultura lacandona, en virtud de que la tradición oral que se conocía de la comunidad de Naja', de finales del siglo pasado, procedía del testimonio de Chank'in Viejo así como sus descendientes, quienes pertenecen al patrilinaje lacandón *Maax*, "Mono". Antonio Ramos Chankin descende del patrilinaje *K'ek'en*, "Puerco de monte", por ello, sus conocimientos son distintos, así como sus versiones. Ambos testimonios, el de Chank'in Viejo y el de Antonio Ramos son valiosos en términos culturales y lingüísticos por ser el maya lacandón una lengua considerada en riesgo por el reducido número de hablantes.

AGRADECIMIENTOS

Primeramente, quisiera agradecer con mucho respeto al *to'oj jach winik*, sabio maya lacandón, Antonio Ramos Chank'in, por su confianza para enseñarme sus *secretos*, *ukamba*, su aprendizaje sobre los *ut'aani*. Su testimonio es un bien invaluable para el conocimiento de la riqueza y sabiduría cultural del pueblo maya lacandón. Asimismo, mi más sincero agradecimiento a Nuk María Ramos Solórzano por fungir como traductora de los conocimientos de su padre. Su paciencia por enseñarme su idioma, su cultura y su cosmovisión, de manera general, son atesoradas enseñanzas de vida para mi persona. Expreso un enorme agradecimiento a las autoridades mayas lacan-

donas de la subcomunidad de Naja' por autorizar y permitir el desarrollo de este estudio. De igual forma, expreso mi más profundo agradecimiento y reconocimiento a la Dra. Valentina Vapnarsky por su asesoría en esta investigación. Su atenta escucha, su vasta experiencia en el estudio de las lenguas mayas, el análisis de los discursos rituales, así como los vínculos del lenguaje y la performatividad fueron aportes fundamentales para el desarrollo de este trabajo. Finalmente, agradezco a Ivelin Buenrostro por su valioso apoyo en el diseño de los esquemas.

FUENTES CONSULTADAS

- ACEVEDO, F. (2016). *Ut'an a tok*, las palabras de la piedra. En *Proa: Revista de Antropología e Arte*. Núm. 6. Disponible en: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16503>
- ACEVEDO, F. (2014). *El costumbre lacandón: Representaciones sociales y prácticas socioculturales actuales de las enseñanzas de Hach Ak Yum en Naja', Chiapas*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: <http://132.248.9.195/ptd2014/noviembre/0722405/Index.html>
- ARZÁPALO, R. (1987). *El ritual de los Bacabes*. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.
- BARRETO, A. y AMORES, S. (2012). El uso del software de transcripción lingüística ELAN en el análisis de la interpretación de lengua de señas colombiana en el contexto universitario. En *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*. Vol. 5. Núm. 2. p. 295-319.
- BOREMANSE, D. (2024). El canto del alma de la persona difunta: Creencias de los lacandones del sur acerca del cuerpo, del alma y de la muerte. En *Estudios de Cultura Maya*. Núm. 63. p. 303-330. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.63.2024/00171s0xw41>
- BOREMANSE, D. (2020). *Huuneh*: Incantation Maya (Lacandon) Contre «la Flèche de Kisin». En *Journal de la Société des Américanistes*. Vol. 106. Núm. 1. p. 85-104. DOI: <https://doi.org/10.4000/jsa.18092>

- BOREMANSE, D. (2007). K'in Yah: el rito de adivinación en la religión maya lacandona. En *Mesoamérica*. Núm. 49. p. 114-135.
- BOREMANSE, D. (1991). Magia y taxonomía en la etno-medicina lacandona. En *Revista Española de Antropología Americana*. Núm. 21. p. 279-294. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA9191110279A>
- BOREMANSE, D. (1981). Una forma de clasificación simbólica: los encantamientos al *balche'* entre los Lacandones. En *Journal of Latin American Lore*. Vol. 7. Núm. 2. p. 191-214. Disponible en: <https://www.iifl.unam.mx/uploads/realtoMesoam/161.pdf>
- BRUCE, R. (1976). *Textos y dibujos lacandones de Naha'*. INAH.
- BRUCE, R. (1968). *Gramática del lacandón*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- COOK, S. (2019). *Xurt'an: The End of the World and other Myths, Songs, Charms, and Chants by the Northern Lacandones of Naha'*. University of Nebraska Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvqmp2d8.59>
- FONTAINE, L. (2016). L'Agentivité Métaphorique dans les Incantations des Yucuna d'Amazonie Colombienne. En *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*. Vol. 45. Núm. 1. p. 63-89. DOI: <https://doi.org/10.4000/bifea.7834>
- GILL, N. (2024). *Sumerian and Akkadian in old Babylonian Incantation Tablets*. Tesis doctoral, Johns Hopkins University. Johns Hopkins University Repository. Disponible en: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/69381>
- GÓMEZ, G. (2012). *Textos orales sobre la figura del Indio Nuyoo*. UACM. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/301626202_Textos_orales_sobre_la_figura_del_Indio_de_Nuyoo
- HANKS, W. y BONHOMME, J. (2009). Comment Établir un Terrain d'Entente dans un Rituel? En *Cahiers d'Anthropologie Sociale*. Vol. 5. Núm. 1. p. 87-113. DOI: <https://doi.org/10.3917/cas.005.0087>
- HOFLING, C. (2014). *Lacandon Maya-Spanish-English dictionary*. University of Utah Press.
- KNOWLTON, T. (2012). Some Historical Continuities in Lowland Maya Magical Speech Genres: Keying Shamanic Performance. En K.

- Hull y M. Carrasco (Eds.). *Parallel Worlds: Genre, Discourse, and Poetics in Contemporary, Colonial, and Classic Maya Literature*. p. 253-269. University Press of Colorado.
- MARTEL, P. (2004). La magia de la palabra en el ritual de los bacabes. En *Revista Arqueología Mexicana*. Núm. 69. p. 34-39.
- MARTEL, P. (1996). *Contexto histórico, análisis literario y pragmático del conjuro maya yucateco: Lo que se dice para apagar con el agua lo que en el fuego está*. Trabajo final de especialización en Literaturas Mayas y Náhuatl, UNAM. Disponible en: <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000233492/3/0233492.pdf>
- MOJICA, L. y MARTÍNEZ, I. (2018). Variación en los sistemas vocálicos. En *Cuadernos de Lingüística de El Colegio de México*. Vol. 5. Núm. 1. p. 47-107.
- MONOD, A., VAPNARSKY, V., BECQUEY, C. y BRETON, A. (2010). Decir y contar la diversidad: Paralelismo, variantes y variaciones en las tradiciones mayas. En A. Monod, A. Breton, y M. Ruz (Eds.). *Figuras mayas de la diversidad*. p. 101-152. UNAM/CEPHSIS.
- RAMOS, N. y ACEVEDO, F. (2023). *Voces de mujeres lacandonas*. UNAM.
- SCHRAMM, W., ANBAR, M., MCEWAN, G., TUNCA, Ö., VAN SOLDT, W., POWELL, A., FARBER, W., HALLO, W. y LAMBERT, W. (1981). Notes Brèves. En *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale*. Vol. 75. Núm. 1. p. 90-96. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/23282179>
- VAPNARSKY, V., MICHELET, D., MONOD, A. y NONDÉDÉO, Ph. (Eds.). (2024). *Temporalities in Ritual Practices: Multidisciplinary Approaches*. University Press of Colorado.
- VAPNARSKY, V. (2022). Voice Matters. The Vocal Creation and Manipulation of Ritual Temporalities. En R. Joyce y L. Johnson (Eds.). *Materializing Temporalities*. p. 70-94. University Press of Colorado.
- VAPNARSKY, V. (2017). *Les Sens du Temps: Temporalités et Temporalisations des Paroles, Expériences et Mémoires Mayas – Senses of Time: Exploring Temporality in Mayan Discourses, Experiences and Remembrances* [Habilitation à Diriger des Recherches, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris].

- VAPNARSKY, V. (2013). Le Passif Peut-il Éclairer les Esprits? Agentivités, Interactions et Esprits-Mâtres chez les Mayas. En *Ateliers d'Anthropologie*. Núm. 39. DOI: <http://doi.org/10.4000/ateliers.9449>
- VAPNARSKY, V. (2008). Paralelismo, ciclicidad y creatividad en el arte verbal maya yucateco. En *Estudios de Cultura Maya*. Núm. 32. p. 155-199.
- VINOGRADOV, I. (2017). Los usos narrativos del incompletivo en algunas lenguas mayas. En *Revista Pueblos y Fronteras Digital*. Vol. 12. Núm. 23. p. 203-221. DOI: <https://doi.org/10.22201/cim-sur.18704115e.2017.23.293>
- VINOGRADOV, I. (2016). Acerca de la semántica del completivo/incompletivo en las lenguas mayas. En *Cuadernos de Lingüística de El Colegio de México*. Vol. 3. Núm. 1. p. 5-44. DOI: <https://doi.org/10.24201/clecm.v3i1.25>

Fecha de recepción: 1 de abril de 2025
 Fecha de aceptación: 15 de julio de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v22i59.1221>

CATÁLOGO ECOCRÍTICO DE CUENTOS DE ANIMALES EN LA FÁBULA HISPANOAMERICANA

Miguel Rodríguez García*

RESUMEN. En este trabajo presento un catálogo de los cuentos de animales populares que han quedado plasmados en las fábulas literarias de los autores hispanoamericanos de los siglos XVIII y hasta los inicios del XX. Después de haber indizado más de medio centenar de apólogos con paralelos en la cuentística oral, llego a la conclusión de que muchos probablemente emanan de un legado escrito indoeuropeo, exceptuando unos pocos relatos de posible inspiración folclórica. Incluyo un comentario de los mensajes animalistas y ecologistas insertos en los textos, conforme a las preocupaciones de corrientes académicas actuales, y una reflexión sobre su enlace con otros géneros partiendo de ejemplos de este corpus.

PALABRAS CLAVE. Cuento de animales; fábula; estudios de animales; folclore; animalismo.

ECOCRITICAL CATALOG OF ANIMAL TALES IN SPANISH- AMERICAN FABLES

ABSTRACT. In this paper, I present a catalog of the popular animal tales found in the literary fables of Spanish-American authors from the 18th to the early 20th centuries. After indexing more than fifty fables with parallels in oral storytelling, I conclude that many

* Profesor en la Universidad de La Rioja, España. Correo electrónico: miguel.rodriguezg@unirioja.es

likely originate from an Indo-European written legacy, with the exception of a few tales with possible folkloric inspiration. I include a commentary on the animal rights and environmentalist messages embedded in the texts, in line with the concerns of contemporary academic currents, as well as a reflection on their connection with other genres, illustrated with examples from this corpus.

KEY WORDS. Animal tale, fable, animal studies, folklore, animalism.

INTRODUCCIÓN

El cuento de animales, immortalizado por escrito en la fábula oriental, grecolatina, y en sus numerosas combinaciones y herederas posteriores, forma parte inalienable del repertorio de la literatura oral. La distribución de estos relatos cubre la práctica totalidad de la geografía humana y bebe de distintos afluentes que han ido convergiendo y enriqueciéndose, o desviándose y adquiriendo marcas singulares con el transcurso de los milenios.

En contacto con refranes y leyendas, por mencionar otros dos géneros del acervo popular, los cuentos de animales han sido estudiados tanto en sus manifestaciones habladas como en sus variantes literarias, fijadas en soportes materiales desde las tablillas sumerias, la primera colección atribuida a Esopo, el *Panchatantra*, Lokman, Rómulo y otros muchos epígonos. A propósito de la literatura española, contamos con varias obras que examinan la huella de la fabulística clásica (Martín, 1996; Talavera, 2007) y, más recientemente, vestigios del apólogo folclórico (Rodríguez, 2024b). Este escrutinio no se había extendido todavía a la fábula hispanoamericana,¹ sucesora de sus homólogas europeas, pero con rastros (a veces muy desvaídos) de una impronta local.

¹ Con las excepciones de Camurati (1978), Dido (2013) para los fabulistas argentinos, Lorente Medina (2011; 2017; 2019; 2022) para los de México, Matic (2017) en el paisaje contemporáneo, Van Dijk (2003, p. 269-272), Chen Sham (2008), Alzate Alzate (2016), Ramírez Olivares y Carsolio (2020), Bianchi Bustos (2023) y Ortale (2024). Descontando los cuatro primeros, los demás no dedican una mirada abarcadora a la fábula iberoamericana; más bien, se centran en autores específicos.

Con esta presentación quedan concisamente enunciados los objetivos del artículo: analizar comparativamente y clasificar los cuentos de animales hallados en títulos de autores iberoamericanos desde mediados del siglo XVIII hasta el comienzo del XX,² ya sea en calidad de reverberación lejana o de copia más o menos exacta. Un trabajo como este no aspira a ser definitivo, dado que muchas compilaciones fabulísticas están fuera del alcance del investigador promedio, forzado a desplazarse miles de kilómetros entre países en busca de unos pocos ejemplares perdidos,³ o a desembolsar elevadas sumas de dinero en librerías anticuarias.

Emularé el sistema de Rodríguez García (2024b, p. 36-37), tomando en consideración los inventarios de Uther (2011), de Rodríguez Adrados (2003) y de Camarena y Chevalier (1997) para el cotejo de los textos.⁴ Añado al final, bajo el marbete de “notas”, mis meditaciones en torno a la comunicación entre diversos géneros populares que resuenan en el corpus y otras observaciones relativas a un tema de actualidad: la presencia de mensajes animalistas en los apólogos, un contenido insólito, altamentepreciado por corrientes académicas novedosas en el panorama hispánico como la ecocrítica o los estudios de animales.

² Aunque en el ensayo los denomino alternativamente *fábulas*, *apólogos* o *cuentos*, cumple advertir que estos términos no son sinónimos estrictos y que yo los congrego bajo esta etiqueta múltiple cuando se suele discriminar entre la fábula en verso y otras formulaciones en prosa. En aras de la completitud, he preferido no hacer distinguos, y si los empleo con un sentido equivalente se debe a una elección estilística.

³ Listo varias de cuya existencia he tenido noticia, pero que no he sido capaz de inspeccionar: *Fábulas políticas por un Ingenio de Guatemala* (1828); *Versos de Gabino Ortiz: composiciones líricas* (1873); *Fábulas y apólogos* de Ricardo Sánchez; *Fábulas y poesías* (1934) de Alfonso Carballo; *Senillosa inédito: cuaderno de fábulas* (1993); *Fábulas de don Gabriel Alejandro Real de Azúa* (1839); *Psico-zoología pintoresca*, de Domingo Sasso; *Cien apólogos rioplatenses* (1925, de María Velasco y Arias; Agua (1932), de Carlos Vega; *El grito de la resonancia y las fábulas del jilguero* (1938) de Julio Lamrod; *Fabulario* de Germán Verdiales y *Fábulas de la pampa y la selva* (1946), de Héctor Pedro Blomberg. Juzgo muy probable que haya otras no indizadas en los catálogos bibliotecarios, o al menos no etiquetadas como *fábulas*, *cuentos* o *apólogos*.

⁴ Con las siglas y acrónimos siguientes: ATU (Uther, 2011); H., No H. y M. (Rodríguez Adrados, 2003) y CAM-CHEV (Camarena y Chevalier, 1997). Las equivalencias y versiones se omitirán cuando no existan.

CATÁLOGO

ATU 2 + ATU 32: La pesca con la cola, y el lobo baja al pozo en un cubo y rescata al zorro en el otro

Versiones: Anónimo (1880): *El Compadre Zorro*.

Comentarios: El autor engarza aquí dos tipos cuentísticos muy difundidos, con algunos ajustes para garantizar su coherencia.

Un lobo famélico atrapa a un raposo. Para que le perdone la vida, este convence a su captor de que podrá suministrarle manjares succulentos, como cierto ánade que guarda en su cubil. Después de haber formalizado su amistad (con ecos remotos de ATU 15), el zorro urde cómo deshacerse de su pariente y lo persuade para que pesque en el lago con la cola y un cántaro. El rabo le queda preso tras una noche entera esperando a que piquen los peces, y los aldeanos lo aporrean sin que pueda remediarlo. Luego planean asaltar un corral, pero antes se encaminan al pozo, presunto alijo del labrador, donde el lobo desciende en tanto el raposo sube en el cubo opuesto. El propietario mata a palos al cánido reo.

ATU 2A: Colas arrancadas

Versiones: Córdova (1812, p. 193-196). *La Zorra Modista*.

Equivalencia: H. 17.

Comentarios: Es el cuento clásico de la raposa que pierde la cola en una trampa y que intenta que sus congéneres hagan lo propio para ocultar su vergüenza. Sin que varíe el resultado, Córdova agrega que la zorra se mete a modista, un oficio que le permite dar consejos de indumentaria a las demás.

Véase también *El Raposo y la Trampa* (Barros Grez, 1888, p. 122), que alude a las narrativas en las que los zorros quedan sin rabo (ATU 2A o ATU 68*).

ATU 34A: El perro suelta la carne por su reflejo

Versiones: Rosas (1891, p. 40-41). *El perro envidioso*.

Equivalencia: H. 136.

Comentarios: Sigue el esquema habitual. Un can cruza a nado un arroyo con un pernil entre los dientes. Al contemplarse espejado en las aguas, le domina la codicia, se abalanza sobre el reflejo de la carne y se le resbala su premio.

ATU 41: El lobo se atiborra en la despensa

Versiones: Fernández Lizardi (1918, p. 31-32). *El mono y el cazador*; Pombo (1916, p. 177). *El mono avaro*.

Equivalencia: H. 24.

Comentarios: Dos versiones reinventadas del apólogo del zorro que se ceba en la despensa y no puede salir. En ambas, el mono se niega a soltar el pan que hay dentro de un calabazo (un recipiente), lo cual posibilita que sea capturado por el montero.

No conozco otras variantes equiparables, así que cabe especular que Pombo pudo haber copiado a Lizardi.⁵

ATU 50: El león enfermo

Equivalencia: H. 269.

Comentarios: *La Zorra y el León* (Barros Grez, 1888, p. 305-307) presenta similitudes con las fábulas en las que el raposo salva la vida del monarca enfermo, solo que aquí termina siendo devorado.

ATU 50B: El zorro guía al burro a la guarida del león, pero se lo comen a él

Versiones: Barros Grez (1888, p. 268-270). Los dos Burros y el León.

Equivalencia: H. 203.

Comentarios: Las alteraciones respecto del prototipo son ligeras: un asno quiere librarse de otro, oponente suyo, y cuando se lo ofrece al león despierta en su majestad el apetito por los de su especie.

⁵ La edición original de sus *Fábulas* es de 1817.

*ATU 51***: El zorro como árbitro para dividir el queso*

Versiones: Esteves Saguí (1981, p. 99-101). *La Ostra y los Litigantes*; Darío (1941, p. 190-193). *Un pleito*.

Comentarios: Una sátira judicial. Esteves Saguí reproduce el litigio entre dos hombres por un molusco. Un tercero, convocado para intermediar, chupa la carne y le entrega una valva de su concha a cada uno. En la versión de Darío, el papel de árbitro lo desempeña un mono, que esquilma gradualmente el queso hasta que solo restan migajas, las cuales se atribuye como compensación por los gastos del proceso.

ATU 53: El zorro investiga un rugido*

Versiones: Nepomuceno Troncoso (1819, p. 49-50). *El rebuzno del Burro*; Sigüenza (1977, p. 51-52). *El león y la rana*.

Equivalencia: H. 146

Comentarios: En la variante de Nepomuceno, un león se asusta de un rebuzno temible. El zorro lo tranquiliza revelándole que procede del asno. Sigüenza innova al contextualizar la acción en América, transmutar al fé-lido en un puma y utilizar la moraleja para censurar a los calumniadores. El punto de partida de ambas parece ser la fábula literaria griega, también protagonizada por el rey de los brutos.

ATU 57 + ATU 59: Cuervo con queso en su boca, y el zorro y las uvas agrias

Versiones: Mera (2022, p. 93). *El cuervo y la zorra*.

Equivalencia: H. 126 + H. 15.

Comentarios: Es una fusión bien avenida entre estos dos cuentos tipo. Primero el cánido desprecia al pájaro porque lo ve saciándose con carroña, pero en cuanto este se encarama a lo alto de una parra, le implora sin rubores que le arroje uvas.

ATU 59: El zorro y las uvas agrias

Versiones: Esteves Saguí (1981, p. 101-102). *La Zorra*.

Equivalencia: H. 15.

Comentarios: Esteves Saguí amplía el apólogo original para incluir la tornadiza cavilación de la raposa, que aquí proyecta regresar a su dieta de gallinas en cuanto fracasa en alcanzar el racimo.

ATU 61: El zorro persuade al gallo de que cante con los ojos cerrados

Versiones: Solano (1893, p. 348-349). *El gallo, la zorra y el caballo*.

Equivalencia: M. 175.

Comentarios: La raposa engaña al gallo para que cierre los ojos mientras canta, y le muerde el pescuezo. Luego escapa, perseguida por pastores y perros. El ave le devuelve la jugarreta recomendándole que grite “este gallo es mío” para disuadirlos, una coyuntura que aprovecha para darse a la fuga. Un caballo aparece como comentarista al final para apuntar la moraleja.

ATU 62: Paz entre los animales: el zorro y el gallo

Equivalencia: M. 175

Comentarios: En *El gallo y el zorro* (Terán, 1980, s. p.) hay una reminiscencia muy tenue.

ATU 75: La ayuda del débil

Comentarios: Subsisten ecos distantes de esta fábula en *El cerdo y el gorrión* (Marroquín, 1867, p. 14-15). Aquí el ave está presa y el cerdo no la libera porque prefiere lanzarse a un charco de lodo.

ATU 75: El lobo y la nodriza*

Versiones: Nepomuceno Troncoso (1819, p. 1-3); Sigüenza (1977, p. 43-44).

Equivalencia: H. 163.

Comentarios: En la variante de Nepomuceno, la mujer canta una nana: en su primera estrofa, amenaza con llamar al lobo si el bebé no se duerme; en la segunda, insinúa el asesinato del animal en el supuesto de que acuda al reclamo. En la versión de Sigüenza, la anciana cuidadora de dos niños revoltosos asegura que avisará el depredador para que se los coma. Este aguarda en balde a que se verifique la promesa.

Ninguna de estas ejecuciones se aparta demasiado del esquema regular; la de Sigüenza, de hecho, se acerca al modelo literario griego más antiguo.

ATU 80: El erizo en la guarida del tejón

Versiones: Esteves Saguí (1981, p. 90-95). *La Abeja, la Hormiga y el Zorrino*; Esteves Saguí (1981, p. 135-137). *El Hornero y la Golondrina*; Daireaux⁶ (2014, p. 36-37). *El zorro y la vizcacha*; Pimentel (2023, p. 265-266). *El erizo y los conejos*.

Comentarios: Todas son variantes originales. En la primera versión de Esteves Saguí, una mofeta apesta el tronco de un árbol poblado por un enjambre de abejas y por una colonia de hormigas. Aunque los insectos ganan un pleito jurídico y lo destierran, sus habitaciones han quedado infectadas. La segunda de este autor reemplaza la plantilla por aves y elimina la sustancia hedionda. En el texto de Daireaux, el raposo pide prestada su guarida a la vizcacha durante su noche de bodas y, más adelante, se atrinchera en su interior. Cuando el granjero la tapia, ruega auxilio a su viejo camarada, pero este rehúsa ayudarlo. En el de Pimentel, los conejos aceptan en su madriguera a un erizo que no deja de pincharlos con sus púas. Su solución consiste en rogarle que se las afeite.

ATU 110: Poniéndole el cascabel al gato

Versiones: Barra (1889, p. 134-138). *El concejo de los ratones*; Sigüenza (1977, p. 57-58). *El ratón con cascabel*.

⁶ Pese a su cuna francesa, Daireaux merece un hueco entre nuestros fabulistas por su cultivo de la literatura en español y por haber residido en Argentina la mayor parte de su vida.

Equivalencia: M. 308.

Comentarios: Sigüenza introduce modificaciones en la historia de origen: la asamblea ratonesca consigue su propósito de colgarle un cascabel al gato. Tras un periodo de hambruna, este los erradica sigilosamente a todos. Barra se despegas del prototipo: en su texto, el felino ya está cautivo en una jaula y sus captores discuten qué hacer con él. Los roedores van a enviarle una misiva para que no vuelva a interrumpirlos mientras roban queso, pero, cuando el gato despierta, todos huyen y su iniciativa queda inconclusa. Como siempre, la moraleja hace hincapié en el conservadurismo natural.

Los ratones tontos y el gato astuto (Anónimo, s. a.) bebe de este tópico cuentístico, con referencia a una tregua entre ambas especies, pero la narrativa corre por otra dirección.

*ATU 112**: Los ratones y el gallo*

Versiones: Fernández Lizardi (1918, p. 19-21). *Los consejos de la rata*.

Comentarios: El de Lizardi es el relato de una rata (moribunda, para mayor dramatismo) que instruye a su hijo para que se prevenga del gato. No hay acción en este apólogo, que solo contiene la amonestación de la madre.

ATU 123B: El lobo con piel de cordero es admitido en el rebaño

Versiones: Mendizábal (1821, p. 14-16). *El cordero lobo*.

Equivalencia: No H. 188.

Comentarios: Una versión vuelta del revés de esta fábula clásica: aquí el rumiante se viste con el pelambre de su némesis y se alista en la manada. Con el tiempo, se aburren de él y lo despojan de esta prenda. Desnudo, es víctima de la glotonería de un excompañero lupino.

ATU 126: La oveja persigue al lobo

Versiones: Marroquín (1867, p. 60-61). *El tigre y el conejo*.

Comentarios: Un conejo entra en la guarida de un tigre y, cuando siente que le planta la garra encima, saca a relucir el carácter tramposo de

su homólogo del cuento oral (Tío Conejo⁷) y exclama “¡Hola! ¿quién me coge un dedo?”, lo cual disuade a su enemigo al instante. Se asemeja en su situación a ATU 66A.

ATU 157A: El león busca al hombre

Versiones: Córdova (1807). *La tentativa del león y el éxito de su empresa*.

Equivalencia: M. 202.

Comentarios: Es la historia del león que sale a buscar al hombre para batirse con él, conforme a la segunda modalidad de Uther.

ATU 202: Las dos cabras obstinadas

Versiones: Caicedo Rojas (1869, p. 84-86). *Las dos cabras*.

Comentarios: Es una variación de la fábula en la cual dos rumiantes se encuentran frente a un puente, sin que ninguno pueda pasar. Llegada la noche, uno de ellos se acuesta para que el otro atravesase saltándolo. Así siguen con su camino.

ATU 214: El burro intenta acariciar a su maestro

Versiones: Rosas (1891, p. 57). *Las caricias del burro*; Pombo (1916, p. 135-136). *La yegua y la faldera*.

Equivalencia: H. 93.

Comentarios: Rosas ofrece una versión alterada del cuento del burro que imita a un perro para obtener la estima de su amo. Aquí no hay ningún can y lo que se propone el asno es mostrarle su afecto al retoño de sus propietarios. En su lugar, le asesta una coza.

La alusión de Pombo a este apólogo es más casual. Solo permanecen los actores: su significado ha sido adulterado para hacer una apología del trabajo y del équido que ha transportado al ama y a la faldera.

⁷ Sobre este personaje del folclore del sur de Latinoamérica, véase Rodríguez García (2023a, p. 267-276).

ATU 214B: El burro con piel de león

Versiones: Nepomuceno Troncoso (1819, p. 8-9). *El Burro Disfrazado y la Zorra*; Rosas (1891, p. 40). *El asno disfrazado*; Blanco Encalada (1978, p. 181). *El asno vestido de león*.

Equivalencia: H. 199

Comentarios: Nepomuceno se atiene al modelo clásico. En la variante de Rosas, el pollino se cubre con un manto de elefante para aparentar respetabilidad. Blanco Encalada se amolda el esquema usual, con la única salvedad de que el molinero golpea al jumento cuando se destapa el ardid.

CAM-CHEV 215: La ratita atrevida que se volvió asustada a casa

Versiones: Pombo (1916, p. 240-244). *El conejo aventurero*.

Comentarios: Un conejo vive tranquilo en un rincón del bosque. Cierta día se marcha a explorar el mundo, sin haberse despedido antes de su progenitora. Planta cara a varias amenazas; entre ellas, a unos niños que le disparan piedras. Después lo atrapa un hombre y lo enjaula con el objetivo de engordarlo para su consumo. Nuestro héroe ayuna, de ahí que lo excarcelen. Más tarde cae en una trampa y escapa con la pierna rota. Es sanado, pero, aun así, fallece: una divergencia destacable con el prototipo de Camarena y Chevalier, más afín al patrón que percibió Rodríguez García (2024, p. 55-56). La moraleja condena a quienes desacatan a sus padres y a los que abandonan su patria.

ATU 218: Una gata transformada en doncella corre tras un ratón

Versiones: Córdova (1828, p. 63-66). *La gata mujer*.

Equivalencia: H. 50.

Comentarios: Es el relato clásico del muchacho que se enamora de su gata, pide asesoramiento a Venus y la diosa la convierte en mujer. Se celebra la boda, pero cuando divisa a un ratón durante el banquete nupcial, su esposa se lanza a por él, en una lección de inmovilismo ontológico y social.

*ATU 219E**: La gallina que ponía los huevos de oro*

Versiones: Pombo (1916, p. 179-180). *Los huevos de oro*.

Equivalencia: H. 89

Comentarios: Versión típica de esta historia. Una gallina pone un huevo de oro al día, pero el dueño ambiciona más riquezas y la destripa en busca de algún tesoro escondido en sus entrañas. Al hacerlo pierde su fuente de ingresos.

ATU 222: Guerra entre aves (insectos) y cuadrúpedos

Comentarios: En Rosas (1891, p. 50) se consigna una mención al conflicto entre cuadrúpedos y volátiles, aunque sin despliegue de tropas, pues se limita a la lid desigual entre el félido y el triunfal insecto, que aquí finaliza sus días en una telaraña. *Los Cuadrúpedos, los Pájaros y Júpiter*, de Barros Grez (1888, p. 204-207), refiere un enfrentamiento entre fieras y aves, pero sin insultos entre monarcas y con una solución peculiar: Júpiter se percata de la algarabía, increpa a los brutos y les concede el don de alzarse por el cielo a los pájaros. Como punición, los cuadrúpedos son incapaces de inhalar oxígeno y se extinguen.

Hay otra reminiscencia más desvanecida en Azcuénaga (1910, p. 189-191).

ATU 222 + ATU 275B: Guerra entre aves (insectos) y cuadrúpedos, y la carrera entre el zorro y el cangrejo de río

Versiones: Suárez (s. a.): *El león y el grillo*.

Comentarios: La ofensa del león al grillo desencadena una competición entre reyes en la cual se ensartan dos cuentos tradicionales. Primero, en una carrera, el insecto vence al felino encaramándose a su melena sin que se entere, en un remedo de ATU 275B con un relevo en los personajes (cangrejo=grillo; zorro=león). Luego conciertan una batalla campal entre las milicias de cada bando. El león y los suyos son derrotados en la liza y tienen que zambullirse en el agua. El pago que exige el artrópodo son los

territorios de sus contrincantes. En este último relato desaparece el raposo centinela de otras variantes.

ATU 222A: El murciélago en la guerra entre aves y cuadrúpedos

Versiones: Melgar (2012, p. 362-364). *El murciélago*.

Equivalencia: No H. 302

Comentarios: Es la historia del murciélago que cambia de estandarte en la batalla entre cuadrúpedos y volátiles. Se equivoca al apostar por los animales de tierra y, cuando gana el escuadrón aéreo, acaba siendo represaliado.

ATU 237: El loro parlante

Versiones: Rosas (1891, p. 32-33). *Las desvergüenzas del loro*; Pimentel (2023, p. 252-253). *El loro pervertido*.

Comentarios: El texto de Rosas pertenece al difuso ramillete de los cuentos de papagayos que repiten obscenidades y reciben castigo. En el de Pimentel, un loro que ha aprendido palabras soeces las espeta en un convento y es matado a escobazos, después de haber legado este vocabulario a las niñas escolarizadas.

ATU 240A: La abeja cae al agua*

Versiones: Rosas (1891, p. 26-27). *El milano, el cazador y la hormiga*; Pombo (1916, p. 116-117). *La paloma y la abeja*.

Equivalencia: H. 176.

Comentarios: Es la fábula del insecto socorrido por una paloma, que más tarde obtiene en pago otro rescate. Pombo no se separa del modelo habitual; por el contrario, en el apólogo de Rosas se incorpora un actor que funciona como ejemplo negativo: un milano egoísta que parece tiroteado.

ATU 248A: El elefante y la alondra

Versiones: Fernández Lizardi (1918, p. 88-91). *El elefante y la hormiga*; Balmaseda (1863, p. 42-45). *El elefante y las hormigas*.

Comentarios: En Lizardi, un elefante aplasta a una hormiga y esta, para vengarse, se infiltra por su trompa y lo despedaza desde dentro. Resulta similar a otra fábula del español Valvidares y Longo (1811, p. 111-113). En el caso de Balmaseda, el paquidermo pisotea un hormiguero; como consecuencia, varias colonias de estos artrópodos lo dejan malherido o finado. Esta versión no implica a varias especies, sino al ejército de una sola que vence al opresor en virtud de su número.

ATU 275A: La carrera entre la tortuga y la liebre

Versiones: Sigüenza (1977, p. 29-30). *Los dos burros*; Sigüenza (1977, p. 80-81). *El automóvil y la locomotora*; González (1936, p. 543-544). *El pollino y el automóvil*.

Equivalencia: H. 254.

Comentarios: El primer texto de Sigüenza es una variante algo distinta de este apólogo. Un burro cargado y otro sin lastres caminan juntos de regreso a la cabaña de su amo. El que va ocioso se entretiene dando saltos y rebuznando, y alcanza la meta el último. El dueño lo escarmienta por haberse demorado. Su segunda versión está protagonizada por máquinas. En esta, gana la locomotora, porque la ruta del coche era prácticamente intransitable.

En la versión de González, el burro hace el ridículo ante las hembras a las que pretendía impresionar aventajando al automóvil.

ATU 276: El cangrejo camina hacia atrás. Lo aprendió de sus padres

Versiones: Fernández Lizardi (1918, p. 95-98). *El coyote y su hijo*; Córdova (1828, p. 141-143). *La Cangreja y su niña*; Pombo (1916, p. 49). *La cangreja consejera*.

Equivalencia: M. 80.

Comentarios: La de Lizardi es la fábula clásica del magisterio de los cangrejos, aquí sustituidos por coyotes. El padre ordena a su vástago que se abstenga de devorar pollos, pero fracasa como modelo de conducta y su hijo comete sus mismos delitos. Córdova y Pombo realizan mutaciones intrascendentes en el género de los personajes.

ATU 277: El rey de las ranas

Versiones: Barros Grez (1888, p. 120-122). *El Pillo, la Garza y los Sapos*.

Equivalencia: H. 44.

Comentarios: En el texto hay una referencia al resultado de este cuento, con un ave tirana que se afana en engullir a sus súbditos batracios, pero el relato enfila hacia otros derroteros. En *Las dos Ranas y la Garza*, del mismo autor (Barros Grez, 1888, p. 401-403), solo el escenario y el plantel de personajes traen a la memoria este apólogo.

ATU 280A: La hormiga y el grillo

Versiones: Fernández Lizardi (1918, p. 7-8). *La tortuga y la hormiga*; Amy (1884, p. 37-38). *La Cigarra, la Hormiga y la Paloma*; Pimentel (2023, p. 261-262). *Desquite de la cigarra*; Sigüenza (1977, p. 62-65). *La cigarra y la hormiga*.

Equivalencia: H. 114

Comentarios: Lizardi innova en el elenco actoral, con el quelonio ejecutando el papel del insecto músico. Aquí la tortuga no canta ni baila; tampoco mendiga comida, sino que dormita en el fondo de un pozo y se queja de la escasez de provisiones. Amy plantea una continuación de esta fábula clásica, en la cual la paloma se muestra caritativa con la cigarra y la alimenta. Otra secuela de este cuento la propone Pimentel, solo que en su texto la cigarra no abandona su oficio ni recibe la limosna de un pájaro, sino que se gana la vida actuando en eventos sociales. En la versión de Sigüenza, la cigarra hospeda a un grupo de hormigas sedientas durante el verano. Estas calman su anhelo en la charca que hay en el refugio, aniquilan a su anfitriona y se apoderan de su domicilio.

ATU 283: Cuentos misceláneos de mosquitos

Versiones: García Goyena (2022, p. 74-76). *La araña y el mosquito*; Odrizola (1864, p. 138-139). *La araña*; Rosas (1891, p. 109). *La araña y la mosca*; Navarrete (1904, p. 378-379). *La araña, el mosco y la criada*; Esteves Sagú (1981, p. 101-102). *La mosca y la garza*; Daireaux (2014, p. 59-60).

La araña; González (1936, p. 551-552). *La araña tejedora, la mosca y la música*; González (1936, p. 577-578). *La araña y la luciérnaga*.

Comentarios: En la fábula de Navarrete, la araña envuelve a un mosco en su tela, una criada lo averigua y, en lugar de machacarla, la deja libre, con arreglo a un razonamiento contrario a la moral ilustrada imperante: “Pues, ¿qué hacen las arañas? / ¿Trampas? El mundo todo / Incurre en esta falta” (Navarrete, 1904, p. 379). En la variante de García Goyena, el arácnido simplemente captura en su red al mosquito. En la versión de Odriozola, una gran cantidad de insectos apresados rompen el tejido y enmarañan a la araña. En el apólogo de Esteves Saguí, la mosca suplica el apoyo de una garza para desenredarse de las pegajosas hebras, pero el pájaro lo desestima, argumentando que la destrozaría con su pico. En la obra de Daireaux, el moscón se lleva volando la telaraña a fuerza de insistir. En Rosas, la mosca admira la seda poco antes de que su artífice la liquide. En el primer texto de González, el insecto, preso en la trampa, es desatado por el arácnido para que pueda deleitarse con su creación. Su segundo cuento posee un final más canónico.

NOTAS

Trasvases entre géneros

La investigación ha corroborado con pruebas convincentes la estrecha conexión entre la fábula escrita y los cuentos de animales (Hernández, 2005, p. 158; Rodríguez, 2024a, p. 54-57), entre estos dos géneros y las paremias (Agúndez, 2019, p. 54-72), la historia natural (Rodríguez, 1978, p. 47), las leyendas, los chistes, los chascarrillos... La clave de estas transferencias no radica en la forma de los textos, sino en su sustancia: las acciones relatadas son casi siempre análogas y se reciclan de un género a otro con mutaciones más o menos ostensibles.

La presencia del apólogo literario –el que no ingresa regularmente en la narrativa oral– es una constante en estas obras. Entre otros casos, figuran los siguientes: el célebre cuento esópico del zorro y el busto (H. 27), recreado libremente por Sigüenza (1977, p. 98) en *La pera y el coco*, y con diferentes variaciones debidas a Barros Grez (1888, p. 56-57) y a Mera (2022, p. 121); *Los dos perros y el mico*, de Mendizábal (1821, p. 34-36), una

historia clásica (H. 152) en la cual dos depredadores se disputan una presa que les es arrebatada por un tercero, asimismo reelaborada en *Los Perros y los Pastores*, de Esteves Sagui (1981, p. 90); *El zorro y el leopardo*, de Pombo (1916, p. 147), acerca de la vanidad de este félido (H. 12); *El jabalí y el gamo* (Pombo, 1916, p. 120), una fábula etiológica (H. 252) que aclara por qué estos omnívoros afilan sus colmillos en los árboles; *El pastor y el lobo*, de Barra (1889, p. 48-49), sobre la imposibilidad de que un lobo criado por humanos mude sus hábitos carnívoros (H. 225); o *El asno cornudo* de Melgar (2012, p. 371-372) (M. 225), donde el burro que ha solicitado cuernos a Júpiter acaba malparado.

Si avanzamos tras los pasos de la literatura grecolatina, descubriremos una inusual reescritura del *Yambo de las mujeres* de Amorgos (1998, p. 31-36), un poema misógino en el cual las hembras humanas son confrontadas con especies poco favorecidas en la cultura europea, como el cerdo, el zorro o el gato. Córdova (1828, p. 198-203) no se ciñe a este prototipo y, en su mejor vena ilustrada (idénticamente sexista), sugiere exponentes positivos como la hormiga industriosa, la gallina casta o la elefanta discreta.

La historia natural también ha compartido su sabiduría tanto con la fábula escrita como con la oral. *El castor* de Sigüenza (1977, p. 71) sirve de ejemplo: de acuerdo con Plinio (2003, p. 165), este roedor se arranca los testículos para satisfacer la avaricia de su adversario humano y evitar su muerte. ATU 80, que cuenta con una versión de Pimentel en nuestro catálogo, está asimismo presente en las enciclopedias medievales. Y durante la Edad Media cundió el rumor de que los basiliscos eclosionaban de huevos de gallina, aquí retransmitido por González (1936, p. 574).

Me parece mucho más llamativa la interacción entre la zoología de estas centurias y el apólogo. Basurto nos brinda una demostración paradigmática de erudición naturalista anudada con el aprecio por lo autóctono (Cerde, 2009, p. 120-122) en *Las hormigas buxilera y arriera* (Basurto, 2009, p. 68-70). Escuchemos su descripción:⁸

Se hallan por estas tierras
unas hormigas raras,

⁸ Modernizo la ortografía de las citas y de la bibliografía de conformidad con los criterios contemporáneos.

que en sus cuevas metidas
nunca salen a ver del sol la cara.
Los indios las visitan,
buxileras las llaman;
y no sé, por qué indicios
saben en dónde están sus tristes casas,
de la cintura abajo
se ven depositadas
en unas grandes botas
de miel, en unas rubia, en otras clara
este rico tesoro,
las pena a que encerradas
con nadie comuniquen. (Basurto, 2009, p. 68-69)

La acción de esta fábula se nos antoja ahora prescindible; fijémonos, en cambio, en la nota a pie de página que ha adherido el autor:

Estas hormigas [las buxileras], de que no he encontrado noticia en lo que he leído de Historia natural, y cuyo nombre he aprendido de la gente de campo, he visto sacar a los Indios de la Labor de S. Gerónimo, y Hacienda de Jalpilla del Partido de Chamaquero, y he llevado algunas a mi Casa, a las que he enseñado a varios amigos. (Basurto, 2009, p. 70)

Basurto nos regala un retrato verídico, de relevancia científica, sobre una especie que estaba pendiente de documentar. En otras palabras, la experiencia empírica del literato, sumada a los conocimientos de las comunidades nativas, ha nutrido el cuento.

Otro caso emblemático es *La leyenda de la luciérnaga*, de Terán (1980, p. 59-60), una fábula de cuestionable aliento folclórico que narra el origen mítico de los cocuyos: insectos luminiscentes asimilados a las luciérnagas. Una anciana pregunta a este animalito “tucu-tucu, ¿dónde está mi amado?”; tras esto viene el relato de una mujer embrujada que expiró por los amores de un campesino y de cuyos ojos brotaron los primeros cocuyos, que todas las noches buscan al responsable de la tragedia. En la tradición española el

cuculillo es el ave vatídica por antonomasia: predictor de la meteorología, de los años de vida de una persona y de su éxito amatorio (Pedrosa, 2021; Guadalajara, 2021, p. 15-31), y un potencial paralelo del “tucu-tucu” en este cuento.

Sin salirnos del pródigo universo aviar, otro de nuestros poetas recogía el arranque de una canción popular de La Rioja (Argentina) en su *Romance de la calandria*:

El jilguero y la calandria
 eran dos que se querían
 y temiendo sus desprecios
 ninguno se descubría. (González, 1936, p. 477)

González retrata a un pájaro abstraído en sus devaneos teóricos y divorciado de las vicisitudes románticas de un canto que, hasta hace poco, corría de viva voz por el Cuyo y en el cual, en mi modesta opinión, reverberan débiles acordes del *Romance del prisionero* (véase Devoto, 1990). Para que nos formemos una idea de su concepto original, trasladaré algunos versos de una variante preciosa, mucho más detallada y amplia, registrada por Rodríguez y Moreno de Macía:

El jilguero y la calandria
 eran dos que se querían,
 temerosos de un desprecio
 ninguno se descubría.
 Al cabo de mucho tiempo
 le dijo el jilguero un día,
 que quería ser su amante
 y que por ella moría.
 Y fue fatal su desgracia
 cuando se le declaró,
 no pudo hablar más palabra
 por culpa de un cazador
 Al momento que fue a hablar
 el cazador les tiró;

del susto que se llevaron
se dividieron los dos. (Rodríguez y Moreno de Macía, 1979, p. 43)

Cierro este apartado con una rareza fortuita: un apólogo sobre ornitomanía, afín al género del enigma, que prefigura el experimento de la caja de Schrödinger y que evidencia que en la cultura no hay nada que no pueda remontar sus raíces a un pasado remoto. En *El pájaro muerto y vivo*, de Caicedo Rojas (1869, p. 70-71), un pícaro pone a cierto adivino ateniense en un aprieto: le muestra el puño en el que ha encarcelado a una minúscula ave y lo reta a que prediga si continúa respirando. He aquí la avispada respuesta del augur:

Estará como tú quieras:
estará de ambas maneras
en tu mano, ¡muerto o vivo!
si digo que muerto está,
con solo abrir tú la mano
saldrá el pajarillo ufano
y volando escapará.
y perderé de igual suerte
que está vivo asegurando,
pues al cautivo apretando
le darás segura muerte. (Caicedo, 1869, p. 70-71)

PROTECCIONISMO ANIMAL Y ECOLOGISMO EN LA FÁBULA HISPANOAMERICANA

La fábula no se ha puesto muy a menudo del lado de los animales. Lo más común es que las criaturas del cuento diserten sobre preocupaciones que atañen a la sociedad humana, o bien que acepten su servidumbre e inferioridad respecto del hombre sin objetar. No obstante, existe un conjunto de pesquisas que cuestiona que todo apólogo sea antropocéntrico;⁹ esto es, que no podamos encontrar en ellos críticas al trato que nuestra especie otorga a las demás.

⁹ Conviene leer la síntesis de Rodríguez García (2024a, p. 57-60).

El primer autor de este corpus que reflexiona sobre la ingratitud humana, en la clave zoocrítica que acuñó Rodríguez García (2025, p. 86), es el guatemalteco Matías de Córdova. El cachorro de león que protagoniza este relato es avisado por su madre de la crueldad del ser con quien pretende medir su ímpetu:

El hombre, dice la prudente madre,
 [...] con sagacidad, industria y maña,
 todo lo rinde, todo lo sujeta.
 Oprime el mar, se sirve de los vientos,
 arranca las entrañas a la tierra,
 y, lo que me horroriza al referirlo,
 el rayo ardiente, a voluntad, maneja.
 Y así evita encontrarlo, huye, hijo mío,
 acelerado, corre a tu caverna;
 es el hombre feroz con sus hermanos,
 ¿cómo no lo será con una fiera? (Córdova, 1807, p. 6-7)

Ignorante del peligro que le acecha, sale en pos de su rival y va topándose con bestias que han sufrido sus abusos. Transcribo el conmovedor testimonio de un buey:

Soy de los infelices que sujeta,
 a quien por los más útiles servicios,
 da la más dura y vil correspondencia.
 Al punto que nací, mandó a mi madre
 que mi alimento natural partiera
 entre él y yo, que solo a ciertas horas
 tomaba hambriento la ordeñada teta.
 Después impuso a mi cerviz el yugo;
 aun antes de cumplir tres primaveras,
 para hacerme arrastrar enorme carga;
 y si el peso y el sol me desalientan,
 en lugar de apiadarse, enfurecido,
 con su aguijón me hiere, sin clemencia [...].

¡Ay! Cuando me envejezco en su servicio
¿de qué suerte corona mi carrera?
Después de maniatarme, a sangre fría,
me da el golpe fatal: no le penetran
los gritos y clamores repetidos
que mis útiles obras le recuerdan.
Mira sin conmoción correr la sangre;
y se sirven mis carnes en su mesa. (Córdova, 1807, p. 9-10)

Al final, el hombre apresa al felino, pero, en un acto compasivo, decide soltarlo, con lo cual el apólogo no puede considerarse una denuncia sin fisuras del maltrato animal, sino un alegato parcial, matizado, que no contradice la hipotética primacía del ser humano respecto de la fauna.

El también guatemalteco y jefe de estado Pedro Molina discurrió sobre la paradoja de las especies domésticas –cuidadas, pero sacrificadas al arbitrio de su dueño–, en un apólogo en el que participa cierto personaje de la tradición oral mesoamericana: tío Coyote.¹⁰ Cito un extracto del diálogo que sostienen este cánido y una oveja que no se atreve a contraer nupcias con él, una circunstancia propia de personas, aquí rentabilizada para desaprobar este comportamiento:

¡Ah inocente corderita!
le dice el lobo ¿tú piensas,
que es muy seguro vivir
al modo que las ovejas?
Dime ¿no has visto algún día
que a tus pobres compañeras
pela y ordeña el pastor,
y a la que quiere degüella? En
esto viene a parar
su decantada fineza.
¿Y es por ventura una dicha
servir a la gula ajena?

¹⁰ Se puede consultar un estudio sobre esta figura en Rodríguez García (2023b, p. 203-207).

Los animales cobardes
vivan en tal dependencia.
Esto dijo Tío Coyote... (Molina, 2021, p. 225)

Lizardi rubrica un texto original en el que recalca las funciones sanitarias de los carroñeros: todo un hito, pues, desde ciertas perspectivas simbolistas, les correspondería un peldaño mucho más rezagado en la escala axiológica. La fábula replica una discusión entre un perro faldero y un zopilote (buitre) acerca de los méritos de cada uno. Cuando le toca el turno al ave, se defiende así:

Es cierto que soy feo,
y siempre que bebo agua, bien lo veo.
Sabia Naturaleza
me negó el frágil don de la belleza,
pero en cambio, preciosas facultades
me dio para librar, a las ciudades,
de carnes corrompidas. A ello aplico
con gran solicitud mi fuerte pico;
y ésta sí es una cosa
incomparablemente provechosa
al pueblo, a la ciudad y aun al Estado,
por lo cual soy de todos apreciado.
Yo epidemias evito, y a los hombres
libro de pestilencias; no te asombres
de que, al hallar en mí tal conveniencia,
favorezcan y cuiden mi existencia. (Fernández, 1918, p. 114-115)

Más tímido en su condena resulta el mexicano Nepomuceno, quien solo da voz a los padecimientos de un asno, sin pronunciarse a su favor en ningún momento:

Señor, remedio no hallo
de agradar a mis señores
y contentar a mis amos:
Si ando despacio me cortan

una oreja y medio rabo,
si aprisa quiebro la carga,
me golpean y maltratan. (Nepomuceno, 1819, p. 86)

Sí se posiciona de su lado el político argentino Joaquín Víctor González, dentro de una tradición apologética del burro inaugurada en las letras hispánicas por la sátira jocoseria *El asno ilustrado* (1837) –que el autor menciona– y consumada con extraordinaria maestría y delicadeza a inicios del siglo XX por Juan Ramón Jiménez con *Platero y yo* (Rodríguez, 2024c, p. 623-624). Oigamos un trozo de su alabanza:

¡Ah, pobre asno bendito! La calumnia
tenaz, inextinguible, lo persigue,
del hombre, que lo explota y lo esclaviza,
y “burro” por estúpido lo llama,
y carga en él sus culpas y defectos,
y su propia ignorancia inagotable,
y de su ingratitud todos los fardos. (González, 1936, p. 483)

La empatía de González se prolonga también a los árboles que le tributan sus servicios al hombre. Este es el iluminador reproche que profiere un nogal:

—¡Pero bárbaros! ¿Por qué me apaleáis de este modo? ¿Así me pagáis el alimento y la sombra que hace años os regalo?
Y ante la sorpresa y el espanto de sus verdugos al oírlo hablar, el árbol concluyó:
—Si al que trabaja y produce para vuestro sustento y comodidad lo maltratáis, y creéis por la violencia arrancarle mayor esfuerzo y rendimiento, sois unos ignorantes y unos perversos, porque ni los hombres libres, ni los esclavos, ni los animales, han dado nunca más por ser más castigados. (González, 1936, p. 520)

También Daireaux reprueba el desagradecimiento y la hipocresía humanas, tanto en *El hombre y la oveja* (Daireaux, 2014, p. 9-10), como, especialmente, en *El burro*:

Porque [el burro] era bueno, empezaron a abusar de él. Era fuerte, por ser tan chico, lo cargaron demasiado; era sobrio, casi no le dieron de comer; era resistente, le hicieron trabajar más de lo que era posible. Y cuando ya no daba más, lo empezaron a maltratar. Se le avinagró el genio; sus orejas no se movían ya risueñas, sino que las echaba para atrás, enojado, enseñando los dientes y aprontaba las patas. Y el amo [...] decía: “¡Qué malo es el burro!” (Daireaux, 2014, p. 83)

Otro tópico histórico en esta larga lista de protestas contra la humanidad es el rapto de polluelos y la destrucción de nidos; en particular, a partir de la centuria decimonónica, una época en la cual aflora una sensibilidad más acentuada hacia otras especies, así como las primeras medidas proteccionistas en Occidente, al calor de unos pujantes progresos sociales, tecnológicos y económicos, y de los desarrollos de intelectuales de la talla de Darwin y Jeremy Bentham (Rodríguez, 2024a, p. 28-31), que vienen a rebatir, de un modo aún cohibido, la tan cacareada excepcionalidad del hombre. De nuevo González nos obsequia con un testimonio de esta índole en su obra:

Lamentábanse una vez, reunidas varias aves en un rincón bien guarnecido del inmenso bosque de la cercana pampa, y a la margen de una laguna, sobre la avaricia y la crueldad de los hombres, que no dejan en los nidos empollar los huevos, sin arrebatarnos y despojarlos para su comercio, sumiendo en la desolación a tantas madres amorosas, como la Perdiz, la Torcaz, la Gaviota, y aún las humildes Gallaretas del pajonal.

¡Qué quieren, hermanos! — ya que no nos es posible defender nuestro hogar y nuestro nido con la fuerza, valgámonos de la astucia, el gran recurso de los débiles, contra la tiranía y la injusta apropiación que el hombre se ha decretado sobre el fruto legítimo e inocente de nuestros amores y de nuestros dolores... (González, 1936, p. 529-530)

Lo que palpita en el texto no es un ecologismo de vanguardia, cuyo imperativo sería preservar el ecosistema, sino un animalismo proteccionista, fundamentado en la identificación con un “otro”, con sus sentimientos y problemas; en esta situación concreta, con los pájaros que han perdido a sus retoños.

Las fábulas de este calibre se multiplican en nuestro corpus. Leamos una crítica semejante del poeta ecuatoriano Rafael García Goyena:

Juzgo proviene el atraso
de la prole que perdemos,
por los malditos muchachos
en sus criminales juegos.
Asaltan los nidos caros:
tiran y rompen los huevos,
y de los pollos acaso
sacrifican los dos tercios. (García, 2022, p. 53)

Otro ejemplo lo suministra *La paloma y el niño*, del escritor colombiano Rafael Pombo. Aquí, un joven testa su puntería con una de estas aves y, en cuanto la ha abatido,

Yendo a tomarla escuchó
No su arrullo ni su canto,
Sino un ¡ay! que le arrancó;
Teñida en sangre la vio,
Y él mismo suéltase en llanto. (Pombo, 1916, p. 8)

En *El robanidos*, unos pollitos secuestrados son asesinados por un gato en la casa de su joven amo, lo cual lo enfurece. Así lo reprende su madre:

¿Por qué tales aspavientos
Si el gato no hizo otra cosa
Que lo que te ha visto haciendo?
Y antes más cruel tú fuiste
Que ese irracional, respecto
A los inocentes padres
De esos pajarillos tiernos.
Por tu propio dolor juzga
Del dolor y del despecho
De su madre, que irá loca
Buscándolos y gimiendo. (Pombo, 1916, p. 15)

De la misma cuerda, y no exenta de resonancias con la fraternidad universal que predicaba Francisco de Asís, es la justificación que emite un pardal para disculpar sus hurtos de semillas ante el granjero, un acontecimiento cotidiano que les ha reportado a estos pájaros una fama perjudicial en el entorno agricultor:

Repara, dijo el Gorrión,
Que no es dañarte mi intento
Y que me acusas sin razón,
Solo busco mi alimento.
Me haces muy injusta guerra,
A morir de hambre me obligas,
¿Quién te ha dado estas espigas
Que puso Dios en la tierra?
[...] ¡Oh! Del trabajo de Dios
Vive todo lo que alienta.
Nuestro derecho es el mismo,
La dulce calma recobra;
¿Por qué tan cruel egoísmo,
No hay para todos de sobra? (Balmaseda, 1863, p. 31-32)

Acaso más que la acción del cuento lo que nos interesa es la explicación que proporciona este literato cubano en nota a pie de página: un alegato biófilo y de alto valor ecocrítico, que anticipa el movimiento ecologista de la segunda mitad del Novecientos. Reproduzco varios fragmentos ilustrativos:

No debe el hombre desalentarse porque innumerables seres vivan de la destrucción de las plantas que él cultiva; es verdad que pone de su parte el trabajo, origen evidente de la propiedad; pero también lo es que la naturaleza contribuye con el aire, la luz, en fin, con todos sus agentes que nada nos cuestan [...]. En fin, concedamos, haciendo violencia a nuestras ideas, que el hombre tiene el tristísimo derecho de exterminio, fundado en el de su propia conservación, sobre todos los demás seres creados; ¡pero apresurémonos a advertir, que debe ejercerlo solamente cuando obedece a la necesidad, es decir, contra

aquellos insectos, cuadrúpedos, o aves que le son sumamente perjudiciales, o le sirven de alimento! [...] Cada vez más la civilización aleja la humanidad de las escenas del circo de Roma, y llegará un día en el que desaparezcan para siempre el pugilato, las lides de gallos, las corridas de toros y todos esos espectáculos en que el placer nace de ver sufrir. (Balmaseda, 1863, p. 32-33)

No todos los autores se conducen por las míseras condiciones de los animales. La poeta mexicana Rosa Carreto pone en labios de un cerdo un sombrío lamento, justo después de haber enumerado los múltiples usos de su grasa y carne:

Sin embargo, el ingrato
nunca con blanda mano me acaricia
mientras que (no sé cómo)
del perro, del gato
y hasta del asno vil halaga el lomo. (Carreto, 1882, p. 99)

A continuación, una gallina revela al lector que esta carencia de estima se debe a la convencional falta de aseo que se les suele imputar a los marranos; esto es, a un defecto simbólico e inveterado, fundado en prejuicios inciertos y destinado a corregir una higiene deficiente en la infancia.

Si los animales domésticos e inofensivos para el hombre todavía ameritan piedad, esta emoción no se propaga a los depredadores salvajes, que deberán aguardar a que soplen vientos más verdes para que les sean garantizados sus derechos. Senillosa aporta una demostración elocuente, dejando este discurso a cargo de una loba huérfana de cachorros, más tarde desautorizada por una oveja que rememora sus fechorías:

—¡Hombres crueles y del mal sedientos—,
Decía en sus lamentos
—¿Qué daño os pudo hacer jamás mi cría
Para así con una mano impía,
Del lecho arrebatéis
Mis tiernos hijos, que indefensos veis? (Senillosa, 2013, p. 151)

También resultan llamativas las fábulas que reconocen la superioridad del instinto de los brutos frente a la inteligencia del hombre, pues controvierten la arraigada creencia en la excepcionalidad de nuestra especie. Veamos un pedazo modélico de *La culebra*, del colombiano José Manuel Marroquín:

La culebra atribuye
 Todo su daño
 No al palo, sino al hombre
 Que mueve el palo,
 Y el hombre, necio,
 Culpa de sus castigos
 Al instrumento. (Marroquín, 1867, p. 127)

Convoco un último caso para clausurar este epígrafe: en *Las desvergüenzas del loro*, del mexicano José Rosas, la voz poética exonera de culpas a un papagayo malhablado, que no es sino el producto de una pedagogía humana des-
 acertada, pues su raciocinio no le habría permitido concebir tales dictérios:

¡Oh! La injusticia es eterna,
 Cierta curioso exclamó:
 Más castigo mereció
 El dueño de la taberna
 Que el loro que le imitó. (Rosas, 1891, p. 33)

CONCLUSIONES

Tras la compulsa de los textos, y habida cuenta de la imposibilidad de acceder a ciertos volúmenes, se puede afirmar que el cuento de animales de lejano origen occidental y oriental gozó de buena acogida en los fabularios de los autores de Latinoamérica, como también lo hicieron las noticias de la historia natural antigua y contemporánea. La nómina aquí catalogada basta para poner en duda su presunta ascendencia oral, pues la mayoría disponen de equivalentes en las principales recopilaciones de apólogos escritos, a pesar de las puntuales evocaciones de personajes folclóricos como tío Coyote, el conejo burlón o el raposo Juan en Argentina (Gentile, 2018, p. 5), que

interviene en *La ampalahua y el zorro* de González (1936, p. 563-565), y de las anecdóticas alusiones a romances y supuestas leyendas: trazas de una cultura popular que apenas caló en la fábula literaria.

Con relación al otro polo del trabajo, el desfile de cóndores, zopilotes, chuparrosas, zorrillos, zanates, sinsontes, cotorras y otras criaturas endémicas de América, con frecuencia asimiladas en sus roles al bestiario del cuento europeo, tiende a devenir en una pincelada de color local; aunque en ocasiones son representados rasgos reales de la fauna indígena, como acredita Basurto. Más significativa me parece la presencia de mensajes animalistas en fábulas de un extremo al otro del orbe iberoamericano (en Córdova, González, Pombo, García Goyena, Balmaseda...). Este hecho atestigua una preocupación soterrada por el trato que les hemos dispensado a los animales; una preocupación que se mantiene en un segundo plano en los libros de poesía, las crónicas y las obras científicas, sepultada bajo el peso de empresas de mayor apremio y mejor consideración social, pero que ha sido constante, por más que casi nunca se haya resuelto en beneficio de la equidad o de la deferencia hacia el prójimo de pelo, pluma o escama.

FUENTES CONSULTADAS

- AGÚNDEZ, J. (2019). *Refranes con cuento. Tomo I*. Córdoba: Almuzara.
- ALZATE, N. (2016). Pombo ‘el poeta de los niños’ o un héroe cultural. En *Infancias Imágenes*. Vol. 15. Núm. 1. p. 163-165. DOI: <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.infimg.2016.1.a12>
- AMORGOS, S. (1998). Catálogo de las mujeres. En C. García. (Ed.). *Antología de la poesía lírica griega. (Siglos VII-IV a. C.)*. p. 31-36. Madrid: Alianza.
- AMY, F. (1884). *Ecos y notas*. Puerto Rico: Tipografía de M. López.
- ANÓNIMO (1880). *El Compadre Zorro. Cuento*. México: Vanegas Arroyo.
- ANÓNIMO (s. a.). *Los ratones tontos y el gato astuto. Cuento*. México: Vanegas Arroyo.
- AZCUÉNAGA, D. (1910). Domingo de Azcuénaga. En J. Puig. (Ed.). *Antología de poetas argentinos. Tomo I – La colonia*. p. 183-241. Buenos Aires: Martín Biedma e hijo.
- BALMASEDA, F. (1863). *Fábulas morales. Tercera edición, corregida, aumentada y con notas del autor*. Habana: La Antilla.

- BARRA, E. (1889). *Poesías. Tomo II. Poesía objetiva*. Santiago de Chile: Cervantes.
- BARROS, D. (1888). *Fábulas originales*. Santiago de Chile: Victoria San Diego.
- BASURTO, J. (2009). *Fábulas*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- BIANCHI, M. (2023). Domingo de Azcuénaga y los inicios de la literatura infantil en el Río de la Plata. En *Bibliographica Americana. Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*. Núm. 19. p. 159-168.
- BLANCO, V. (1978). Ventura Blanco Encalada. En M. Camurati. (Ed.). *La fábula en Hispanoamérica*. p. 181. México: UNAM.
- CAICEDO, J. (1869). *Parnaso colombiano. Tomo III. Poesías del Señor José Caicedo Rojas*. Bogotá: Foción Mantilla.
- CAMARENA, J. y CHEVALIER, M. (1997). *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*. Madrid: Gredos.
- CAMURATI, M. (1978). *La fábula en Hispanoamérica*. México: UNAM.
- CARRETO, R. (1882). *Fábulas originales de Rosa Carreto*. México: Tipografía Literaria de Filomeno Mata.
- CERDA, R. (2009). La obra de Basurto. Una puesta en común de antiguos saberes y nuevas ideas. En P. Cerrillo, R. Cerda y D. Tanck (Eds.). *Fábulas*. p. 107-126. Cuenca: Castilla La Mancha.
- CHEN, J. (2008). Fábulas políticas desde Guatemala en clave de 1812: cambio político y sátira en Rafael García Goyena. En A. Ramos y A. Romero (Eds.). *Cambio político y cultural en la España de entresiglos*. p. 139-148. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- CÓRDOVA, I. (1828). *Fábulas escogidas*. Valladolid: Imprenta de José Miguel de Oñate.
- CÓRDOVA, M. (1807). *La tentativa del león y el éxito de su empresa*. S. l.: Imprenta de Don José del Collado.
- DAIREAUX, G. (2014). *Fábulas argentinas*. Buenos Aires: Continente.
- DARÍO, R. (1941). *Obras poéticas completas*. Madrid: M. Aguilar.
- DEVOTO, D. (1990). Calandrias y ruiseñores (sobre los versos siempre nuevos de los romances viejos). En *Bulletin Hispanique*. Vol. 92. Núm. 1. p. 259-307.
- DIDO, J. (2013). *La fábula argentina. Estudio y antología*. Buenos Aires: Maipué.

- ESTEVEZ, M. (1981). *Fábulas Forenses*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ, J. (1918). *Fábulas del Pensador Mexicano*. México: Tipografía José Ballezá.
- HERNÁNDEZ, Á. (2005). Literatura y tradición oral: fábulas y cuentos folklóricos de animales (I). En *Revista de Folklore*. Núm. 299. p. 158-176.
- GARCÍA, R. (2022). *Fábulas completas*. Lima: Municipalidad de Lima.
- GENTILE, M. (2018). Contexto y explicación en Folklore. Un poco más acerca de la muerte del zorro (Jujuy, 1986). En *Revista de Folklore*. Núm. 442. p. 1-9.
- GONZÁLEZ, J. (1936). *Obras completas. Volumen XX*. Buenos Aires: Congreso de la Nación Argentina.
- GUADALAJARA, S. (2021). El motivo literario del cuco (*Cuculus canorus*) en la literatura europea: análisis y traducción al castellano del *Con-flictus Veris et Hiemis y el Versus de cuculo* (Alcuino de York). En *Revista de Literatura Medieval*. Núm. 33. p. 13-42. DOI: <https://doi.org/10.37536/RLM.2021.33.0.89443>
- IRISARRI, A. (1867). *Poesías satíricas y burlescas*. Nueva York: Imprenta de Hallet & Breen.
- LORENTE, A. (2022). Las fábulas de Juan Nepomuceno Troncoso. En *Edad de Oro*. Núm. 41. p. 305-323. DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro2021.41.018>
- LORENTE, A. (2019). Breves reflexiones sobre un fabulista novohispano olvidado: Juan Nepomuceno Troncoso. En L. Alburquerque, J. García, A. Garrido, y A. Suárez (Coords.). *Vir bonus dicendi peritus: homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LORENTE, A. (2017). Los orígenes de un subgénero olvidado: la fábula neoclásica en México anterior al “Diario de México”. En Á. Gómez. (Coord.). *Saberes compartidos. Tradición clásica, cultura hispánica e identidades criollas en el Nuevo Mundo (Siglos XVI-XIX)*. p. 131-155. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- LORENTE, A. (2011). Hacia la recuperación de un tema olvidado: la fábula neoclásica hispanoamericana (con unos ejemplos mexicanos). En

- Philologia Hispalensis*. Núm. 25. p. 107-132. DOI: <https://doi.org/10.12795/PH.2011.v25.i01.07>
- MARROQUÍN, J. (1867). *Parnaso colombiano. Tomo I. Poesías del Señor José Manuel Marroquín*. Bogotá: Imprenta a cargo de Foción Mantilla.
- MARTÍN, F. (1996). *Antología de fábulas esópicas en los autores castellanos (hasta el siglo XVIII)*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- MATIC, G. (2017). *Aesopus emendatus: la fábula contemporánea iberoamericana. Precursores, exponentes y situación actual* (Tesis doctoral). Recuperado de https://bib.irb.hr/datoteka/931362.Disertacija_-_Matic.pdf
- MELGAR, M. (2012). *Poesías completas*. Arequipa: Gobierno Regional de Arequipa.
- MENDIZÁBAL, L. (1821). *Fábulas políticas y militares*. La Puebla: Oficina de Don Pedro de la Rosa.
- MERA, J. (2022). *Las fábulas de Juan León Mera Martínez*. Ecuador: Academia Ecuatoriana de la Lengua.
- MOLINA, P. (2021). *El Editor Constitucional. Tomo I*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.
- NAVARRETE, M. (1904). *Obras de Fr. Manuel Navarrete. Poesías*. México: Tipografía de Victoriano Agüeros.
- NEPOMUCENO, J. (1819). *Fábulas*. México: 1819.
- ODRIOZOLA, M. (1864). *Colección de documentos literarios del Perú. Tomo segundo*. Lima: Establecimiento de tipografía y encuadernación de Aurelio Alfaro.
- ORTALE, M. (2024). Análisis sobre el proceso escritural de *Fábulas Nativas* de Joaquín V. González. En *El Matadero*. Núm. 18. p. 89-105. DOI: <https://doi.org/10.34096/em.n18.16393>
- PEDROSA, J. (2001). *Los augurios del cuco: versiones hispánicas y paneuropeas*. En *Quaderni di Semántica*. Vol. 22. Núm. 1. p. 93-104.
- PIMENTEL, F. (2023). *Antología*. Caracas: Fundación Imprenta de la Cultura.
- POMBO, R. (1916). *Fábulas y verdades*. Bogotá: Imprenta nacional.
- RODRÍGUEZ, A. y Moreno, E. (1979). El jilguero y la calandria, un romance que perdura en Cuyo desde fines del siglo pasado. En *Revista Folklore*. Núm. 290. p. 42-49.

- RODRÍGUEZ, F. (2003). *History of the Graeco-Latin Fable. Volume Three. Inventory and Documentation of the Graeco-Latin Fable*. Leiden/ Boston: Brill. DOI: <https://doi.org/10.1163/97890004350885>
- RODRÍGUEZ, F. (1978). Prolegómenos al estudio de la fábula en época helenística. En *Emerita*. Vol. 46. Núm. 1. p. 1-81. DOI: <https://doi.org/10.3989/emerita.1978.v46.i1.889>
- RODRÍGUEZ, M. (2025). Fábulas para la empatía animal. Desde La Fontaine hasta Julián Chave y Castilla. En *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*. Vol. 8. Núm. 1. p. 81-107. DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v8i1.28584>
- RODRÍGUEZ, M. (2024a). “*Vulpes in fabula*”. *Oralidad, literatura y estudios de animales*. Jaén: *Boletín de Literatura Oral*/ Universidad de Jaén. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.vanejo9.9340>
- RODRÍGUEZ, M. (2024b). Cuentos de animales en las fábulas españolas de finales del siglo XVIII-XIX. Primera aproximación a un catálogo comentado. En *Boletín de Literatura Oral*. Núm. 14. p. 34-79. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.v14.8641>
- RODRÍGUEZ, M. (2024c). *Platero y yo*. La visión juanramoniana de la fauna en la literatura animalística española. En *Archivum*. Núm. 74. p. 619-654. DOI: <https://doi.org/10.17811/arc.74.1.2024.619-654>
- RODRÍGUEZ, M. (2023a). Lepóridos tramposos. De la fábula oriental, los tratados de caza y la historia natural a *Tío Conejo*, 1616. En *Anuario de Literatura Comparada*. Núm. 13. p. 255-279. DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202313255279>
- RODRÍGUEZ, M. (2023b). Hacia una historia cultural, literaria y natural del coyote hispanoamericano en los siglos XVI-XIX. En *Ecozon@*. Vol. 14. Núm. 2. p. 195-211. DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2023.14.2.4995>
- ROSAS, J. (1891). *Fábulas de José Rosas. Nueva edición tomada de la séptima*. Veracruz: S. i.
- SENILLOSA, F. (2013). Felipe Senillosa. En J. C. Dido. (Ed.). *La fábula argentina. Estudio y antología*. p. 149-152. Buenos Aires: Maipué.
- SIGÜENZA, L. (1977). *Fábulas*. El Salvador: Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación.
- SOLANO, V. (1893). *Obras de Fray Vicente Solano. Tomo II*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de “La Hormiga de Oro”.

- RAMÍREZ, A. y CARSLIO, B. (2020). La didáctica en las Fábulas (1882) de Rosa Carreto. En F. Corral, G. Vergara y A. Palma (Eds.). *Revisión crítica de la literatura hispanoamericana: poéticas, identidades y desplazamientos*. p. 149-159. México: Universidad de Sonora/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universidad de Colima.
- SUÁREZ, C. (s. a.). *El león y el grillo*. México: Vanegas Arroyo.
- TALAVERA, S. (2007). *La fábula esópica en España en el siglo XVIII*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- TERÁN, J. (1980). *Obras completas. Tomo VI. Voces campesinas (Diálogos)*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- UTHER, H. (2011). *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Part I: Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- VALVIDARES y LONGO, R. (1811). *Fábulas satíricas, políticas y morales sobre el actual estado de la Europa. Por el P. Fr. Ramon Valvidares y Longo, Del Orden de S. Gerónimo de la Congregación de España, Profeso del Monasterio de Bornot, y Académico de la Real Academia de buenas letras de Sevilla*. S. l.: s. i.
- VAN DIJK, G. (2003). La pervivencia de la fábula greco-latina en la literatura española e hispanoamericana. En *Myrtia*. Núm.18. p. 261-273.

Fecha de recepción: 1 de abril de 2025
 Fecha de aceptación: 15 de agosto de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v22i59.1222>

UNAS AVES DE CERVANTES, GÓNGORA Y GOYA Y UNOS CANTOS DE MUJERES CONTRA TONTOS IMPOTENTES*

José Manuel Pedrosa**

RESUMEN. Análisis de una escena dramática de Cervantes, un romance atribuido a Góngora o a Tirso de Molina, y una obra de Goya, que tienen como protagonista común a un personaje necio que intenta subir por un pájaro a un lugar elevado. Se traza una comparación con otras obras literarias, orales y escritas, de carácter por lo general carnavalesco; y se descifran sus dobles sentidos eróticos, puesto que suele haber en estos tópicos un cuestionamiento de la potencia sexual de los varones implicados, a cargo de las voces femeninas. Hay una reflexión acerca de la diversidad de los géneros y formatos literarios y artísticos que transmiten discursos análogos o relacionados.

PALABRAS CLAVE. Cervantes; Góngora; Goya; parodia; carnaval; masculinidad.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de I+D titulado *El corpus de la narrativa oral en la cuenca occidental del Mediterráneo: estudio comparativo y edición digital* (referencia: PID2021-122438NB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). Agradezco su ayuda a José Luis Garrosa, José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco, David Alba, José Luis Agúndez, Pepe Rey, Alberto del Campo, Salvador Rebès, Raúl Sanchis Francés, Fernando Gomarín, Juan Haya, Ángel Hernández Fernández, Anselmo Sánchez Ferra y Miguel Rodríguez García.

** Profesor Investigador en la Universidad de Alcalá, España. Correo electrónico: jmpedrosa2000@yahoo.es

SOME BIRDS BY CERVANTES, GÓNGORA AND GOYA AND SOME SONGS OF WOMEN AGAINST IMPOTENT FOOLS

ABSTRACT. An analysis of a dramatic scene by Cervantes, a ballad attributed to Góngora or Tirso de Molina, and a work by Goya, which share a common protagonist, a foolish character attempting to ascend to a high place to catch a bird. A comparison is made with other literary works, both oral and written, generally of a carnivalesque nature; and their erotic double meanings are deciphered, since these themes often involve a questioning of the sexual potency of the men, voiced by female characters. There is a reflection on the diversity of literary and artistic genres and formats that convey analogous or related discourses.

KEY WORDS. Cervantes; Góngora; Goya; parody; carnival; masculinity.

VERSO, PROSA E ICONO; ORALIDAD, ESCRITURA Y PINTURA; FILOLOGÍA,
FOLCLORE Y ANTROPOLOGÍA

Pensar sobre los géneros de la literatura oral en el marco de las coordenadas polifónicas que acabo de enunciar implica las páginas de una gruesa enciclopedia, además de una capacidad de abstracción y de teorización que yo estoy lejos de poseer. Respondo de la manera que mejor sé, con lo que pudiera ser llamado un “estudio de caso” o más bien “de casos” más o menos confluyentes o enredados. La bibliografía teórica y práctica sobre cada uno de esos paradigmas enunciados crece día a día, aunque la reflexión sobre las encrucijadas en que entran en conflicto y solidaridad, en pugna y en hibridismo, no aumenta al ritmo al que debería. No creo que una panorámica abstracta, teórica, comprensiva, con tantos mimbres como los que exigiría entrelazar, vaya a poder estar disponible próximamente. Estudios más acotados y menos ambiciosos, como este, espero que vayan preparando el camino a quien decida acometer esa compleja labor.

CERVANTES Y UN TONTO QUE SUBE A UN ÁRBOL... A POR UN PAPAGAYO PARA UNA DAMA

Refleja la Jornada II, versos 1068-1153, de *La comedia famosa de la Casa de los celos y selvas de Ardenia*, publicada en 1615 por Miguel de Cervantes, la broma con que dos pastores celosos, Lauso y Corinto, mortifican a otro pastor, de nombre Rústico, al que instan a que ayude a atrapar a un papagayo (hablante de la lengua bergamasca, para más señas) que se hallaba, le decían, en lo alto de un árbol. Al mismo tiempo le hacen sufrir físicamente, puesto que le atan, se suben a sus espaldas y le “bruman” las costillas. Ello porque Rústico era el favorito (por ser el más rico, aunque también fuese el más necio) de la pastora Clori, por cuyo favor competían los tres. El objetivo era que Clori, oculta por allí cerca, quedase desengañada de la estupidez de su preferido. Pero aunque la aldeana obtuvo pruebas *ex visu* y *ex auditu* de la estupidez de Rústico, no le retiró su adhesión, puesto que de lo que andaba detrás era de sus bienes, no de su inteligencia:

RÚSTICO:

Vesme aquí: ¿qué me mandas?

CORINTO:

Que me ayudes
a alcanzar de este ramo un papagayo
que viene del camino de las Indias,
y esta noche hizo venta en aquel hueco
de este árbol y alcanzalle me conviene.

RÚSTICO:

¿Qué llamas papagayo? ¿Es un pintado,
que al barquero da voces y a la barca,
y se llama real por fantasía?

CORINTO:

De esa ralea es este; pero entiendo
que es bachiller y sabe muchas lenguas,
principal la que llaman bergamasca.

RÚSTICO:

¿Pues qué se ha de hacer para alcanzalle?

CORINTO:

Conviene que te pongas de esta suerte:
daca este brazo; y lígale tú, Lauso,
y átale bien, que yo le ataré esotro.

RÚSTICO:

¿Pues yo no estaré quedo sin atarme?

CORINTO:

Si te meneas, espantarse ha el pájaro.
Y así, conviene que aun los pies te atemos.

RÚSTICO:

Atad cuanto quisiéredes, que, a trueco
de tener esta joya entre mis manos,
para que luego esté en las de mi Clori,
dejaré que me atéis dentro de un saco.
Ya bien atado estoy. ¿Qué falta agora?

CORINTO:

Que yo me suba encima de tus hombros,
y que Lauso, pasito y con silencio,
me ayude a levantar las verdes hojas
que cubren, según pienso, el dulce nido.

RÚSTICO:

Sube, pues. ¿A qué esperas?

CORINTO:

Ten paciencia,
que no soy tan pesado como piensas.

RÚSTICO:

¡Vive Dios, que me brumas las costillas!
¿Has llegado a la cumbre?

CORINTO:

Ya estoy cerca.

RÚSTICO:

Avisa a Lauso que las ramas mueva
pasito, no se vaya el pajarote.

LAUSO:

No se nos puede ir, que ya le he visto.

RÚSTICO:

Pregúntale, CORINTO, lo que suelen
preguntar a los otros papagayos,
por ver si entiende bien nuestro lenguaje.

CORINTO:

¿Cómo estás, loro? Di: “Como cautivo”.

RÚSTICO:

¡Hideputa, qué pieza! Di otra cosa.

CORINTO:

“¡Daca la barca, hao! ¡Daca la barca!”

RÚSTICO:

Y aqueso, ¿quién lo dijo?

CORINTO:

El papagayo.

RÚSTICO:

¡Oh CLORI, qué presente que te hago!

CORINTO:

“¡Clori, Clori, Clori, Clori, Clori!”

RÚSTICO:

¿Es todavía el papagayo aqueso?

CORINTO:

Pues, ¿quién había de ser?

RÚSTICO:

¿Hasle ya asido?

CORINTO:

Dentro en mi caperuza está ya preso.

RÚSTICO:

Deciende, pues, y véndemele, amigo,
que te daré por él cuatro novillos
que aún no ha llegado el yugo a sus cervices,
no más de porque de él mi CLORI goce.

LAUSO:

No se dará por treinta mil florines.

RÚSTICO:

¡Ah, por amor de Dios, yo daré ciento!

Desatadme de aquí porque a mi gusto
le vea y le contemple.

CORINTO:

Es ceremonia,
que en semejantes cazas suele usarse,
que tan sola una mano se desate
del que las dos tuviere y pies atados.
Con esta suelta, puedes blandamente
alzar mi caperuza venturosa,
que tal tesoro encubre. Despabila
los ojos para ver belleza tanta.
Pasito, no le ahajes. Mas espera,
que está la mano sucia; con saliva
te la puedes limpiar.

RÚSTICO:

Ya está bien limpia.

CORINTO:

Agora sí. ¡Dichoso aquel que llega
a descubrir tan codiciosa prenda!

RÚSTICO:

¡Donosa está la burla! Di, Corinto,
¿es ese el papagayo?

CORINTO:

Este es el pico;
las alas, estas; estas, las orejas
del asno de mi Rústico y amigo.

RÚSTICO:

¡Desátenme, que a fe que yo me vengue!

Sale Clori.

CLORI:

¡Ah simple!, ¡ah simple!

RÚSTICO:

¿Y haslo visto, Clori?

Por ti la burla siento, y no por otrie.

CLORI:

Calla, que para aquello que me sirves,
más sabes que trecientos Salomones.

(Cervantes, 2015, I, p. 176-179, y II, p. 331-333)¹

A LA CAZA DE GAMUSINOS Y DE OTRAS QUIMERAS ANIMALES Y LINGÜÍSTICAS

Ningún especialista cervantino² se había percatado hasta ahora, creo, de que la broma que gastan Lauso y Corinto a Rústico es variante de un rito que debe ser de origen inmemorial y que ha gozado de arraigo muy largo, por cuanto que en muchos pueblos de España (y de otros países) se instaba hasta hace poco (y en algunos lugares se insta todavía) a niños, tontos y forasteros desprevenidos a salir a la caza y captura de animales de nombres y calidades disparatados: *chirlosmirlos*, *pisalomos*, *gamusinos* o *gamburrinos*; *gambosíns*

¹ Acerca de los “trecientos Salomones” aclara el editor, en la nota 1153, que es esta una “expresión de cuño popular, con la que se da a entender en el pasaje que la simpleza de RÚSTICO resulta más que suficiente para las necesidades de CLORI, que solo pretende servirse de su dinero, aunque también podría interpretarse en un sentido erótico”. Ese posible sentido erótico podría estar avalado por expresiones más o menos análogas, como aquella puesta en boca de una dama aficionada a un mozo “soez”, “bajo” e “idiota” que afloraba en el *Quijote* I,XXV: “para lo que yo le quiero, tanta filosofía sabe y más que Aristóteles”; véase Cervantes, 1998, p. 284. Hay otra expresión con sentido análogo en el cervantino entremés de *La cueva de Salamanca*: “Para lo que yo he menester a mi barbero, tanto latín sabe, y aún más, que supo Antonio de Nebrija”; véase Cervantes, 2012, p. 108. Pero, aunque la relación entre los formulismos de *La casa de los celos*, del *Quijote* y de *La cueva de Salamanca* es obvia, mi opinión es que las palabras que pronuncia CLORI no traslucen interés sexual, a diferencia de lo que sugieren las palabras de las otras damas cervantinas.

² El mejor exégeta hasta hoy del episodio y de la comedia cervantina, Sergio Fernández López, autor además de la edición a la que remito, ha apuntado certeramente hacia el mundo de la cultura popular como aquel en que hay que buscar las claves del episodio. Pero se ha fijado sobre todo (ampliando los hallazgos de algunos autores a los que remite) en la cuestión de la locuacidad del papagayo, que fue un *topos* que afloró en canciones, paremias y romances de la época; véase Fernández López, 2016, p. 118-121. Acerca del episodio de la captura del supuesto papagayo en *La casa de los celos*, véase el artículo, centrado en la supuesta condición de hablante de la lengua bergamasca que adornaba al ave, de Pedrosa, 2022. Más sobre loros políglotas en Garrosa Gude, 2014.

o *gambusíns* y *mòpia* en el área catalana y balear; *biosbardos*, *cachafellos*, *co-cerellos*, *cazarelllos*, *gazafellos*, *coscobellos* en Galicia; *corzobeyus* y *bicharracus* en Asturias...³. Guion, el de la caza ridícula, que no se aparta mucho de la broma que los propios personajes de Cervantes etiquetaron con el revelador nombre de “caza” y clasificaron dentro de lo que “suele usarse”, es decir, dentro de la tradición popular, de los ritos consuetudinarios. El que los animales quiméricos vivos en el folclore de hoy lleven nombres extravagantes (desde *gamusinos* hasta *corzobeyus*) y el que el papagayo de Cervantes fuese hablante de pega de una lengua estrafalaria (el bergamasco) es un rasgo compartido más, síntoma de la extravagancia verbal que impregna ambas ramas de la misma familia de rituales.

Las variedades documentadas en tiempos modernos en el área lingüística y cultural catalana y balear son especialmente iluminadoras, porque involucran a inocentes que por lo regular son instados, en jornadas de vientos despacibles,⁴ a permanecer debajo de un árbol y con un saco dispuesto para acoger a los misteriosos *gambosíns* o *gambusíns*; eso cuando no son animados a ascender para atraparlos:

En Tortosa se dice a los niños o a las personas ingenuas que hay unos animales llamados *gambosíns*, que son los que provocan el ruido que hace el viento al soplar fuerte y que hay que cazar en las noches frías y ventosas. Para cazarlos llevan al ingenuo, en noche de viento, a un agujero en un muro y le dicen: “Pon el saco y calla, que vendrán los *gambosíns*”; se van todos y dejan al infeliz solo y poniendo el saco, hasta que se cansa y se da cuenta de que le han engañado.

En Mallorca, entre campesinos, existe también esta diversión de llevar a un muchacho o a un hombre corto de entendederas a cazar *gambosíns*, haciendo que se ponga debajo de un árbol con una criba en la cabeza, para coger a los *gambosíns* que han de caer del árbol; uno de los bromistas sube al árbol y arroja agua o algo peor al interior de la criba, y el pobre ingenuo queda remojado o sucio. Otras veces

³ Véase sobre esa tradición burlesca, Pedrosa, 2013. Y también Cid, 1985; Pedrosa, 1995b; y Rodríguez García, en prensa. Agúndez, Hernández Fernández y Sánchez Ferra, 2023, han propuesto el tipo ATU 1296, *El tonto busca objetos inexistentes*, e indexado muchas versiones.

⁴ Sobre las relaciones de tontos, locos, vientos y aves, véase Sanchis Francés, 2021, p. 24-37.

hacen que el ingenuo suba a un árbol o a una pared y le tiran piedras desde abajo, hasta que desciende. (Alcover y Moll, 1961-1969)⁵

Mòpia es, por otro lado, el nombre que se ha dado tradicionalmente en algunos pueblos de Mallorca al:

Animal imaginario del que se cuentan cosas a las personas inocentes y a los muchachos más ingenuos, para reírse de ellos enviándolos a cazar tal animal. Para hacer que alguno vaya a cazar *mòpies*, le hacen creer que estos animales están en lo alto de un árbol, y yendo allí en una noche desapacible (que dicen que son las mejores) hacen que el engañado vaya con un saco o con una malla bajo el árbol, y entonces alguno que está escondido entre las armas le arroja agua o una piedra o excrementos, y esa es la *mòpia* que ha cazado. (Alcover y Moll, 1961-1969)⁶

Estos testimonios del área catalana y balear son bastante excepcionales, porque en el folclore actual de otros lugares de la península ibérica no abundan las variedades de la broma asociadas al árbol y a las aves, que sí informaban

⁵ Alcover y Moll, 1961-1969, s.v. *gambosí*. Texto en catalán: “A Tortosa, es diu als nens, o a les persones massa ingènues, que existeixen uns animals anomenats *gambosins*, que són els qui mouen el soroll que fa el vent en bufar fort, i cal caçar-los en les nits fredes i ventoses. Per a caçar-los, porten l’ingenu en nit de vent a una boca de marge i li diuen: Para el sac i calla, que vindran los *gambosins*; tots se’n van i deixen aquell infeliç tot sol i parant el sac, fins que es cansa i coneix que l’han enganyat. A Mallorca, entre pagesos, també hi ha aquesta diversió de menar un al·lot o un home curt de gambals a caçar *gambosins*, fent-lo posar sota un arbre amb un garbell dalt el cap per parar els *gambosins* que cauran de l’arbre; un dels bromistes puja dalt l’arbre i llença un ruixat d’aigua o de cosa pitjor dins el garbell, i el pobre ingenu roman tot remull o brut. Altres vegades fan pujar l’ingenu dalt un arbre o una paret, i el pedreguen des de baix fins que ha davallat”. Es muy interesante la relación entre estos seres fantásticos y el viento. La cuarta acepción de la voz *gambosí* en el *Diccionari* de Alcover y Moll, la identifica, justamente, con los vientos fuertes.

⁶ Alcover y Moll, 1961-1969, s.v. *mòpia*. Texto en catalán: “Animal imaginari del qual es contenen coses a les persones beneïtes o als nois massa ingenus, per tal de riure’s d’ells ginyant-los a anar a caçar el dit animal. Per a fer anar algú a caçar *mòpies*, li fan creure que aquests animals estan damunt un arbre, i anant-hi en una nit fosca (que diuen que és el temps millor), fan que l’enganyat pari amb un sac o amb uns filats davall l’arbre, i aleshores un que està amagat entre el brancam li tira una gerra d’aigua, o una pedrota, o excrement, i allò és la *mòpia* que ha caçat”.

el texto de Cervantes. En la región murciana hay atestiguada, en cualquier caso, alguna versión alusiva a cazas de “pájaros de noche”, aunque al final el animal que se convierte en el centro de la broma sea una liebre:

El tonto caza una liebre.

Siempre antes aquí los pastores eran tontos o viejos, porque había un hombre aquí que le decían el Cuco que decía que las perras se hacían con tontos y zagales. Y el pastor estaba en una casa y era medio tontuzo, y había unos más pillos que iban a cazar pájaros de noche y dice: —Yo me voy con vosotros.

Total que se lo llevaron y en un tubo le pusieron:

—Aquí, aquí vienen los gamurrinos, mete el saco aquí que aquí vienen los gamurrinos.

Y se fueron de aquí p'allá; y había una liebre por ahí escondía en el tubo, tomó el tubo alante y se metió en el saco. Y cuando vinieron los otros dice:

—¡Mira, ves, un gamurrino he cazao!

Y se rio d'ellos. (Sánchez Ferra, 2013-2014)⁷

En Galicia ha sido tradicional la broma de los *biosbardos*, que son una exótica especie de “pájaros o jóvenes de gran belleza que nadie sabe describir. Para cazarlos hay que ir en noche oscura a un camino estrecho y apartado, donde no se escuche canto de gallo ni de gallina, ni voces humanas, llevando un saco grande, de boca ancha, abrirlo e invocar a los biosbardos de esta forma”:

Biobardo,
ven ó fardo,
que alpabarda
por ti agarda.

[*Biobardo,*
ven a la saca,
que papanatas
por ti aguarda].

⁷ Véase además el número 324a, *Las liebres del cementerio*.

Quien logra cazarlos tiene después mucha suerte en la vida, a condición de que no se los enseñe a nadie [...] Comparables a los *biobardos* son los *gamusinos* o *gamburrinos* de otras zonas del estado. El *dabue*, *dabut* o *daru* de Poitou es un animal de forma indefinida, extremadamente raro, de piel valiosísima, que solo se puede capturar en los gélidos anocheceres invernales esperando durante toda la noche a la intemperie su advenimiento, en una broma idéntica a la nuestra en todos sus detalles. (Cuba, Reigosa y Miranda, 2006, s.v. *biobardo*)

Tampoco falta en Galicia alguna que otra presa prodigiosamente voladora, como el *cachafello*, que es un:

Animal alado, quizás un ave semejante al biobardo. Para cogerlo, hay que decirle: “*Cachafello* vente ó cesto, que alfabarda por ti agarda” (“*Cachafello*, vente al cesto, que papanatas por ti aguarda”). (Cuba, Reigosa y Miranda, 2006, s.v. *cachafello*).

Lo más común en otras áreas de España es que los escarnios de esta especie se asocien al medio acuático, y que al inocente se le moje o se le obligue a buscar a oscuras y a trompicones difusas bestias de río, en tanto se le embrolla con discursos disparatados. También es tradicional que se le haga ir de un lado para otro por parajes llenos de maleza o de piedras. O que se le inste a dirigirse a algún lugar en que se le entregará algún saco lleno de bichos tan raros como pesados. Variedad muy rara, propia de algunos lugares del área valenciana, es tener que ir a *espigolar seguissets*, es decir, a buscar las hojas mágicas de alguna planta disparatada (Borja i Sanz, 2021, p. 561-580).

El saco o algún recipiente análogo es ingrediente casi obligado en estas tradicionales cazas burlescas. Saco no, pero caperuza sí, fue, recuérdese, el instrumento escogido por Cervantes para la captura del quimérico papagayo políglota, causa de emoción primero y de decepción y oprobio después en Rústico. Y gorras y sombreros de toda especie son los contenedores presentes en el motivo folclórico K1252, *Holding down the hat* (“un inocente es persuadido para que guarde un sombrero que supuestamente cubre algo valioso. Cubre un montón de excrementos”; traduzco de Thompson, 1955-1958) y en el tipo de cuento ATU 1528 (*Holding Down the Hat, Sujetando el sombrero*), arraigado en cuatro continentes, que ha sido resumido de este modo:

Sujetando el sombrero. Este cuento existe principalmente en dos formas diferentes:

(1) Un comerciante persigue a un ladrón que le robó. Disfrazado de granjero, el ladrón se queda al borde del camino fingiendo que custodia un valioso halcón que ha escondido bajo su sombrero. Cuando el comerciante pasa, el “granjero” se ofrece a perseguir al ladrón, si el comerciante cuida el halcón y le presta su caballo. El comerciante le paga por su ayuda y, además, el ladrón se queda con el caballo.

(2) Un hombre defeca al borde del camino y cubre el montón con su sombrero. Cuando pasa un sacerdote, el hombre explica que ha atrapado un hermoso pájaro. Le vende el “pájaro” al sacerdote con la condición de que no levante el sombrero hasta que el hombre desaparezca de su vista. Después de la marcha del hombre, el sacerdote mete la mano debajo del sombrero para agarrar el pájaro, y solo encuentra un puñado de heces (traduzco de Uther, ATU 1528).

Volviendo a nuestras bromas entre niños y jóvenes, el escarnio llega siempre a su clímax cuando la emocionada víctima abre el saco delante de todos, para llevarse la sorpresa de que dentro solo hay piedras, trastos pesados, excrementos de animales, etc. Y a su alrededor, tan solo risas:

Para dar novatadas, a estudiantes principalmente, se finge la caza del gamusino. Se dividen los cazadores en dos grupos, todos armados de estacas. Uno de los grupos se coloca en algún sitio estratégico, llevando consigo una manta o saco para envolver la pieza. El otro grupo, en que figura el novato, hace de ojeador, se despliega en guerrilla y comienza a alborotar con voces, gritos y alaridos para espantar la fiera. Al poco rato claman los de la espera: “¡Ya cayó! ¡Ya está aquí! ¡Viva!”. Acuden todos. El gamusino está envuelto en la manta, bien sujeto y bien disimulado. Se hace que el novato cargue con él ante las ventajas que al porteador se ofrecen, y los vencedores acompañan al triunfo hasta la plaza. Allí, ante el mayor número posible de público, se descubre con suma precaución, etc. (Morán, 1990, II, p. 271-281, p. 277)

El día de las migas consistía en hacer el caldo con chorizo y lomo. Y al final se comían ajos cocidos, manzanas y cebollas también cocidas y después derretidas en manteca. En esta fecha abundaban de sobremanera los cuentos y juegos. Cuando había alguno de fuera o algún inocente se le hacían *las amoladeras*, le metían una piedra pesada en un saco y *le echaban encima moñiga*; también se metían en el saco algunos cardos, para que creyera que llevaba un animal que pinchaba; en el centro de la cocina, ante todos, se le mandaba que sacase al animal. (Martínez, 1980-1981, p. 206-207)

El día de la matanza, en Pozuelo del Páramo (León), se suele gastar una broma a los más pequeños de la casa, diciéndoles que tienen que ir a buscar la sesera de cristal para meter los sesos del cerdo a casa de algún vecino. En cada familia suelen meter en un saco o bolsa cualquier objeto pesado. Ahora también se meten caramelos. Pero antes eran objetos pesados como una cafetera llena de alubias pasadas. A mí me metieron un trozo de hierro (medio motor) en un saco. A mi prima la pequeña la dieron caramelos y polvorones. Esa tuvo ya más suerte. (Pedrosa, 1995b, p. 342-343)⁸

Volviendo a la comedia cervantina, no estará de más añadir que cuando el desdichado Rústico cede a la pretensión de Corinto de que “yo me suba encima de tus hombros”, sin que le valga la protesta de “¡Vive Dios, que me brumas las costillas!”, ingresa por una vía añadida en el selecto gremio de los necios a los que un folclore de muy largo recorrido ha obligado a cargar sobre sus hombros o sus espaldas a los responsables de su burla (Pedrosa, 1995a). Cabe señalar además que hay documentación de la época de Cervantes de vejámenes que los estudiantes universitarios perpetraban contra aldeanos ingenuos a los que hacían subir a cátedras en los que eran ridiculi-

⁸ El informante fue Mario Cosgaya, de 18 años, entrevistado por el autor en Madrid el 9 de enero de 1997. Este testimonio, y otros de burlas con sacos para meter cazas estrafularias.

zadas sus hablas rústicas y agredidos física y moralmente⁹. Manifestaciones todas, aunque en órbitas más excéntricas, de la misma parentela de burlas.

En registros igualmente adláteres, de los que solo puedo dejar apuntes brevísimos aquí, cabría considerar los rituales de caza de ciertos pájaros, especialmente de reyezuelos y de “reyes pájaros”, que se asocian a fiestas de locos que han tenido lugar en las festividades del cambio de año, desde épocas muy remotas, en España y en otros países.¹⁰

⁹ Véase por ejemplo el tratado de hacia 1610 de San Juan Bautista de la Concepción, 1998-2002, III, p. 1624: “Habiéndose con él como los estudiantes sin juicio que suben a la cátedra al rústico labrador y, apenas lo tienen arriba, cuando lo escupen y dan palmadas haciendo extraordinarias burlas y escarnios de él. Esto propio hicieron los judíos del Hijo de Dios, que, ciegos, locos, desatinados de la rabia, envidia y enojo que tenían contra él, subido en la cátedra de su pasión y cruz, lo scupieron, abofetearon y despreciaron como si no fuera su legítimo, propio y verdadero maestro”. Véase también Concepción, 1998-2002, I, p. 280: “¡Oh Señor, y qué misericordioso eres en sufrir y dissimular nuestros atrevimientos! Muy mayores en esta ocasión que si un rústico labrador, que no sabe más que de su azada y arado, entrándose por una universidad principal, se subiese a decir quería leer una lición de theulugía; merecedor es de la burla, palmadas y estruendo que los estudiantes hacen burlando de él, y aun de las salivas y oprobios que le dicen, porque nadie se atreva a hurtar officio ajeno. Y si el hurto es mayor, es más merecedor de pena, particularmente si escalan casa ajena. Lleve su pena merecida el rústico que subió a la cátedra y no entró por la puerta de la sciencia y sabiduría, que es consagrada a Dios, y hizo hurto de cosa tan alta que tiene por obiecto al mismo Dios”.

¹⁰ Véase Alonso, 2001, p. 93: “Un aspecto interesante de ese grupo festivo de chiquillos que transportaban al reyezuelo, es el hecho de que fueran disfrazados; el capitán del grupo solía vestirse con ropas militares y llevaba una espada de madera. Los demás iban disfrazados con diversas prendas, pero entre ellos había siempre un personaje cómico que iba provisto de una vejiga inflada atada a un palo, y un chico que se disfrazaba de mujer. Estos dos últimos solían hacer reír con sus movimientos y gestos grotescos, mientras los demás cantaban las coplas alusivas a la cacería del reyezuelo”; más sobre las raíces de estos rituales en Pensado, 1983. Y más sobre folclores invernales y carnalescos relacionados con pájaros en Campo Tejedor, 2006, p. 122: “En Pozoblanco (Córdoba), hasta hace poco, se cantaban villancicos como el Pajarito y el encargado de hacer los gorgoritos, a semejanza del trino del pájaro, lo hacía escondido detrás del altar, utilizando un recipiente de hojalata, lleno de agua y un pito. Las risas que debían provocar las imitaciones del pájaro, detrás del altar, escandalizarían a los oídos más castos de la Iglesia, pero no así al pueblo, acostumbrado a estas chanzas invernales”. Sobre fiestas de locos relacionadas con pájaros o con gallos, en el área cultural valenciana, véase Sanchis Francés, 2019, p. 185-241.

MÁGICOS PAPAGAYOS PARLANTES: DE LA LOZANA ANDALUZA AL GUZMÁN DE ALFARACHE

Para poder entender más cabalmente la tesitura paródica en la que se halla cifrada la escena cervantina, con su inventado papagayo hablante de bergamasco, conviene tener en cuenta que los papagayos (y alguna otra escogida fauna avícola) parlantes eran criaturas que aleteaban entre la realidad cotidiana (puesto que algunos eran enseñados en efecto a articular sonidos y frases análogos a los de los humanos), la magia y la maravilla (corrían todo tipo de fábulas y exageraciones acerca de sus habilidades, y tenían usos histriónicos), y hasta la filosofía moral, puesto que tenía arraigo la idea (sacada de Persio, a través de la traducción de Diego López de Haro: “la necesidad del comer fuerza y enseña a los papagayos y a las picazas que hablen”¹¹) de que era la necesidad la que los enseñaba a hablar, como hacían también los humanos.

Es materia que pudiera ser ilustrada con muchos más ejemplos que los que podemos aducir aquí ahora. Recordemos nada más las palabras de *La Lozana andaluza*, experta y mágica oradora y embaucadora, publicadas en 1528:

Autor – ¿En qué pasáis tiempo, mi señora?

Lozana – Cuando vino Vuestra Merced, estaba diciendo el modo que tengo de tener para vivir, que *quien veza a los papagayos a hablar, me vezará a mí a ganar*. Yo sé ensalmar y encomendar y santiguar cuando alguno está aojado, que una vieja me vezó, que era saludadera y buena como yo. Sé quitar ahítos, sé para lombrices, sé encantar la terciana, sé remedio para la cuartana y para el mal de la madre. Sé cortar frenillos de bobos y no bobos, sé hacer que no duelan los riñones y sanar las renes, y sé medicar la natura de la mujer y la del hombre, sé sanar la sordera y sé ensolver sueños, sé conocer en la frente la fisionomía y la quiromancia en la mano, y prenocitar. (Delicado, 2013, p. 215)

¹¹ Véase al respecto, entre la amplia bibliografía que hay, Lida de Malkiel, 1951; y Alemán, 1992, p. 264, n. 8.

Poco antes había dicho el Autor, de su criatura Lozana, esto que sigue, refiriéndose probablemente a la presunta habilidad de la maga para entender el lenguaje de los pájaros: “También sabe de agüeros, y no sé qué otra cosa dijo de urracas y de tordos que saben hablar y que ella sabría vivir. El Persio ha oído” (Delicado, 2013, p. 213). Parecida idea la encontraremos en un parlamento del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1992, p. 264) que afirmaba de la necesidad que “ella es maestra de todas las cosas, invencione- ra sutil, por quien hablan los tordos, picazas, grajos y papagayos”.

Entre agüeros, magias e invenciones sutilmente literarias se movían pues los pájaros parlantes en el sistema de creencias del Siglo de Oro. El fraudu- lento papagayo hablante de bergamasco en el que creyó el necio Rústico estaba atrapado también entre esas coordenadas y una más: la de la parodia.

GÓNGORA (O TIRSO) Y UN TONTO QUE SUBE A POR UNAS PALOMAS PARA UNA MUJER

No es preciso continuar ensanchando la muestra potencial de cazas de aves reales o ficticias, incluso parlantes, que atesora el folclore y la literatura car- navalescos españoles para terminar de corroborar el parentesco de la broma específica de los gamusinos (y de su familia cercana) con la burla que sufrió el cervantino Rústico.

Mejor será, por eso, que busquemos más paralelos por otras vías, y que nos acerquemos a un romance atribuido en alguna ocasión a Luis de Gón- gora y en alguna otra ocasión a Tirso de Molina, “anterior a 1621, tal vez a 1612”, según su editor Antonio Carreira, que nos abrirá un campo de exploración diferente.

Su convocatoria aquí responde a varias razones: a que es un texto muy cercano en el espacio y en el tiempo al de Cervantes; a que insiste sobre la figura del rústico necio y enamoradizo que es sometido a la prueba de la ascensión para atrapar pájaros (la prueba es aquí la subida a un palomar); a que la mujer que le observa y evalúa es astuta, controladora, superior en inteligencia al estúpido varón; a que el fracaso deportivo y por ende meta- fórico-erótico del inocente es motivo de risa pública (aquí es vejado por las mozas que cantan al son del pandero); y a que ningún estudioso lo había relacionado hasta ahora, creo, con la escena teatral de Cervantes ni con el folclore carnavalesco que estamos desentrañando:

Pero Gil amaba a Menga
 desde el día que en la boda
 de Minguillo el porquerizo
 la vio baylar con Aldonça;
 mas, en lugar de agradalla,
 porque no ay amor sin obras,
 al reués del gusto suyo
 hazía todas las cosas:
 erraua siempre en los medios,
 guiándose por su cholla,
 y quien en los medios yerra
 jamás con los fines topa.
 Por fuerça quería alcançalla,
 y no es, la muger, bellota
 que se dexa caer a palos
 para que el puerco la coma;
 si botines le pedía
 la presentaua vna cofia,
 si guindas se le antojauan
 yua a buscalla cebollas.
 Nadaua, en fin, agua arriba
 y empeoraua de hora en hora,
 como rozín de Gaeta,
 quillotrándose la moça.
 Fue con ella al palomar
 vna mañana entre otras,
 y mandóle que alcançase
 vna palomica hermosa;
 subió diligente Pedro,
 y al asilla por la cola
 bolósele, y en las manos
 dexóle las plumas solas.
 Amoynóse Menga desto,
 contólo a las labradoras,
 que al pandero le cantauan
 quando se juntauan todas:

*Por la cola las toma, toma,
Pedro a las palomas,
por la cola las toma.*

Corrido Pedro de verse
que le corren por la posta,
a su comadre Chamiça
dio parte de sus congoxas,
mas reprehendióle la vieja:
“Pero Gil, quando se enhornan
se hazen los panes tuertos,
porque después mal se adoban:
si no aciertas a sembrar
no te espantes que no cojas,
porque mal cantará missa
aquel que el abc ignora.
El que por las hojas tira
mal los rábanos quillotra,
que no se dexa arrancar
el rábano por las hojas.
Pues erraste a los principios,
cántente en bateos y bodas,
en fe que eres vn pandero,
a sus panderos las moças:
*Por la cola las toma, [toma,
Pedro a las palomas,
por la cola las toma].* (Góngora, 1998, núm. 217)¹²

Este romance de Góngora o de Tirso es un encaje de metáforas eróticas tan apretado que su desentrañamiento en detalle habrá de aguardar a alguna

¹² La atribución a Tirso de Molina es defendida en Molina, 2005, p. 72-75. Acerca de la cancioncilla tradicional (“Por el rabo las toma...”) inserta en el romance, documentada desde mediados del siglo XVI y asociada en varias fuentes al tañer del pandero, véase Frenk, 2003, núms. 1918A y 1918B. Sobre el uso en esta cancioncilla del eufemismo “cola” en lugar de “rabo”, véase Jammes, 2006, p. 507-528, p. 510-511.

ocasión futura. Diré ahora tan solo que el nombre de Pero o Pedro, que aquí es traviesamente subvertido, era tradicionalmente asociado a jóvenes de reconocido vigor sexual;¹³ que el meter los panes en el horno (“Pero Gil, quando se enhornan / se hazen los panes tuertos”) es alusión de claro simbolismo genital, puesto que el pan se asociaba al órgano masculino y el horno al femenino (Pedrosa, 2000); que el “coger”, el “sembrar”, el “asir”, el “correrse”, el “cantar”, el “tirar”, el “rábano”, la “cola”, “la pluma”, el “pan-dero”, eran términos muy connotados sexualmente, que comparecen en los poemas y en el minucioso glosario final de la canónica antología de *Poesía erótica del Siglo de Oro* de Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1984.

Y lo más fundamental: que el “subir” a por “palomas” o a por otras especies de aves ha sido cifra, en el folclore (y en las letras subsidiarias), del “subirse” al cuerpo de la mujer durante el acto sexual.¹⁴ Y que la caza, adquisición, ofrecimiento de pájaros, del varón a la mujer, ha sido acción que en mitos, cuentos y canciones de todo el mundo ha estado impregnada de inapelables sentidos genitales (Pedrosa, 2004). Cabe añadir que una cierta cantidad de poemas y de narraciones de la España tardomedieval y áurea cristalizaron en el tópico de la “caza de amor”, que conjugaba el amante varón, el ave rapaz y el ave víctima, la cual era metáfora de la mujer “cazada”.¹⁵ Y que ciertos concursos de habilidad deportiva y viril, documentados desde la *Iliada* hasta muchas fiestas de mocedad, de quintos y de bodas de hoy, pasando por el *Persiles y Segismunda* de Cervantes, involucran a hombres jóvenes que deben cazar, descabezar o disparar contra palomas, gallos, gan- sos, ocas que se encuentran atados a una cuerda o a un palo, para probar su capacidad física al tiempo que su potencia masculina ante un público en el que las jóvenes prestan particular atención (véase Castillo Martínez, 2004).

Muy en síntesis se puede añadir que en localidades de la provincia de Valencia como Calles se celebra, cada 17 de enero, festividad de San Antón, la fiesta llamada de la Torre del Pollo, en que los mozos forman una torre

¹³ Al respecto véanse Allaigre, 1988; Frenk, 1992, III, p. 203-220, reeditado en 2006; Pedrosa, 1996; e Iglesias Ovejero, 2022, s. v. *Pedro / Pero*.

¹⁴ Véase al respecto la nota elaborada por Stefano Arata a Lope de Vega, 2000, p. 114, vs. 375-397: “en la tradición jocosa y popular lo de *subir* y *bajar cuestras* es eufemismo para indicar el acto sexual”.

¹⁵ En torno a la “caza de amor” ha habido mucha investigación. Véase Pedrosa, 2018, p. 15-17.

humana para poder alcanzar el cuerpo del ave que cuelga de lo alto; variantes atestiguadas en otros pueblos de España sitúan al ave, por lo general un gallo, fijo o semienterrado en el suelo. En Lequeitio (Vizcaya) cada 5 de septiembre se sigue celebrando el Antzar Eguna o Día de Gansos, en que los jóvenes deben agarrar el cuello de un ganso (que hoy es de goma, por fortuna) que cuelga de una maroma sobre las aguas del puerto y que sube y baja, accionada desde las orillas, para que el participante sea sumergido en las aguas y levantado por los aires todas las veces que sea capaz de aguantar sujeto al cuello del animal. Los festejos de esta especie siguen a la orden del día en un sinnúmero de pueblos de España y de otros países.

De todo ello se pueden inferir no pocas conclusiones; entre ellas que lo que realmente pone en escena el romance de Góngora o de Tirso es el escarnio de un rústico que no supera la prueba del “subir” y del “cazar” eróticamente a una dama que esperaba mucho más de él. Para el lector queda imaginar si porque el desdichado se equivoca de orificio (puesto que “por la cola las toma, toma, Pedro a las palomas...”, en vez de agarrar por el cuerpo, que sería lo conveniente), igual que se había equivocado en tantas otras elementales ofrendas que había insistido en hacer a la mujer. O si porque eyacula antes de tiempo o fuera (“y al asilla por la cola / bolósele, y en las manos / dexóle las plumas solas”). O si por una combinación de ambas torpezas, y quién sabe si de alguna más. El caso es que es difícil no considerar a Pedro sino como un auténtico desastre amoroso, que provoca la burla de la mujer y de sus cómplices las labradoras y suscita los cánticos contra el necio impotente que retumban al son del pandero en la plaza pública.¹⁶

Poca duda puede haber, en fin, de que las bromas de Cervantes y de Góngora o Tirso se hallan relacionadas entre sí, ni de que remiten a tradicionales escarnios de tontos e inocentes... e impotentes. Porque hay una diferencia crucial entre los textos del XVII y los atestiguados en el folclore más tardío: que Rústico y Pero o Pedro estaban enamorados y tenían a sus amadas pendientes de la demostración de sus destrezas viriles, mientras que en las convencionales bromas de gamusinos, etc., los elementos amorosos se hallan por lo regular ausentes.

¹⁶ Acerca de los cantares y bailes de pandero como repertorio propio de mujeres que utilizan tales rituales para zaherir a los varones y para organizar y controlar hasta cierto punto la vida social, cultural, amorosa de la comunidad, véase Pedrosa, 2017, p. 239-243; Pedrosa, 2020, p. 924-926; y Pedrosa, 2024b.

El erotismo es mucho más apreciable y desbordado, en fin, en Góngora (o en Tirso) que en Cervantes; pero la intención amorosa tampoco deja de aflorar en los encendidos anhelos de Rústico “de tener esta joya [el papagayo] entre mis manos, / para que luego esté en las de mi Clori”, o en la ardiente proclamación: “¡Oh Clori, qué presente que te hago!”.

Cabe añadir que la ofrenda de un papagayo a una mujer era un ritual de galanteo conocido en la época. Aflora en un ambiente servil, ridiculizada porque era propia de las clases elevadas, en la *Comedia llamada Eufemia* de Lope de Rueda, autor admirado por Cervantes. En su trama, la negra Eulalla pide al lacayo Polo un papagayo y una mona, y él se los promete; ella cree que tal compromiso es señal de amor, aunque lo que en realidad trama el desalmado rufián es llevársela para venderla como esclava (Rueda, 2001, p. 120-121). Interesa que en la comedia de Rueda el papagayo (que fue símbolo de vanidad y estupidez) sea señuelo para engañar a una mujer ingenua, mientras que en la de Cervantes lo fue para burlar a un varón necio.

ASCENSOS A POR EL GALLO DEL ÁRBOL DE MAYO Y CANTOS DE MOZAS CONTRA MOZOS ¿IMPOTENTES?

La pulsión erótica, la tensión entre sexos que se advierte cifrada, aunque en proporciones desiguales, en los versos de Cervantes y de Góngora o Tirso, no fueron, en cualquier caso, invención de tales autores; vienen también de unas tradiciones folclóricas que se han caracterizado por procurar espacios y tiempos rituales a las mujeres, con el fin de que sean ellas las que pongan a prueba las competencias viriles de sus potenciales parejas masculinas y para que ejerzan otras señales de autonomía o de autoridad; unas prerrogativas que la cultura elitista les ha escatimado o negado, por lo regular.¹⁷

Tenemos documentación muy persuasiva, para corroborarlo, de que los alardes de masculinidad de ellos y las estrategias de censura y selección de ellas eran ingredientes fundamentales en las fiestas de mozos que en muchos

¹⁷ Acerca de las rivalidades eróticas y poético-musicales entre sexos que afloran en muchas fiestas populares existe una bibliografía muy abundante; una panorámica histórica, espacial y cultural muy comprensiva la ofrece Campo Tejedor, 2008; véanse además Campo Tejedor y Corpas, 2005, p. 272-282 y 351-357; Campo Tejedor, 2007; Campo Tejedor, 2013, p. 508-513; y Campo Tejedor, 2018.

pueblos de España transportaban, erigían y ascendían a lo más alto de árboles de mayo, palos ensebados o cucañas, para hacerse con premios entre los que solía haber un gallo (ave y símbolo de capacidad genésica), o si no un jamón, unas frutas, unas roscas, una bandera, un pañuelo. Obligado era, de hecho, que las mozas presentes en el concurso hiciesen bromas y cantasen estrofas satíricas (en ritual no muy distinto del de las mozas del pandero que cantaron al Pero o Pedro de Góngora o de Tirso), imbuidas por lo general de dobles sentidos eróticos, muchas veces improvisadas, relativas a las habilidades deportivas al tiempo que viriles de cada uno de ellos. El juego consistía justamente en poner en duda la potencia sexual del común de los mozos y en encomiar solo la de los que destacaban en la exigente labor de transportar y empinar el mayo; y, sobre todo, en la gesta de llegar hasta el extremo más alto, la cogolla, y hacerse con el gallo o con el premio que allí estuviese a la espera.

Las descripciones etnográficas y las canciones transcritas abundan, puesto que las fiestas de ascenso al árbol y sus cánticos han sido atestiguadas, y desde antiguo, en una apreciable cantidad de pueblos de la península ibérica y de otros países. Pero las limitaciones de espacio me obligan a presentar aquí solo una selección de las canciones que las mozas entonaron en rituales de alzamiento y ascenso de árboles que fueron documentados en el valle de Liébana (Cantabria), allá por las décadas de 1940 y 1950 sobre todo.

Se apreciará que las voces femeninas insisten en poner en ridículo una y otra vez, y con dobles sentidos eróticos difíciles de no captar, el tamaño, el grosor y las hechuras del árbol (o sea, de los miembros genitales de los mozos), las capacidades para consumir el empinamiento (para la erección) y el ascenso hasta lo alto (para la consumación del acto sexual). No faltan las advertencias, fácilmente entendibles, de que “no se os vaya a caer” el árbol (el miembro); las instancias a comer más pan y más vino o a romper con decisión la camisa para ganar o para demostrar más hombría; o las exhortaciones, a los que lograsen la consagración como machos dominantes, a que “den un muerdo a las roscas de las mozas”, con todo lo que ello connota.

Las canciones que reproduzco fueron compiladas en un libro muy desatendido pero de elevado interés etnográfico que debemos al párroco don José Manuel Gutiérrez Fernández. Paradójicamente, el contexto de muchas de ellas era de sesgo religioso, porque solían ser entonadas en las celebraciones de “mayos de cantamisas”, es decir, de las primeras misas que daban los

curas nuevos en los pueblos;¹⁸ algunos de tales árboles se erigían también para festejar a algún “indiano” adinerado retornado a su solar de origen. El que en el seno de protocolos tan formales, alguno de ellos tan católico, se infiltrasen el juego erótico y la broma sexual demuestra una vez más la capacidad de penetración de la heterodoxia carnavalesca en los registros más impensables de la vida comunitaria, según ha sido seña desde siempre de la cultura popular:

La atención de todos estaba fija en los que subían “el mayo” pero a la vez seguían con interés los cantares que las mozas no dejaban de entonar. Había cantares para animar a los mozos, para picarles en su orgullo, para crear rivalidades entre mozos de distintos pueblos y sobre todo había que ensalzar la hazaña del mozo que llegaba a coger el premio que había en la cogolla.

Arriba galán, arriba,
arriba con ese mayo,
arriba galán, arriba,
arriba te espera el gallo.

Aquí venimos las mozas
a ver qué mayo traéis;
pues es bastante torcido
no sé si lo pinaréis.

Vaya un mayo que traéis,
si parece que es cuadrado;
un poco más elegante
se lo merece este indiano.

Ese mayo que traéis,
¿cuánto tiempo os llevó?;
ocho días estuvisteis
“pa” buscar ese tizón.

¹⁸ Acerca de esta tradición, véase Pedrosa, 1993; Campo Tejedor, 2019; y Campo Tejedor, 2020.

Qué orgullosos son los mozos
con el mayo que presentan;
“pa” traer esa basura
no hay que meter tanta jeria.

Nos dijeron las casadas
a la salida de misa:
“el mayo que traen los mozos
es una pura delicia”.

De bien poco se enamoran
las casadas de este pueblo:
no es igual una delicia
que ser un mal travesero.

Parece que tenéis miedo
a ese mayo tan pequeño,
pues si sería arrogante
no parabais en el pueblo.

Vaya mayo que pináis,
todo lleno de jorobas;
ahora ya tenéis seguras
calabazas de la novia.

Arriba con ese mayo,
mocitos los de Caloca,
no se os vaya a caer
y se rompa la cogolla.

Si queréis pinar el mayo
todos los mozos solitos,
tenéis que comer más pan
y echar más tragos de vino.

Arriba con ese mayo,
que no podéis levantarlo,
no sé si le pinaréis
si no ayudan los casados.

Nos habéis dicho a nosotras
que no tenéis miedo a nada,
y os está acobardando
un mayo como una estaca.

Arriba con ese mayo,
que se os va a caer,
y están las mozas mirando
y no os van a querer.

Arriba, mozos, arriba,
pero bien flojos estáis,
para pinar ese mayo
cuidado que lo pensáis.

Les pedimos por favor
a los mozos forasteros
ayuden a pinar el mayo
a los mocitos del pueblo.

¿Quién será el majo que suba
el mayo que se pinó?
Si lo pudiera saber
yo le vendería una flor.

Los mocitos de Caloca
tiran muchas faroladas,
y no suben más arriba
de donde se rascan las vacas.

Tiran muchas faroladas,
bien lo sabemos las mozas,
empezando por Honorio,
que no tiene más que boca.

Máximo no se nos queda
en el doble de la manta;
de escuadra entenderá algo,
de mayo no entiende nada.

Todo lo hace al revés,
aquí no da pie con bola,
cómo va a entender de mayo
si nunca las vio más gordas.

Ya dejábamos atrás
al pícaro de Miguel;
de lo único que entiende
es de buscar el nivel.

A continuación Fernando,
se lo decimos de veras,
no le quieren las muchachas
porque está solo de berzas.

Y nos darán la razón
los que lo estén escuchando,
no sé cómo tuvo fuerza
“pa” poder pinar el mayo.

Igual le digo a Matías,
me parece que ya es hora,
lo único que sabe hacer
es pasteles en Reinosá.

¿No podéis subir el mayo
los mocitos de este pueblo?
Ya que no podéis vosotros,
dejad a los forasteros.

Al galán que suba el mayo
le regalamos las mozas
un buen ramo de rosquillas
“pa” que convide a la novia.

Arriba, galán, arriba,
no te quedes en mitad,
que si se entera la novia
no te va a volver a hablar.

Arriba con ese mayo,
arriba hasta la cogolla,
así cogerás el ramo
y partirás con nosotras.

Jóvenes de Vada y Bores
que el mayo pensáis subir,
tirad antes de la cuerda
con vuestro empuje viril.

Los mozos que le han cortado
son un poco alabanciosos;
dicen que mucho han buscado
por el monte donde hay osos.

Cuentan que anduvieron mucho
por coteros y regatas;
volvieron muy paliduchos,
rompieron las alpargatas.

Muchos cuentos han contado
y les hemos respondido;
mucho el mayo habéis buscado,
pero está todo torcido¹⁹.

Quien primero llegue arriba
podrá llevar la bandera
y regalarla algún día
a la mujer que le quiera.

Que se acerquen los valientes
que al mayo quieran trepar;
les aplaudirán las gentes
si arriba logran llegar.

El que lleve la bandera
mozo valiente será;
bonito premio le espera,
la novia le aplaudirá.

Para llegar a la altura
y subir con ligereza
hace falta gran soltura,
mucho maña y gran destreza

El trepar no es para gordos
que tengan mucha barriga,
pues las grasas son estorbos
que les dan mucha fatiga.

¹⁹ Estas tres estrofas, que hacen burlan de la cobardía de los mozos frente a los osos que supuestamente poblarían los bosques a los que habrían ido a buscar el árbol de mayo, son una interesantísima expresión del viejo tópico folclórico-literario, bien conocido desde la Edad Media, de los guerreros que huyen cobardemente de animales ridículos, como un caracol, una rana, etc.; véase Pedrosa, 1995c, especialmente p. 144-150.

Arriba, valiente, arriba,
agárrate con tesón,
si te estorba la barriga
aprieta más el calzón.

Ese mozo sube aprisa
porque le mira la novia,
aunque rompas la camisa,
sube que verás la gloria.

Baja, baja ya del mayo,
ya que no puedes subir,
que otro mozo sin desmayo
verás cómo llega al fin.

Ese muchacho de Vejo
es animoso y valiente,
aunque se parta el pellejo
él subirá con los dientes.

Todas las chicas solteras
en las manos tienen flores
para darlas, zalameras
al mozo de sus amores.

Al mozo de sus amores
le darán con alegría,
como premio a sus sudores
muchas flores a porfía.

Los muchachos de Buyezo
no saben qué discurrir,
ponen un mayo en La Llosa
y no lo saben subir.

Paco le untó con tocino
y Ramonín con jabón,
quieren que le suba Lin
y ese es el más cagón.

Ese Nano del Campillo
dice que no puede ser,
que está el mayo muy torcido
y tiene miedo a caer.

Ese Paco el de Matías
sube y baja con frecuencia,
por eso va a demostrar
que tiene poca vergüenza.

Mozo, ya llegaste arriba,
descansa un poco y sereno,
que a las roscas de estas mozas
ya las puedes dar un muerdo. (Gutiérrez, 2012, p. 7, 12, 15, 16, 17,
19, 20, 21, 22, 30, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 47 y 68).

HÉROES Y ANTIHÉROES, ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA Y ENTRE LA TRAGEDIA Y LA COMEDIA

Siglos, países, lenguas han prestado eco a un tipo de cuento tradicional, el que lleva el número 1525E (*Thieves Steal from One Another*) en el catálogo de cuentos de Aarne-Thompson-Uther,²⁰ que tiene por protagonista a un ladrón tan habilidoso (aunque menos habilidoso que su interlocutor, capaz de robarle mientras él roba) que se las arregla para subir a un árbol para hacerse con un huevo que hay en un nido, sin que el ave que empolla se aperciba de la sustracción:

²⁰ Véase Uther, 2004. La peripecia del robo del huevo en el nido aflora ocasionalmente, también, en el cuento ATU 653 (*The Four Skillful Brothers*).

–¿Veh aquella pajarita qu'ehtá engüerando loh huevoh? Le he de robar loh güevoh, y ella no lo ha de barruntá.

–¡Ah!, pueh bueno, pueh hazlo.

Se puso, se agató en una paré p'alcanzal el primero, y le quitó loh güevitoh con mucha cuentita, y no se meneó la pañara.

Se abaña, se abaña de la paré y le dice:

–Bueno. ¿Veh loh huevoh? La pajarita ehtá allí, y se loh he robao sin barruntarlo (Cortés, 1979, p. 134).

Hay otros tipos de cuentos, a los que espero prestar atención en alguna otra ocasión, que tienen por protagonistas a héroes que reciben el encargo de una princesa, de un rey, de un padre, de que se hagan con algún pájaro particularmente reservado y huidizo; en bastantes ocasiones para poder ganar el derecho sobre la mujer. Su dispersión es vastísima, y algunas de sus proyecciones han cristalizado, en diversas mitologías amerindias, en el interesantísimo ciclo narrativo de *El desanidador de pájaros*, que conoce un sinnúmero de variantes, entre ellas la del padre que insta a su hijo (quien competía con él por las mismas mujeres) a subir a un árbol o a una roca para hacerse con ciertas aves (en ocasiones guacamayos), y que a continuación corta o aparta la liana o la escalera, para que el joven (que acabará escapando y eliminando al padre, y a veces arrebatándole a su mujer) no pueda volver a poner el pie en la tierra.²¹

Tantas y tan viejas y variables tradiciones apuntan a que la empresa de subir a un árbol o a algún risco o lugar elevado para hacerse con determinada ave ha tenido, en el mundo de la narrativa oral y del folclore, su cara épico-mitológica y seria, tanto como su cruz chistosa y risible; y sus héroes tanto como sus antihéroes. Ello abona la opción de que dentro de tal sistema podamos considerar, aunque en cotas más alejadas, a otros héroes que ganaron la gloria precisamente por su dominio de los espacios que quedan entre el cielo y la tierra. En ese elenco brillarían Gilgamesh, maestro en el manejo de las pértigas; Odiseo, quien aguantó una jornada entera colgado de la rama de un árbol, sobre el abismo flanqueado por Caribdis y Escila;

²¹ El complejo mitológico de *El desanidador de pájaros* fue analizado en libros célebres de Claude Lévi-Strauss, y ha generado amplia bibliografía. Al respecto véanse Comba, 2016; y Abenójar, en prensa.

o Tarzán, que recorría la selva de liana en liana. Mirando más a lo lejos alcanzaríamos a vislumbrar los contornos de héroes protagonistas de saltos legendarios como Tristán, Roldán o Ricardo Corazón de León y de héroes voladores como Peter Pan, Supermán o Harry Potter.²²

En una órbita más rastrera y más cercana a aquella en la que nos hemos movido podrían ser considerados ciertos antihéroes ridículos, parientes lejanos de nuestros Rústico (el personaje de Cervantes) y Pero o Pedro (el personaje de Góngora o de Tirso), pero que no se dedican a perseguir pájaros más o menos simbólicos por ahí. A ellos espero retornar en alguna investigación futura. Por encima de todos ha de contarse, claro, el don Quijote que con su mano intentó alcanzar el ventanuco desde el que le llamó la disfrazada prostituta Maritornes (en la novela de Cervantes, I, XLIII-XLIII), y que quedó cruelmente suspendido, durante una noche interminable, entre el cielo y la tierra; es peripecia sobre la que he reflexionado con detalle en otro lugar (Pedrosa, 2024a, p. 673-674), por lo que no insistiré aquí, aunque merecería comentario de mucha enjundia. Añádase el pastor tonto que en la noche de bodas se asusta del sexo de la novia y se sube a un palo o a una viga del dormitorio;²³ la vieja que quiere esposarse con un rey pero que queda ridículamente suspendida en un árbol, en el cuento-tipo internacional ATU 877, que cristalizó en una versión memorable en *Lo cunto de li cunti* de Giambattista Basile, I:10; el marido necio que se refugia en un tonel suspendido en el aire por una cuerda, porque el amante de su mujer le dice que se ponga allí a salvo del diluvio, según relata el cuento del molinero de los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer;²⁴ y el Virgilio que muchos relatos hispánicos y europeos, documentados desde la Edad Media, dejaron colgado en un cesto, burlado por los romanos, por causa de la astucia de una mujer...²⁵

Y llegamos al final. ¿O volvemos al principio? Tiene Francisco de Goya un desasosegante dibujo al pincel y aguada de tinta parda, realizado en algún momento entre 1812 y 1820, conocido como *El ladrón de nidos* (es

²² Acerca de todos ellos puede verse Pedrosa, 2008.

²³ Véase Pedrosa, 2019, p. 12-17.

²⁴ Acerca de los cuentos de Basile y Chaucer hay bibliografías copiosísimas. Una panorámica de conjunto, atenta al motivo de la ridiculez del amante que se queda colgado entre la tierra y el cielo, la ofrece Hernández Fernández, 2017-2018, p. 33-49.

²⁵ La leyenda del Virgilio burlesco ha sido también objeto de muchos estudios. Véanse, por ejemplo, Lacarra, 2024; y Pedrosa, 2024a, p. 667-673, y p. 696-698.

propiedad de The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles), que muestra a un necio sujeto por una cuerda que pende de lo alto de un peñasco, en tanto roba huevos o polluelos de un nido de un ave rapaz, que ha sido identificada regularmente con un águila. Mientras, el ave, de regreso al hogar, parece que está a punto de sorprenderlo por detrás, de atacar su culo prominente y acaso de derrocarlo.

Pese a lo abierto de su significado, puesto que no sabemos si estamos ante una alegoría del hambre o si de la codicia (¿o del amor a una dama a la que el ingenuo querría ofrendar el botín que busca en lo alto? ¿O del cazador cazado por un animal carismático o justiciero, por abusar de los dones de la naturaleza?²⁶ ¿O del hombre como volatinero o funambulista destinado fatalmente a morir, como el que se viene abajo en el arranque del *Zaratustra* de Nietzsche: “perdió la cabeza y el equilibrio; arrojó su balancín y, más rápido que este, se precipitó hacia abajo como un remolino de brazos y de piernas” (1997, p. 43)?, la tensión entre comedia y tragedia ensombrece la escena e interpela a nuestras conciencias: ¿deberíamos burlarnos o deberíamos sentir pena de un ser humano que podría estar a punto de caer y probablemente de morir?

²⁶ Véase Pedrosa, 2010.



Hay otra composición de Goya, la pintura *Niños buscando nidos*, de hacia 1777-1785, conservada en Lindsay Fine Art Ltd., Londres, que oculta al ave y se halla vacía de tensión sexual, por cuanto que todas sus figuras son de niños. Pero sigue siendo un factor de angustia y perturbación el que las criaturas, que son muy pequeñas, estén jugando en lo alto de una torre, al borde de un abismo. ¿No estaremos ante otra pintura que va más allá del encantador cuadro costumbrista y que avisa de que desde la primera edad de la inocencia nos movemos en el filo de la muerte?



Esas preguntas desazonadoras nos conducen, haciendo retrospectiva, a otras: ¿es legítimo que nos burlemos nosotros también de las humillaciones y escarnios de los aldeanos de Cervantes y de Góngora (o de Tirso)? ¿Eran tontos ridículos, o se trataba más bien de sujetos con alguna discapacidad, con alguna forma de inocencia digna de respeto? ¿Es lícito que los encasillemos en el género de la comedia y no en el de la tragedia? ¿Dice bien o mal de nosotros la risa con que solemos vejar a los que clasificamos como tontos?

FUENTES CONSULTADAS

- ABENÓJAR, Ó. (en prensa). *Fugitivos arborícolas, incesto, canibalismo y etología aviar*.
- AGÚNDEZ, J., HERNÁNDEZ, Á. y Sánchez, A. (2023). *Catálogo tipológico del cuento folklórico hispánico, VI Cuentos de tontos*. Cabanillas del Campo [Guadalajara]: Palabras del Candil.
- ALCOVER, A. y MOLL, F. (1961-1969). *Diccionari Català-Valencià-Balear*. 10 Vols. Palma de Mallorca: Moll.

- ALEMÁN, M. (1992). *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, J. Micó (Ed.). Madrid: Cátedra.
- ALLAIGRE, C. (1988). Mucho va de Pedro a Pedro. (Aspects Idéologiques et Personnages Exemplaires du Viaje de Turquía). En *Bulletin Hispanique*. Núm. 90. pp. 91-118.
- ALONSO, F. (2001). La cacería del reyezuelo: análisis de una cacería ancestral en los países célticos. En *Anuario Brigantino*. Núm. 24. pp. 83-102.
- ALZIEU, P., JAMMES, R. y LISSORGUES, Y. (1984). *Poesía erótica de los Siglos de Oro*. Barcelona: Crítica.
- BORJA I SANZ, J. (2021). Aportacions i Referències Etnopoètiques en l'Obra Literària de Carmelina Sánchez-Cutillas. En *Scripta*. Núm. 17. pp. 561-580.
- CAMPO, A. (2020). Las misas nuevas. Diversión y humillación ritual en una fiesta clerical. En *El rito y la risa: ensayos sobre la burla en la religión cristiana*. Madrid: Mitáforas. pp. 83-114.
- CAMPO, A. (2019). Ritos de paso: misas nuevas y vejámenes de grado. En *Burla burlando. Las diversiones de los universitarios en el siglo XVI*. Salamanca: Amarante. pp. 43-53.
- CAMPO, A. (2018). Tiempo para la burla obsceno-escatológica. Las sandingas: fiesta, sexualidad e inversión del orden en un pueblo de Andalucía. En *Boletín de Literatura Oral*. Núm. 8. pp. 133-157.
- CAMPO, A. (2013). El culo en el cancionero de tradición popular. Escatología y obscenidad en contextos festivos liminares. En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Núm. 68. pp. 489-516.
- CAMPO, A. (2008). El certamen fructífero de los sexos. Agricultura, fecundidad y lujuria en la poesía improvisada epitalámica. En *Confluencia, Revista Hispánica de Literatura y Cultura*. Núm. 23. pp. 2-32.
- CAMPO, A. (2007). El trovo verde. Poesía improvisada satírico-obscena en la fiesta de la cosecha. En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Núm. 62. pp. 229-257.
- CAMPO, A. (2006). Mal tiempo, tiempo maligno, tiempo de subversión ritual. La temposensitividad agrofestiva invernal. En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Núm. 61. pp. 103-138.

- CAMPO, A. y CORPAS, A. (2005). "El mozo" y "Coplas de mayo, coplas de pique". En *El mayo festerio: ritual y religión en el triunfo de la primavera*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara. pp. 272-282 y 351-357.
- CASTILLO, C. (2004). La paloma y otros juegos en El Persiles. En *Peregrinamente peregrinos. Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. 1-5 de septiembre de 2003*. A. Villar (Coord.) Lisboa: Asociación de Cervantistas. pp. 249-268.
- CERVANTES, M. (2015). Comedia famosa de la casa de los celos y Selvas de Ardenia. En S. Fernández (Ed.). Cervantes, *Comedias y tragedias*. Madrid: Real Academia Española. pp. 133-240.
- CERVANTES, M. (2012). *Entremeses*, A. Baras (Ed.). Madrid: Real Academia Española.
- CERVANTES, M. (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica.
- CID, J. (1985). Peru gurea (EKZ, 115), der Schwank vom alten Hildebrand, y sus paralelos románicos (Aa.-Th., 1360C). En *Seminario de Filología Vasca Julio Urquijo*. Núm. 19. pp. 289-353.
- COMBA, E. (2016). Shamanismo y mitología: el motivo del Desanidador de pájaros. En *Archivos: Departamento de Antropología Cultural*. Núm. 14. pp. 47-83.
- CONCEPCIÓN, SAN JUAN BAUTISTA DE LA (1998-2002). El conocimiento interior sobrenatural. En J. Pujana, O. SS. T. y A. Llamazares, O. SS. T. (Eds.). *Obras completas*. 4 vols. Madrid: BAC, I. pp. 241-362.
- CONCEPCIÓN, SAN JUAN BAUTISTA DE LA (1998-2002). Martirio que algunos prelados ocasionan a sus súbditos. En J. Pujana, O. SS. T. y A. Llamazares, O. SS. T. (Eds.). *Obras completas*. 4 vols. Madrid: BAC, III. pp. 1167-1270.
- CORTÉS, L. (1979). *Cuentos populares salmantinos*. Salamanca: Librería Cervantes.
- CUBA, X., REIGOSA, A. y MIRANDA, X. (2006). *Diccionario de los seres míticos gallegos*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- DELICADO, F. (2013). *La Lozana andaluza*. Madrid: Real Academia Española.

- FERNÁNDEZ, S. (2016). Fuente y función de algunos versos, coplas, villancicos y chistecillos insertos en *La casa de los celos*. pp. 113-126. En M. Heredia y L. Gómez (Eds.). *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*. Olmedo: Ayuntamiento.
- FRENK, M. (1992 y 2006). Mucho va de Pedro a Pedro (polisemia de un personaje proverbial). En *Scripta Philologica in honorem Juan M. Lope Blanch*. México: Universidad Autónoma Nacional, III, pp. 203-220. Reeditado en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: FCE. pp. 568-587.
- FRENK, M. (2003). *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: FCE.
- GARROSA, J. (2014-05-12 y 2014-05-30). Ecos de voces ancestrales: del loro de García Márquez al loro de Humboldt, I y II. En *Rinconete*. I y II.
- GARCÍA, E. (2019). La fiesta del Rey Pájaro de Elvillar de Álava: diversión, transgresión y reivindicación. En C. Ajamil y F. Gutiérrez (Coords.). *Celebración del 350 aniversario del Villazgo de Elvillar 1667-2017*. pp. 185-241. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.
- GÓNGORA, L. de (1998). *Romances*. Barcelona: Quaderns Crema.
- GUTIÉRREZ, J. (2012). *El mayo, una tradición lebaniega*. s. l: [Edición de autor].
- HERNÁNDEZ, Á. (2017-2018). *La vieja desollada* (ATU 877): de Basile a la tradición oral contemporánea. En *Demófilo*. Núm. 49. pp. 33-49.
- IGLESIAS, Á. (2022). *Diccionario de los nombres de persona en el refranero español. Árbol paremiológico de los antropónimos individuales (antónimos)*. Salamanca: Diputación.
- JAMMES, R. (2006). Refranes y frases malsonantes que coligió el maestro Gonzalo Correas (Primera parte). En O. Gorsse y F. Serralta (Eds.). *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. pp. 507-528. Toulouse: Presses Universitaires du Midi [Anejos de *Criticón*, 17]-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia.
- LACARRA, M. (2024). La doble faz de Virgilio en el *Libro de buen amor*, ‘sabidor’ y ‘grand escantador’. En Á. Bustos (Ed.). *Poesía clerical y tradiciones medievales. “Contarte he maravillas...”*. *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow (II)*. pp. 165-184. Peter Lang.

- LIDA DE MALKIEL, M. (1951). Arpadas lenguas. En *Estudios dedicados a Ramón Menéndez Pidal*. 7 tomos en 8 vols. Madrid: CSIC, 1950-1962, II, pp. 227-252.
- MARTÍNEZ, J. (1980-1981). Usos y costumbres en Fuentes Carrionas. En *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*. Núm. 44. pp. 325-397; y Núm. 45. pp. 169-235.
- MOLINA, T. (2005). *El pretendiente al revés y Del enemigo, el primer consejo (dos comedias palatinas)*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- MORÁN, C. (1990). Costumbres y deportes del concejo de La Lomba. En M. Frades (Ed.). *Obra etnográfica y otros escritos*. pp. 271-281. Salamanca: Diputación, II.
- NIETZSCHE, F. (1997). *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza.
- PEDROSA, J. (2024a). *Odiseo, el Cid, don Quijote y otros cuerpos tergiversados (Cultura oral y popular e imperio, 1)*. México: UNAM., Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales.
- PEDROSA, J. (2024b). Women and Frame-Drum Songs: Ethnography, Eroticism, and Politics. En A. Mazuela-Anguila (Ed.). *Women and Music Networks in Europe*. pp. 117-153. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- PEDROSA, J. (2022). De la lengua vasca a la bergamasca, pasando por Cervantes. En I. Igartua y J. Cid (Eds.). *Tu voz en muchas voces. Escritos en homenaje a Jon Juaristi*. pp. 579-591. Leioa: Universidad del País Vasco.
- PEDROSA, J. (2020). Gustav Henningsen y Marisa Rey-Henningsen, folcloristas daneses en Galicia, 1965-1977 (entre magnetófonos y cuentos matriarcales). En *Príncipe de Viana*. Núm. 278. pp. 889-929.
- PEDROSA, J. (2019). Novela picaresca, cuento de mentiras y cuento de *trickster*: homodiégesis y autoficción, entre escritura y oralidad. En B. Granados y S. Cortés (ed.). *Perspectivas sobre poéticas orales. 2.º Congreso Internacional "Poéticas de la oralidad"*. pp. 1-59. Morelia: México.
- PEDROSA, J. (2018). *El convite en el palacio de Eros: metáfora, ironía, fórmula y posesión*. pp. 15-17. Madrid: Mitáforas.
- PEDROSA, J. (2017). La pastora Marcela, la pícara Justina, la necia Mergeлина: voces, cuerpos y heroísmos femeninos en el Barroco. En M.

- Sanfilippo, H. Guzmán y A. Zamorano (Eds.). *Mujeres de palabra: género y narración oral en voz femenina*. pp. 231-270. Madrid: UNED.
- PEDROSA, J. (2013). Lázaro, Sancho, don Pablos, Juan Ramón y otros inocentes burlados: geografías de la risa iniciática. En M. Masera. (Ed.). *Mapas del cielo y la tierra: espacio y territorio de la palabra oral*. México: UNAM. pp. 321-362.
- PEDROSA, J. (2010). Ecomitologías. C. Flys, J. Marrero y J. Barella (Eds.). *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*. pp. 313-337. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- PEDROSA, J. (2008). *Superos / Medio / Inferos*: los héroes suspendidos entre el cielo y la tierra. En I. Buttitta (Ed.). *Miti Mediterranei: Atti del Convegno Internazionale. Palermo-Terrasini, 4-6 Ottobre 2007*. pp. 155-174. Palermo: Fondazione Ignazio Buttitta.
- PEDROSA, J. (2004). El cuento ndowe de *El pájaro y la princesa embarazada* (AT 900A*), dos poemas de Catulo y dos cuentos del *Decamerón* de Boccaccio: de la literatura comparada a la antropología”, en J. Creus (Ed.). *De boca en boca: estudios de literatura oral de Guinea Ecuatorial*. pp. 195-217. Vic: Ceiba.
- PEDROSA, J. (2000). El herrero, las cabrillas y el horno: léxico y simbolismo eróticos en *La Lozana Andaluza* (XIV) y el *Quijote* (II:41). En *Críticón*. 80. pp. 49-68.
- PEDROSA, J. (1996). Rey Fernando, rey don Sancho, Pero Pando, Padre Pando, Pero Palo, Fray Príapo, Fray Pedro: metamorfosis de un canto de disparates (siglos XIII-XX). En *Bulletin Hispanique*. Núm. 98. pp. 5-27.
- PEDROSA, J. (1995a). Correspondencias folclóricas españolas de la *Farsa de Inês Pereira* de Gil Vicente. En *Estudos de Literatura Oral*. Núm. 1. pp. 137-143.
- PEDROSA, J. (1995b). *Mi marido fue a la mar, chirlos mirlos a buscar*: burla y sentido de un chiste cantado en el Siglo de Oro. En *Ibero-romania*. Núm. 49. pp. 17-27.
- PEDROSA, J. (1995c). Peleas de ciegos, batallas de sastres, códices iluminados y canciones. En *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional (De la Edad Media al siglo XX)*. pp. 103-161. Madrid: Siglo XXI.

- PEDROSA, J. (1993). Mayos y cantamisas: de *El Crotalón* de Villalón a la tradición folclórica moderna. En *Anuario Musical*. Núm. 48. pp. 251-268.
- PENSADO, J. (1983). La caza del Rey Charlo en Villanueva de Lorenzana. En J. Alonso (Ed.). *Literatura y folklore. Problemas de intertextualidad (Actas del 2.º Symposium Internacional del Departamento de Español de la Universidad de Groningen, 25-30 octubre de 1981)*. pp. 75-82. Salamanca: Universidad de Salamanca-Universidad de Groninga.
- RODRÍGUEZ, M. (en prensa). Orígenes del gamusino: popular mito ibérico y símbolo de la resistencia al cazador.
- RUEDA, L. de (2001). *Comedia llamada Eufemia*. En A. Hermenegildo (Ed.). *Rueda, Las cuatro comedias*. pp. 73-127. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ, A. (2013-2014). *El cuento folclórico en Lorca*. En *Revista murciana de antropología*. Núm. 20 y 21.
- SANCHIS, R. (2021). Reis Efímers: Folls, Pàsseros y Galls. En *Els Altres en l'Imaginari Coreofestiu Valencià: de l'Edat Mitjana a les Pervivències Actuals*. pp. 24-37. Montserrat: Abadia.
- THOMPSON, S. (1955-1958). *Motif-Index of Folk Literature: a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fables, Jest-Books and Local Legends*. Bloomington & Indianapolis-Copenhagen: Indiana University-Rosenkilde & Bagger.
- UTHER, H. (2004). *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica.
- VEGA, L. de. (2000). *El acero de Madrid*. S. Arata (Ed.). Madrid: Castalia.

Fecha de recepción: 4 de mayo de 2025
 Fecha de aceptación: 25 de agosto de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v22i59.1223>

TRADUCCIÓN



Título: “Esperanza”

Técnica: Óleo sobre lienzo

Autora: Jeannine Xochicale.

MAGIA, PARTICIPACIÓN Y GÉNERO: EXPERIENCIAS NARRATIVAS DE LO SOBRENATURAL*

Ülo Valk**

Traducción de Raúl Eduardo González***

RESUMEN. El presente artículo analiza la magia y lo sobrenatural desde una perspectiva folclórica, como fenómenos culturales contruidos verbalmente. Se parte del concepto de *participación* de Lévy-Bruhl, que se interpreta como el involucramiento en la narración, sea como hablante o como oyente, que puede evocar experiencias extraordinarias. La leyenda pertenece a los géneros de encantamiento que penetran mundos materiales, sociales y psicológicos, y los vincula al mundo de los relatos. Se analiza aquí la narración de una experiencia personal acerca de un encuentro sobrenatural en Jharkhand, como una expresión del hinduismo vernáculo, interpretada en el marco de las prácticas genéricas de encantamiento.

PALABRAS CLAVE. Participación; magia; sobrenatural; leyenda; hinduismo vernáculo.

* Aparecido originalmente en inglés, con el título Magic, Participation and Genre: Narrative Experiences of the Supernatural, como capítulo del libro: P. Espak, M. Läänemets y V. Sazonov (Ed.). When Gods Spoke: Researches and Reflections on Religious Phenomena and Artefacts. Tartu: University of Tartu Press (Studia Orientalia Tartuensia: Series Nova VI.), 2015; págs. 416-431. La publicación y el autor autorizaron su traducción y reproducción en español, en la revista Andamios. Agradecemos su disposición para difundir el texto.

* Profesor del Departamento de Estonio y Folclor comparativo de la Universidad de Tartu. Sus intereses de investigación incluyen el folclor en contexto social, la narrativa folclórica, religiosidad popular, creencias y magia folclóricas e historia del folclor. Ha impartido cursos de folclor internacional, teoría de géneros, folclor del Sur de Asia, demonología, mitología y materias relacionadas. Correo electrónico: ulo.valk@ut.ee

* Profesor de la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México. Estudia la literatura de tradición oral y popular mexicana, con énfasis en el cancionero tradicional y popular. Correo electrónico: reglez@gmail.com

MAGIC, PARTICIPATION AND GENRE: NARRATIVE EXPERIENCES OF THE SUPERNATURAL

Abstract. The article discusses magic and the supernatural from a folkloristic perspective as verbally constructed cultural phenomena. It proceeds from Lévy-Bruhlian concept of participation and interprets it as involvement in storytelling either as a speaker or a listener, which can evoke extraordinary experiences. Legend belongs to such genres of enchantment that penetrate material, social and psychological worlds and tie them together with the storyworld. The article analyses a personal experience story about a supernatural encounter in Jharkhand as an expression of vernacular Hinduism and interprets it within the framework of generic practices of enchantment.

Key words. Participation; magic; supernatural; legend; vernacular Hinduism.

La magia, como arte que permite alcanzar resultados deseados por medio de la manipulación de poderes sobrenaturales, ha fascinado tanto a practicantes como a teóricos, a través de los siglos. Como una práctica y como el discurso que la refleja, la magia involucra con frecuencia experiencias misteriosas –como las transformaciones físicas, la levitación o las apariciones de seres sobrenaturales. El estatuto de lo mágico entre diversos grupos sociales, su enfoque, sus usos y la relación con otras expresiones de creencias han mostrado gran diversidad. Sus límites no son claros y sus formas son múltiples, pero parecen constituir una parte persistente en todas las culturas –unas veces de manera manifiesta, y oculta en otras.

La magia pertenece a las formas elementales de la historia de las religiones, y aun cuando las definiciones ubican con frecuencia a la religión y la magia como aproximaciones alternativas hacia lo sobrenatural, ambos sistemas de creencias y prácticas usualmente coexisten y se entrelazan (Kulmar, 2015). Los académicos tienen diferentes puntos de vista sobre cómo concebir la magia, cómo entender sus funciones sociales y explicar sus as-

pectos pragmáticos. A finales del siglo XIX y durante la primera mitad del XX, la magia se convirtió en un importante tópico de investigación, y fue ampliamente discutida en los estudios folclóricos, antropológicos y sobre la religión. A finales del siglo pasado, el interés decayó, puesto que la categoría de lo mágico pareció perder su valor analítico.

La magia apareció como un vago concepto émico, y los académicos de enfoque científico, que preferían las definiciones unívocas y al margen de ambigüedad, encontraron que discutir la definición de magia en sus textos resultaba incómodo. Las creencias y prácticas mágicas fueron pasadas por alto con frecuencia en los estudios, hasta las décadas recientes, cuando la magia ha vuelto a ser un tema de investigación sólido y válido. La discusión acerca de la magia ha sido reintroducida en el discurso académico, y diversas disciplinas han desarrollado múltiples perspectivas en torno a esta.

Parece poco probable que la magia pudiera ser explicada interculturalmente como una forma de pensamiento uniforme, o como un conjunto homogéneo de creencias y prácticas. Tal como sucede con la religión, que no puede ser reducida a una *urform* ['forma básica'] primaria y original (Kulmar 2007, p. 142), siempre han existido múltiples formas de magia. Además, existen diferentes teorías acerca de la magia, que subrayan sus diferentes aspectos y expresiones. El presente artículo es una contribución, desde el folclor, hacia la comprensión de la magia y las experiencias sobrenaturales asociadas a esta.

TEORÍAS DE LA MAGIA PASADA Y PRESENTE

Si miramos hacia atrás en la historia del pensamiento europeo, podemos ver que, tanto en las doctrinas religiosas como en las racionalistas, la magia perdió su credibilidad y prestigio hace mucho tiempo. Se ha atribuido a los *otros* –a los paganos, a los herejes, a gente ignorante y sin educación, como los campesinos en Europa y los aborígenes en los países colonizados. En la civilización occidental contemporánea, se ha afirmado que los niños –que representan a los *otros* para los adultos educados y con inclinaciones racionales– son los portadores del pensamiento mágico. Estas actitudes han contribuido, por un lado, a relacionar la magia con el esoterismo y el secreto, y a su creciente folclorización, por el otro. La autoridad de la teología cristiana

y la Iglesia en Europa suprimió las cosmovisiones alternativas y las prácticas religiosas, incluidas diferentes formas de magia que se consideraban manifestaciones de demonolatría, superstición e ilusión.

Durante la Baja Edad Media y la Edad Moderna, el discurso sobre la alteridad en torno a la magia se llevó al extremo, al definir la brujería (*maleficium*) como un arte maligno, practicado en cooperación con el diablo. Los principales demonólogos cristianos afirmaban que los humanos no pueden poseer ningún poder sobrenatural; los fenómenos inexplicables, antinaturales y fantásticos se consideraban intervenciones diabólicas. El erudito francés Jean Bodin (1530-1596) escribió en su libro *De la démonomanie des sorciers* [Sobre la demoníaca manía de las brujas] (1580): “Un ‘brujo’ es alguien que deliberadamente intenta lograr algo por medios diabólicos” (Bodin, 1995, p. 45).

El influyente teólogo español Martín del Río (1558-1608) definió así la brujería en su obra *Disquisitionum magicarum* [Investigaciones sobre la magia] (1595): “una habilidad o arte gracias al cual, como resultado de un poderoso pacto llevado a cabo con espíritus malignos, se realizan ciertos prodigios que abruman las emociones de las personas y su capacidad de comprensión” (Del Río, 2000, p. 32). Más adelante, reitera: “Los espíritus malignos existen y también la magia que los involucra. Dicha magia no se basa en la industria o inventiva de los seres humanos, ni depende de causas naturales” (2000, p. 32).

Cuando la Ilustración socavó la autoridad de la religión y las opiniones científicas ganaron prestigio, el pensamiento mágico fue menospreciado, como un modo de pensamiento primitivo, supersticioso y erróneo. En su obra *La rama dorada* (1890), James G. Frazer (1854-1941) analizó las formas de magia en diferentes culturas, y descubrió que se basan en dos principios de pensamiento: “primero, que lo similar produce lo similar, o que un efecto se asemeja a su causa; y segundo, que las cosas que alguna vez estuvieron en contacto entre sí continúan actuando entre sí a distancia después de que se haya cortado el contacto físico” (Frazer, 1993, p. 11). Por lo tanto, según Frazer la magia se basa en ciertos patrones de pensamiento asociativo; los vínculos y analogías entre fenómenos, prácticas e ideas no son aleatorios, sino que se fundamentan en un sistema de pensamiento coherente, y, aunque engaña a la mente humana, la magia tiene una lógica

oculta, basada en principios de semejanza (imitación) y contacto. La teoría fundamental de la magia de Frazer fue desarrollada posteriormente por investigadores de campo, como Bronislaw Malinowski (1884-1942) y Eduard E. Evans-Pritchard (1902-1973), quienes observaron la funcionalidad social de la magia entre las comunidades tradicionales y, por lo tanto, la restituyeron, en cierta medida.

Otro estudioso de la magia que merece nuestra atención es Lucien Lévy-Bruhl (1957-1939), filósofo, psicólogo y comparatista francés, cuyos estudios no se basan en el trabajo de campo, sino en una lectura concienzuda y profunda de literatura antropológica. Su interés fundamental reside en la cuestión de cómo opera la mente humana en las sociedades arcaicas: *How natives think*, como lo expresa el título de la traducción al inglés de uno de sus libros (de 1926; aparecido en francés en 1910, con el título *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*). Pronto abandonaría su punto de vista de esta forma de pensamiento considerada como “prelógica”, y desarrollaría los conceptos de *místico* y *experiencia mística*, para caracterizar la manera distintiva como los pueblos originarios ven el mundo (Leenhardt, 1975, p. XVIII–XIX).

Para Lévy-Bruhl, el concepto central y la clave para entender esta mentalidad era la *participación* –pensamiento asociativo que crea relaciones entre los fenómenos, objetos y actos. Dado que la participación es típica, sobre todo, de la mentalidad de los pueblos primitivos, el concepto parecía eludir claras definiciones por parte del autor, quien, sin embargo, lo discutiría con amplitud en varios volúmenes. En su libro *Notebooks on Primitive Mentality* [*La mentalité primitive*], que refleja sus últimas ideas, escribe:

Una participación no es sólo una fusión misteriosa e inexplicable de cosas que pierden y preservan su identidad simultáneamente. La participación forma una parte constitutiva de dichas cosas; sin la participación, aquellas no serían *dadas* en la experiencia; simplemente, no existirían [...] La participación es, pues, *inmanente* en el individuo, dado que es a esta a la que debe el ser lo que es; es una *condición de su existencia*, acaso la más importante, la más esencial. Se podría decir que, para esta mentalidad, existir es participar en una fuerza mística, esencia y realidad. (Lévy-Bruhl, 1975, p. 192)

Los dos tipos básicos de participación, caracterizados por Lévy-Bruhl como “comunidad de esencia” e “imitación” (1975, p. 108-109), indican que sus ideas sobre la mentalidad mística se acercan a la visión de Frazer, que concibe la magia como una forma de pensamiento asociativo que realiza asociaciones entre fenómenos, ideas, eventos y prácticas. De cualquier modo, mientras que Frazer entendía la magia como una fase primitiva en la historia intelectual de la humanidad, previa al pensamiento religioso y científico, Lévy-Bruhl rechazaba esta visión rígida de evolución lineal, para postular la coexistencia de diferentes tipos de pensamiento en todas las sociedades (Bowie, 2006, p. 223); para él, la mentalidad mística no desapareció del todo con el progreso de la civilización, aun cuando en nuestros días sea menos prominente que en el pasado remoto, o entre los pueblos originarios no influenciados por la civilización occidental.

El interés en los trabajos de Lévy-Bruhl se ha acrecentado en los años recientes, entre los estudiosos de la religión y la magia. En su discusión sobre los acercamientos cognitivos a la magia, Edward Bever resalta la importancia del concepto de participación propuesto por Lévy-Bruhl en los estudios académicos contemporáneos, en la medida que encapsula el procesamiento cognitivo que distingue el pensamiento mágico del mundano (Bever, 2012, p. 18).

La antropóloga Susan Greenwood, quien considera la noción de participación como una llave para entender la magia (Greenwood, 2009, p. 29-43), se ha esforzado en estudiar esta no sólo desde el punto de vista analítico, sino, asimismo desde la perspectiva émica, como participante, al explorar tradiciones mágicas occidentales tomando parte en rituales de brujería, colaborando con chamanes, aprendiendo alta magia y realizando adivinación mediante las cartas de tarot (Greenwood, 2009, p. 111-113). Tales experiencias directas le han revelado la parte psicológica de la magia, para llegar a entenderla como una forma alternativa de conciencia que revela la unidad mística del mundo.

Greenwood ha llamado la atención sobre el hecho de que, para entender la participación como una llave de la magia, “debemos renunciar a nuestros conceptos de separación de los fenómenos, y considerar la posibilidad de que existan fronteras flexibles entre las cosas” (Greenwood, 2009, p. 39). Desde una perspectiva folclórica, resulta importante que la autora llame la atención sobre las expresiones verbales de la magia, al señalar que “los relatos y los mitos constituyen un lenguaje de participación que nos adentran en

la imaginación, donde experiencias diferentes son posibles” (Greenwood, 2009, p. 32). Sea como sea, ella encuentra la esencia de la magia, no en la narración oral, el canto o la lectura, como prácticas socialmente orientadas, sino en la experiencia psicológica personal. Según lo anota, la magia es un “modo mental humano altamente específico”, y todos los seres humanos “poseen la capacidad potencial para conseguir experiencias mágicas” (Greenwood, 2009, p. 157); señala, asimismo, que en la medida que los espíritus y otras entidades sobrenaturales forman parte empírica de estas experiencias, los antropólogos deberían tomarlos en serio. Sea como sea, recomienda adoptar una “actitud de agnosticismo espiritual, al no creer o descreer en su realidad” (2009, p. 140). Como Lévy-Bruhl, Greenwood no separa el pensamiento místico del racional, pues reclama que la mente es capaz de operar en distintos modos de conciencia (2009, p. 145-157).

El objetivo de esta discusión de varias teorías acerca de la magia no es tanto el de presentar un estudio exhaustivo (y superficial), sino el de ofrecer algunos puntos comparativos, con el fin de formular una perspectiva folclórica socialmente fundamentada acerca de la magia, y señalar su diferencia respecto de los enfoques cognitivos. Así, pues, vale la pena discutir brevemente la visión de otro antropólogo contemporáneo, Rane Willerslev, quien ha reflexionado acerca de la magia y su fundamento sobrenatural, con base en su extensivo trabajo de campo, llevado a cabo en Siberia, entre los cazadores yukaguir del río Kolyma (Willerslev, p. 2007). El autor ha descrito la vida solitaria de los cazadores en la taiga como un tipo de estado liminal entre los mundos animal y humano. Los varones yukaguir caracterizan sus encuentros con animales de gran tamaño como experiencias peligrosas, a menudo dotadas de carga sexual, como lo revela el siguiente relato breve del viejo cazador Spiridon.

Luego de que matara a un alce hembra y su cría, Spiridon describe su encuentro:

Vi a dos personas que danzaban en dirección hacia mí; la madre era una hermosa joven, que mientras cantaba, decía: “Honorable amigo, ven, y te tomaré del brazo y te llevaré a nuestra casa”. En ese momento, las maté a ambas; si hubiera ido con ellas, yo mismo habría muerto. Ella me habría matado. (Willerslev, 2007, p. 1)

Willerslev apunta críticamente que académicos victorianos habrían interpretado la historia como una mentira, o bien, como una prueba de que el viejo cazador había sufrido delirios (Willerslev, 2007, p. 1). El investigador critica, asimismo, a los antropólogos contemporáneos que habrían aceptado el relato del cazador añadiendo un *como si...*, de modo que, en vez de sinsentido, el hombre hablara con metáforas, trazando un paralelo entre los dominios separados de la naturaleza y la cultura. El estudioso busca evitar este “modelo metafórico” que procura un sentido simbólico; en cambio, toma en serio la metafísica indígena. Para tratar de entender lo que sucede en la mente de los cazadores, se basa en la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, acerca del pasaje infantil, de la edad temprana sin habla, hacia el mundo simbólico del lenguaje (Willerslev, 2007, p. 66-68, 163). Si un cazador se aparta del mundo social de la comunicación humana, su percepción del mundo cambia: se hallará a sí mismo en un estado similar al del sueño, y estará listo para encontrar a personas no humanas, como animales o espíritus.

Willerslev discute las experiencias mágicas de transformación humano-animal desde la perspectiva de las ciencias cognitivas y los estudios experimentales sobre el sueño. Como etnógrafo, ha llevado a cabo valiosas observaciones sobre la narrativa de los cazadores yukaguir: señala que la narración de cuentos es una herramienta “mágica” para “humanizar” a los cazadores y reconstruir sus autoidentidades como personas humanas, luego de un largo día en la vida silvestre (Willerslev, 2007, p. 165). En su libro, el estudioso aporta ejemplos de historias basadas en experiencias personales de cazadores, acerca de sus encuentros sobrenaturales (lo que los folcloristas llamarían *memoratas*). Para él, como para Greenwood, la clave para comprender la magia y lo sobrenatural se basa en la psicología humana, en el potencial de la mente para producir imágenes mentales.

Al responder la pregunta “¿son reales los espíritus?”, Willerslev encuentra su evidencia positiva en las experiencias oníricas. Se refiere así a los seres espirituales como conceptos prototípicos que los infantes desarrollan antes de aprender a hablar, y llega a la conclusión de que “los conceptos de seres espirituales se pueden desarrollar independientemente del lenguaje, por medio de los sueños”, y que “el lenguaje so sería esencial para el pensamiento conceptual relacionado con los seres espirituales” (Willerslev, 2007, p. 180).

Otros muchos académicos contemporáneos han buscado pistas para entender la presencia de la magia en los procesos mentales, las experiencias

personales y la psicología profunda. En el acercamiento neurocognitivo a la religión, fenómenos mágicos como los viajes espirituales o los rituales para invocar demonios se conectan con la operación de la mente humana, descrita como “sintonía” o “sintonía fina” del sistema nervioso (Bever, 2012, p. 13-15). Peet Lepik, quien ha teorizado la magia desde la perspectiva semiótica de las obras de Yuri Lotman, discute que aquella constituye un instrumento intelectual y una señal codificada –un algoritmo universal con base intelectual (Lepik, 2008).

Ciertamente, el acuerdo de diferentes especialistas sobre la universalidad de la magia y su arraigo en la cognición humana resulta significativo para los estudios folclóricos. Sea como sea, resulta posible entender la magia desde una perspectiva distinta –no basada en la realidad de las experiencias psicológicas, sino en la realidad social basada en la narración oral y otras prácticas verbales. Las experiencias mágicas pueden ser vistas, asimismo, bajo este enfoque, como un concomitante psicológico de la evocación de la magia en ciertos géneros de expresión verbal.

HACIA LA CONCEPCIÓN DE LA MAGIA COMO PRÁCTICA VERBAL

Si la experiencia mágica se deriva de la estructura interna de la mente humana, y si los seres sobrenaturales surgen de procesos mentales y por lo tanto pueden estar ligados a la percepción individual, la construcción del mundo sobrenatural en sí comenzaría a nivel individual. Aun si los sistemas de creencias relacionados en una cultura estuvieran a punto de desaparecer, las tradiciones sobrenaturales emergerían de nuevo, basadas en experiencias individuales.

El folclorista David J. Hufford ha mostrado que ciertos relatos de agresión no están culturalmente determinados, sino que se desprenden de experiencias psicológicas reales que se pueden caracterizar como “parálisis del sueño con un tipo particular de alucinación hipnagógica” (Hufford, 1982, p. 246). Willerslev, quien establece que el pensamiento conceptual sobre los seres espirituales no requiere en principio de la mediación del lenguaje, comparte una visión similar: lo sobrenatural parte de la cognición individual. Según este acercamiento, los relatos transmitidos culturalmente acerca de encuentros sobrenaturales no son sino encuadres de apoyo (en principio, innecesarios) para recuperar e interpretar la experiencia individual; es decir, es la experiencia subjetiva lo que importa.

Un acercamiento culturalmente enraizado, por otra parte, procede de las representaciones verbales de la magia y lo sobrenatural; la narración de historias, tanto oral como escrita, construye el entorno verbal de dichos fenómenos, despliega imaginaciones y detona la experiencia. Desde esta perspectiva, la psicología de la magia y las causas de la percepción de lo extraordinario no constituyen el foco de la investigación, y no resultan de importancia crucial. Los folcloristas tienden a estudiar las técnicas verbales para la reconstrucción del acontecimiento y las experiencias, según son descritos en la narración oral; no importa mucho si la experiencia original ocurrió en una situación de la vida real, o si desde el principio ha formado parte del mundo de la narrativa.

Según lo ha destacado Richard Bauman en su artículo seminal sobre el estudio folclórico como la filología de lo vernáculo, este acercamiento se centra en el texto, y procede de la comprensión “los textos están culturalmente constituidos”; él subraya, de igual modo, que algunos adeptos “asumirían que la otra cara es asimismo verdadera: *la cultura está textualmente constituida*” (Bauman, 2008, p. 30). Este último aserto merece atención particular, en la medida que permite entender la magia y lo sobrenatural como fenómenos culturales, y no como funciones de la mente humana. Este universo textual del folclor y otras formas verbales se encuentra en constante reelaboración y nunca puede completarse, en la medida que los discursos y las modalidades expresivas toman formas inagotables, y la textualización es siempre un trabajo en proceso. Este mundo textual no emerge del inconsciente como una experiencia onírica; por el contrario, tiene una historia, como resultado del proceso creativo de muchas generaciones de portadores de la tradición –individuos y comunidades– que han hablado múltiples lenguas y que probablemente han experimentado la magia de manera distinta a como lo han hecho un neochamán contemporáneo o un cazador siberiano.

Un instrumento de utilidad para entender este mundo diverso de la textualidad es el concepto folclórico de *género*, que abarca las diversas formas de expresiones verbales, y llama la atención sobre sus rasgos distintivos, en cuanto a contenido, poética, forma y función. Los relatos sobre experiencias sobrenaturales que ratifican creencias mágicas entran generalmente en la categoría de leyendas, y en la subcategoría de memoratas, que denota el testimonio de primera mano de experiencias sobrenaturales. La leyenda

introduce la dimensión sobrenatural en el mundo social y físico que rodea a los narradores orales y a sus audiencias, y encanta así su realidad cotidiana. El género de la leyenda manifiesta funciones sociales y refuerza normas de comportamiento, a la vez que conlleva funciones mágicas y estéticas, en medida que transmuta el mundo en el campo de juego de poderes sobrenaturales.

Esta perspectiva cambiada genera narraciones que manifiestan relaciones temporales y espaciales distintivas –el cronotopo del encantamiento, como lo ha llamado Camilla Asplund Ingemark, inspirada en la obra de Mijail Bajtín. La autora apunta que el encantamiento “puede transformar en un instante el paisaje humano conocido en un territorio extraño, al presentar elementos que simplemente no existen en el mundo normal y cotidiano” (2006, p. 9). En la medida que la percepción mágica ha sido considerada como universal, hay motivos para suponer que la leyenda, como género de encantamiento, se ha extendido por el mundo entero. ¿Significa esto que los encuentros sobrenaturales, según son descritos en diferentes culturas, son similares o incluso uniformes? Esto sería posible, en la medida que las investigaciones antropológicas han probado que no existen diferencias psicológicas y biológicas profundas entre la gente de diferentes culturas. Además, si las ideas sobre espíritus nacen espontáneamente de la actividad cerebral de una mente reflexiva –según lo han establecido los especialistas cognitivos–, no hay razón para suponer que las creencias y los motivos narrativos sobre los espíritus tendrían que ser idénticos interculturalmente.

Sin embargo, cada folclorista que ha realizado alguna comparación intercultural sabe que esto no es cierto; aun cuando la leyenda como género de encantamiento pudiera estar provista de una definición universal, a manera de un marco general para identificar tales relatos, la realidad cultural émica que subyace a la etiqueta analítica de *leyenda* es diversa. La dríada griega, el *chamón* asamés, el *leshii* ruso y el *metsavaim* estonio son todos espíritus relacionados con los árboles y los bosques; pero las creencias y los relatos acerca de ellos varían grandemente. El espíritu griego conocido como ná-yade, el *bak* asamés, el *näkk* estonio y el *vodyanoi* ruso no son idénticos, pero manifiestan formas muy diversas de aparición y rasgos característicos. Sus representaciones se transmiten culturalmente y se delinean en géneros vernáculos con colorido local, lo que les otorga relativa estabilidad, regional y a veces étnica, pero no de forma intercultural.

La leyenda, como categoría genérica de análisis, debería encaminarnos hacia el estudio puntual de sus formas culturales específicas de encantamiento del mundo, de acuerdo con los patrones locales, la tradición dominante y las mentalidades individuales. Pasemos, finalmente, al estudio de un ejemplo reciente de narración oral vernácula, de Jharkhand, India, la cual ilustra vívidamente la manera en que la magia puede ser considerada como práctica verbal:

En el distrito de la ciudad capital Ranchi, a unos kilómetros de Brambe, en la aldea de Jaher, hay un pequeño templo antiguo consagrado a Shiva –Shankar-Bhagvan mandir. El templo perteneció a una familia brahmín, pero los propietarios se mudaron; no había mecenas que se hicieran cargo del mantenimiento del templo, y el sacerdote (*devari*) se marchó; cesó el culto en el templo, que se quedó prácticamente abandonado. La gente del lugar contaba historias sobre los espíritus (*bhut*) dentro y alrededor del templo, y el lugar adquirió un aura siniestra. La siguiente historia fue relatada el 26 de enero de 2013, por Dipar Kumar Singh, un hombre de 36 años que habita en la propia aldea.

Rabindranath Sarma, folclorista de la Universidad Central de Jharkhand, y yo, conocimos a Dipar en las cercanías del templo, y se mostró dispuesto a compartir su conocimiento del lugar. Nos contó que unos seis años atrás había soñado con el templo, y, de acuerdo con su sueño augural, había visitado el sitio. El templo abandonado estaba sucio; Dipar lo limpió minuciosamente y comenzó el culto de manera regular, cantando a veces oraciones para Shiva durante toda la noche. Él enfrentaba entonces tiempos difíciles, pues su esposa había enfermado gravemente y los médicos no podían curarla. Dipar visitaba el templo a diario, y al cabo de tres meses y medio su esposa comenzó a recuperarse. Una historia sobrenatural sobre ayuda de lo alto bien podría concluir aquí; pero esta es sólo la introducción.

Una noche, durante el mismo año cuando Dipar empezó el culto, fue al templo ya tarde, alrededor de las ocho y media; estaba oscuro. Antes de entrar al templo, Dipar tuvo la extraña sensación de que no estaba solo. No vio a nadie, pero su alma interior (*antaratma*) le dijo que fuera a revisar si había alguien atrás del templo. De hecho, Dipar

encontró a alguien durmiendo ahí, quien parecía un santo errante (*sadhu*); Dipar se dirigió al hombre, que despertó. Dipar pudo ver entonces que tenía largo cabello rizado y una barba larga. En ese momento, recordó las historias de espíritus malignos en el templo, y sintió miedo. Se alejó de inmediato, dejando al extraño detrás, pero pronto decidió volver: el templo estaba vacío; nadie estaba ahí. En el lugar donde el extraño hombre había estado durmiendo encontró un trozo de tela amarilla (*chunri*); Dipar tomó una vara y la recogió –para evitar tocarla con la mano, pues podía haber sido abandonada ahí por un espíritu maligno. Arrojó la tela a la rama de un árbol que crecía justo frente al templo, y se quedó colgada ahí por cosa de un mes; nadie la recogió.

Dipar se quedó pensando en su experiencia inusual, y finalmente decidió llevar la tela a su casa. Su madre lo regañó y le dijo que la tirara, pues como venía de un mal espíritu podía traer mala suerte. Dipar escuchó a su madre; sin embargo, luego de un par de semanas se dio cuenta de que sus ingresos habían empezado a reducirse; había estado trabajando como asistente médico en la aldea, y por alguna razón la gente había dejado de llevarle regalos. Dipar llevó la tela de vuelta a su casa, y he ahí que sus ingresos aumentaron.

Cuando comentó el incidente con gente del pueblo, hubo distintas opiniones: algunos pensaron que aquel extraño hombre había sido un espíritu maligno (*bhut*); otros decían que debió haberse tratado del mismo Dios (*bhagvan*).¹

No pasó mucho tiempo para que la esposa de Dipar se recuperara por completo, y ahora ellos tienen dos hijos encantadores. La familia está muy bien, mejor que nunca. Dipar sabe que fue Shiva mismo a quien encontró en el templo, y quien lo bendijo dejándole un regalo. Él conserva esa hermosa tela en su altar familiar, y la adora cada mañana, luego de bañarse. La gente del pueblo, e incluso el sacerdote (*devari*) le han pedido un trozo de su tela, pero Dipar siempre les responde que es imposible compartirla.

¹ Nadie parece haber sugerido que se hubiera tratado simplemente de un asceta errante [nota del autor].

El templo fue construido hace mucho tiempo por sus ancestros. Hoy en día, la gente ha comenzado a visitarlo de nuevo –gracias a la iniciativa de Dipar–, para adorar a Shiva. El sacerdote ha regresado a servir en el templo.

Obviamente, la devoción de Dipar por el dios Shiva lo había preparado mentalmente para la experiencia, y acaso lo hizo creer que merecía la recompensa divina. El encuentro misterioso en el templo tenía un gran potencial para interpretaciones sobrenaturales. No hay duda de que sucedía algo inusual, aunque no hay forma de averiguar qué era: el hombre del templo bien pudo haber sido uno de tantos sadhus viajeros, que habría decidido tomar un descanso nocturno en el lugar. (Sabemos que los sadhus en India no son ni remotamente algo inusual, y es común que se refugien en templos.) Quizá el viajero haya sido perturbado o atemorizado por la súbita aparición de Dipar en el templo vacío, y que haya huido de prisa, dejando ahí su trozo de tela. Evidentemente, la convicción de Dipar de que había conocido al mismo dios Shiva (*bhagvan*) ha crecido con el tiempo; además, su fe en el poder de la tela sobrenatural se ha incrementado también. En la entrevista hay referencias a que Dipar ha discutido sobre su encuentro en el templo con otras personas del pueblo que han sabido de los poderes milagrosos de la tela. En consecuencia, su autoridad en la aldea, como propietario de un objeto sobrenatural, se ha potenciado.

Así, podemos preguntar: ¿dónde radica la esencia mágica de esta historia? ¿En la experiencia psicológica original, que mezcla temor y asombro? ¿O acaso en su subsecuente interpretación, por medio de la afiliación con el género de la leyenda? El potencial de este género para encantar el mundo sólo se puede concretar al contar historias –como Dipar lo ha hecho, con éxito, de modo que ha fusionado también su relato personal con el mundo narrativo, como la esfera primaria de lo sobrenatural. ¿Adónde pertenece sobre todo este trozo mágico de tela? ¿Se trata de un motivo narrativo de una leyenda, un elemento de la memoria personal o simplemente una pieza textil, cuidadosamente preservada en la trastienda de Dipar? Obviamente, todas estas respuestas son ciertas: la tela existe de múltiples maneras –en el mundo de la textualidad, en la memoria visual de la gente de la aldea, incluso como una forma maestra estable–, como un objeto material, cuya

existencia física está fuera de duda. En este caso, la magia no se ha desvanecido, como mera ilusión o imagen mental.

El relato revela dos estrategias para lidiar con lo sobrenatural: primero, el discurso de alteridad de la demonización –al interpretar la experiencia como un encuentro negativo con un espíritu maligno. Con base en los rumores de la gente del pueblo acerca del templo encantado, Dipar estaba preparado, en primer término, para adoptar este punto de vista, aunque luego cambiaría. Su madre, que obviamente conocía aquellas historias que circulaban en la aldea, compartía esa perspectiva demoníaca y quería deshacerse de la ominosa prenda. Le parecía que sólo podría traer mala suerte, pues había sido infectada por aquel espíritu maligno. El contacto físico con su dueño anterior –según lo describe Frazer en su análisis sobre la magia contagiosa– había cargado al objeto de cierto tipo de poder. Sea como sea, la identidad del extraño misterioso que había dejado la huella física de su visita permanecía abierta a la interpretación.

Como la forma antropomórfica común del dios Shiva es la de un asceta de cabello largo, y dado que la devoción de Dipar lo había preparado para la experiencia, su interpretación positiva ganó. Aquí podemos advertir la segunda estrategia para lidiar con la magia y lo sobrenatural, a través de la narración oral –aquella de explotación positiva, que convierte la experiencia y su evidencia material en una bendición personal. El relato revela, asimismo, el poder oculto del cronotopo de encantamiento, para romper sus marcos narrativos, transfigurar el entorno personal y cambiar la vida futura.

OBSERVACIONES FINALES: LA MAGIA Y LO SOBRENATURAL COMO FUNCIONES DE GÉNERO

El enfoque folclórico coincide con los estudios cognitivos en el punto importante de que la magia y lo sobrenatural implican la agencia humana, y las pistas para su entendimiento se basan, sobre todo, en la esfera humana y no en el mundo exterior. Mientras el enfoque cognitivo se centra en la experiencia psicológica y en las operaciones de la mente humana, los folcloristas muestran que la magia y lo sobrenatural pueden interpretarse en el marco del contexto cultural, como formas de expresión verbal.

Son las cualidades de ciertos géneros las que representan el mundo de forma diferenciada respecto de la percepción ordinaria. Los marcos de la cognición *normal* pueden, por supuesto, ser quebrantados en la vida real; pero la interpretación de esta experiencia revive siempre patrones y sistemas de creencias transmitidos culturalmente, los cuales se encuentran atados a la tradición. En el ejemplo citado arriba, la interpretación del encuentro misterioso empezó como una reacción inmediata a la experiencia original, y se basó en el conocimiento previo acerca del templo como un lugar encantado. El encuentro en la oscuridad se avenía a las leyendas demoniacas, pero asimismo encajaba con la mitología de Shiva. Sin este conocimiento previo de las creencias locales, la interpretación sobrenatural del evento habría sido poco probable. Si personas no humanas aparecen como imágenes mentales, la única manera de considerarlas como espíritus o como seres sobrenaturales sería por medio del lenguaje y de las tradiciones de creencias mediadas verbalmente. Sólo entonces da comienzo el pensamiento y podemos discernir qué son aquellos seres, si espíritus, humanos o meras fantasías sin nombre ni esencia.

La participación, en el sentido de Lévy-Bruhl, se refiere sobre todo a vínculos, asociaciones y relaciones. Sin embargo, desde la perspectiva folclórica el término hace referencia, asimismo, a actividades deliberadas –como involucrarse en la narración oral, sea como emisor o como oyente. Por medio del género de la leyenda, nos convertimos en participantes de eventos sobrenaturales que evocan experiencias mágicas. Los mundos material, social, psicológico y narrativo se encuentran estrechamente vinculados, se penetran uno al otro y participan en la construcción mental de cada cual; no obstante, el enfoque folclórico se desprende del estudio de las expresiones verbales, y desde esta perspectiva toda la magia es magia verbal: lo sobrenatural se construye por medio del lenguaje. La magia y lo sobrenatural implican una práctica genérica; sin la verbalización, simplemente se desvanecerían.

RECONOCIMIENTOS

Estoy en gran deuda con el doctor Rabindranath Sarma (de la Central University of Jharkhand), quien me guió durante el trabajo de campo realizado en los alrededores de Ranchi; sin su gentil ayuda, la entrevista al señor Dipar

Kumar Singh no habría sido posible. Estoy agradecido con los señores Harekrishna Talukdar y Shankar Kashyap, quienes tradujeron el relato de Dipar K. Singh, del hindi vernáculo al inglés; sus valiosos comentarios me ayudaron a entender los significativos matices de la historia. Expreso asimismo mi gratitud al doctor Brent C. Augustus (Memorial University of Newfoundland), por editar la versión en inglés de este artículo.

La investigación fue patrocinada por la Unión Europea, a través del Fondo de Desarrollo Regional Europeo (Centro de Excelencia, CECT), y por el Consejo de la Investigación de Estonia (Proyecto Institucional de Investigación IUT2-43).

FUENTES CONSULTADAS

- ASPLUND, C. (2006). The Chronotope of Enchantment. En *Journal of Folklore Research*. Vol. 43. Núm. 1. pp. 1-30.
- BAUMAN, R. (2008). The Philology of the Vernacular. En *Journal of Folklore Research. Special Issue: Grand Theory*. Vol. 45. Núm. 1. pp. 29-36.
- BEVER, E. (2012). Current Trends in the Application of Cognitive Science to Magic. En *Magic, Ritual and Witchcraft*. Vol. 7. Núm. 1. Summer. pp. 3-18.
- BODIN, J. (1995). *On the Demon-Mania of Witches*. Toronto: Victoria University in the University of Toronto.
- BOWIE, F. (2006). *The Anthropology of Religion. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- DEL RIO, M. (2000). *Investigations into Magic*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
- FRAZER, J. (1993). *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. Londres: Wordsworth Reference.
- GREENWOOD, S. (2009). *The Anthropology of Magic*. Oxford y Nueva York: Berg.
- HUFFORD, D. (1982). *The Terror that Comes in the Night: as Experience-Centered Study of Supernatural Assault Traditions*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

- KULMAR, T. (2015). Zur Übernatürlichen Magischen Kraft in der Inka-religion: Huaca oder Callpa?“. En *Mitteilungen für Anthropologie und Religionsgeschichte*. Núm. 23. Münster: Ugarit-Verlag.
- KULMAR, T. (2007). Kultuurmaastikku Luues ehk Kuidas Esiaja Inimene Ikkagi Mõitles. En En T. Kulmar (Org.). *Tõsilood Muinasrahvast. Eesti mõttelugu*. Núm. 76. pp. 139-142. Tartu: Ilmamaa.
- LEENHARDT, M. (1975). Preface. En L. Lévy-Bruhl. *The Notebooks on Primitive Mentality*. pp. XI-XXIV. Nueva York, Evanston y San Francisco: Harper & Row Publishers.
- LEPIK, P. (2008). *Universals in the Context of Juri Lotman's Semiotics*. Tartu Semiotics Library, 7. Tartu: University of Tartu Press.
- LÉVY-BRUHL, L. (1975). *The Notebooks on Primitive Mentality*. Nueva York, Evanston y San Francisco: Harper & Row Publishers.
- WILLERSLEV, R. (2007). *Soul-Hunters: Hunting, Animism, and Personhood among the Siberian Yukaghirs*. Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press.

DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v22i59.1224>

ENTREVISTA



Título: “Entre luces y sombras se resguarda la memoria”

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Autora: Jeannine Xochicale.

ENTREVISTA A MERCEDES ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO*

Grissel Gómez Estrada**

Raúl Eduardo González***

La doctora Mercedes Zavala es una distinguida investigadora, reconocida internacionalmente, especialista en el estudio de la literatura de tradición oral. A lo largo de su carrera, ha sostenido cientos de entrevistas a narradores, narradoras, cantores y cantoras orales, a los que hay que sumar los que han hecho sus estudiantes en las salidas de campo realizadas bajo su supervisión, y en las tesis que ha dirigido en El Colegio de San Luis, institución en la que se desempeña desde 2006.

Su gran labor en campo la coloca no sólo como investigadora, sino como conocedora de los contextos en los que la literatura de tradición oral se produce, se recrea y se transmite. En ese sentido, el conocimiento generado por Zavala es fundamental para entender lo que sucede con el problema que planteamos: ¿existen límites entre los géneros de literatura de tradición oral? Sí es así, ¿hasta dónde llegan? ¿Cómo pueden ser definidos? De ahí la importancia de entrevistarla para el presente dossier.

Doctora en Letras por El Colegio de México (Colmex), es profesora investigadora de El Colegio de San Luis (Colsan). Entre sus proyectos de investigación destacan Formas de vida de la Literatura tradicional: la voz y la letra y Formas narrativas de la literatura tradicional: romance, corrido,

* Realizada por vía remota, el 7 de marzo de 2025. Agradecemos el apoyo técnico de Sue Meneses. El currículum en extenso de la profesora Mercedes Zavala está disponible en línea, en el siguiente enlace: <https://www.colsan.edu.mx/arch/cv/100.pdf>

** Profesora-investigadora en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Sus principales líneas de investigación son: la obra de Cervantes y la literatura de tradición oral de la Mixteca oaxaqueña, en específico, desde la perspectiva del humor. Correo electrónico: grissel.gomez.estrada@uacm.edu.mx

*** Profesor de la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México. Estudia la literatura de tradición oral y popular mexicana, con énfasis en el cancionero tradicional y popular. Correo electrónico: reglez@gmail.com

cuento y leyenda, del cual surgió el coloquio homónimo que aún preside. Sus líneas de investigación son romancero y corrido, motivos medievales en la literatura tradicional, relaciones entre literatura tradicional y literatura culta en México, literatura tradicional indígena e internet y plataformas digitales como medios de *transmisión* de textos de tradición oral.

Ha publicado varios libros, donde da cuenta el resulta de sus investigaciones, pero nos parecen fundamentales dos de ellos: *Manual para la recolección de literatura de tradición oral* y *La voz. Literatura de tradición oral del centro-norte de México*. A sus méritos académicos hay que sumar su gran generosidad y su capacidad comunicativa; es, sin duda, una maestra, cuya palabra y acción transmiten vívidamente el profundo amor y la curiosidad científica que tiene por la literatura de tradición oral.

—Muchas gracias, Mercedes, por haber aceptado esta entrevista para la revista Andamios, a propósito de un tema nos parece muy actual, pese a la dificultad de definirlo, desde el mismo nombre, literatura de tradición oral y sus diversos géneros populares, orales, sí, pero incluso escritos también. Aunado a esto, existe, a estas alturas, cierta propensión de la academia a considerar este tipo de manifestación cultural como algo que no es serio y, por lo tanto, que no debe estudiarse desde la literatura. La primera pregunta es en este sentido: ¿por qué es importante estudiar la tradición oral? ¿Cómo se ha desarrollado el tema en la academia?

—Yo creo que ese es uno de los graves problemas: el no reconocer el valor literario de esta literatura y considerarla una sub-literatura. Creo que eso se debe, no en gran medida sino en toda la medida, a que por muchísimos años se aplicaron los criterios de la literatura escrita y de autor para estudiar la literatura de tradición oral, con lo cual el resultado era una literatura de muy baja calidad, cuando en realidad tiene otros parámetros, otra estética a la que responde perfectamente. Y, claro, hay versiones de la literatura de tradición oral que son muy buenas y otras que no son tan buenas, al igual que ocurre en la literatura culta o de autor.

Uno de los problemas es echar la literatura de tradición oral en el mismo costal —que Aurelio González llamaba “de folclor”— lo creado por el pueblo y para el pueblo, y eso es una falacia absoluta. La literatura de tradición oral, muchas veces se nos olvida, existe mucho antes que la imprenta, sino mucho

antes que la propia escritura, y conforme las sociedades se desarrollaron, lo escrito tomó más importancia y más peso que lo transmitido oralmente. Entonces, no se reconocía la existencia de dos estéticas diferentes, sólo la literatura de autor. En un cuento o hasta en la escritura, para cualquier composición, desde la primaria, te dicen: “No repitas las mismas palabras”, cuando la repetición en la literatura de tradición oral es un elemento importante, porque se convierte en un recurso mnemotécnico, en un elemento para darle cierto ritmo a la narración o al poema.

Está más que demostrado que la literatura de tradición oral vale por sí misma: es una literatura, no paralela, sino simultánea a la literatura escrita, porque las líneas paralelas nunca se tocan, y estas literaturas constantemente se relacionan; están yuxtapuestas, unidas, diferenciadas, son dos literaturas simultáneas que responden a dos estéticas totalmente diferentes. Durante muchos años, se le consideró una literatura de baja calidad, pues se medía desde una estética distinta a la literatura de tradición oral. Otro ejemplo: nos dicen que la literatura deber ser innovadora. Pues no, en la tradicional no hay una vanguardia, porque si la hubiera sería una contradicción con su característica tradicional.

Se olvida también que, aunque no seamos grandes transmisores, pertenecemos a una cultura, y en esa cultura el acervo tradicional permea a todos y todas, a unos más, a otros menos. En la literatura de autor se encuentra la literatura de tradición oral. Un exalumno que se dedica a otra cosa, a literatura de autor pura y dura, con trabajo estable, pertenece al Sistema Nacional de Investigadores e Investigadoras (SNII), después de tomar unos cursos aquí, de hacer trabajo de campo una vez, me contaba: “Ahora veo la literatura de tradición oral hasta en la sopa”. Claro, en todos lados sale, brota de las páginas del autor, incluso en el más novedoso. Ahí está, porque ese autor no es un alienígena venido del espacio; creció y se formó alguna cultura, hispánica, mexicana o de donde sea, tuvo influencia de la oralidad. Me queda claro que hay academias, instituciones, que la siguen viendo menos, pero es problema de ellos. Como ejemplo de esa convivencia o, incluso, de un soporte mixto entre la memoria, la voz y la grafía, la letra.

—Justamente, Mercedes, cuando nosotros estudiamos —sobre todo tú—, el panorama en las universidades estaba muy, muy encaminado hacia las obras

escritas. Pero tú empezaste muy temprano en el estudio de la literatura de tradición oral. Y eso es casi una rareza. Lo más común es lo que le pasó a tu alumno. ¿Cómo fue que te orientaste hacia el estudio de este tipo de literatura? ¿Cuándo empezaste y por qué?

—La culpa la tiene Aurelio González. Desde secundaria, tuve muy buenos profesores de literatura. Siempre me gustó la medieval y áurea. Cuando entré a Lengua y Literaturas Hispánicas, en la UNAM, pensé que me iba a ir por ahí, pero tomé una clase de Siglos de Oro con el doctor Aurelio, que se dedicaba al estudio del romancero. Entonces se le ocurrió una tarea: que preguntáramos en nuestras casas, no si se sabían romances —porque no iban a saber lo que eran los romances—, pero sí cancioncitas, y nos dio dos o tres ejemplos. Resultó que mi mamá se sabía “Mambrú” de una manera, y mi abuela de otra. Al ver mi tarea, Aurelio me preguntó si era de San Luis. Le dije: “No, pero mi familia materna, sí”.

Pasó el tiempo. Yo seguí tomando clases con él: ya Cuento folklórico, luego Novela de caballerías. Una vez me preguntó qué iba a hacer de tesis, y me recomendó: “¿Por qué no te vas a San Luis y recoges literatura de tradición oral?”. “¿Cómo?”. Yo no tenía ni idea. Una cosa era pedirle a tu abuelita que te ayudara a hacer la tarea de la escuela, y otra, hacer trabajo de campo. Aurelio dijo: “Tienes una ventaja: no hay nada investigado en San Luis”. Lo que no me dijo fue que eso también era una desventaja, porque no había bibliografía, por ejemplo; no era tan fácil. Como siempre he dicho, me creyó Indiana Jones o algo por el estilo, y me mandó para acá.

Yo me anclaba en casa de mi abuela, quien entonces vivía aquí en San Luis, en un barrio muy tradicional, en el de San Miguelito. Empecé ahí; luego fui a otros barrios, y a los pueblos, literal, en el tren de pasajeros. Donde bajaban varios, me bajaba. Yo no tenía coche ni había celulares. Sin querer, fui haciendo un acervo que Aurelio revisaba: “No, no, vuélvete a ir”; así me traía en la licenciatura. Yo pensaba: *Ahora sí, de aquí soy*, porque el trabajo de campo es una maravilla, emocional. Recuerdo la primera vez que recogí el cuento “El hombre y la culebra” y reconocí el *exemplum* medieval del *Libro de buen amor*, “El hortelano y la culebra”, del Arcipreste de Hita. Se me heló la sangre, y me pregunté: *¿De dónde lo aprendió?* Porque, además, la persona que me lo contó era un viejito que no sabía leer. Le pregunté de dónde lo había sacado, y dijo: “De mi casa; me lo contaba mi papá”. Aunque Aurelio me orientaba, no se sabía qué había.

Recogí textos tradicionales orales en todo el estado de San Luis Potosí. Me di cuenta de las diferentes regiones que hay en el estado. Yo sabía de la existencia de la Zona Media, la Huasteca, el Altiplano, pero nunca imaginé, a los 23 o 24 años, la enorme diferencia entre el acervo literario de una región y de otra: la lírica y el corrido en una, los cuentos en la otra, en una sola división política administrativa –las cuales son arbitrarias. Incluso, en una sola región, la propia Huasteca, hay diferencias. En esa investigación me quedé, porque, además, me gusta mucho el contacto con la gente.

Obviamente, me costó trabajo aprender. No parece, pero soy un poco tímida. O lo era. Pero también es verdad que, al no conocer a la gente, cualquier cosa que me dijeran estaba bien; luego aprendes a encauzarla, como un periodista, o como ustedes mismos: ir llevando la entrevista hacia un lugar. Es importante desarrollar la capacidad de escuchar al otro, la cual hemos perdido en gran medida.

En esa época, hubo otra persona que también cayó en esas redes de Aurelio: Magdalena Altamirano. Ella acabó en Acapulco, su lugar de origen; trabajó en la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca.

Ciertamente, ya en México se habían hecho recolecciones de canciones, de manera esporádica e individual y viejas: tenemos a Higinio Vázquez Santana: quién sabe por qué se le ocurrió recopilar canciones, hacia 1913, 1920, y, además, incluir quién la cantó, por qué la cantaba y de dónde la había aprendido. Tenemos ese libro maravilloso, *Canciones, cantares y corridos mexicanos* (1924). Y está el trabajo de Vicente T. Mendoza. No sé quién los financiaba.

Yo, por mí, seguiría en el trabajo de campo todos los días [risas]. Ellos la tenían más difícil, por la manera de registrar a mano y grabar, cuando era posible. En mi caso, había unas grabadoras portátiles y casetes, con todos los problemas que implicaban. Además, yo lo hacía sola, y entonces, entre la grabadora, la libreta para anotar y la cámara (eran muchas cosas para ir sola), sin saber bien a bien a qué pueblo o ranchería iba: fue complejo. Las comunicaciones eran menos buenas. Lugares de hospedaje, casi cero; por lo cual, tenías que ir y venir a la cabecera municipal; rentar un cuartito, no era tan fácil. De cualquier forma, fue un trabajo que me fascinó, me llenó el contacto con la gente, de la que he aprendido muchísimo, y que posee un gran acervo. Cuando los investigadores de la literatura culta se sienten muy innovadores al dar a conocer algún escrito más o menos desconocido; pienso que también es innovador dar cuenta de esto.

–¿No se te ha ocurrido escribir crónicas del trabajo de campo? Tú eres más académica, pero debes tener experiencias increíbles.

–Tengo anécdotas y experiencias muy buenas y malas, interesantes y enriquecedoras. En el libro *La voz. Literatura de tradición oral del centro-norte de México*, traté de hablar de los transmisores orales y de anécdotas: como que ya se te va el camión de las seis y no pasa otro, hasta el otro día, y no hay hotel en el pueblo. O que, mientras esperas el camión, pasa el del señor que te está contando, y de repente se te va, y se queda a la mitad del cuento. Pero crónicas, no se me ha ocurrido. Hay mucho qué contar. Sería divertido, pues hay cosas enternecedoras, otras interesantes.

He tratado de dar cuenta del proceso de transmisión. En el Colsan, estamos trabajando con un proyecto nuevo. Se trata de una plataforma virtual de los textos orales que se han recogido. En ese sentido, he tratado de rescatar cosas, buscando en las bitácoras, volviendo a escuchar todos los audios, como comentarios de los transmisores acerca de su propio acervo, pues es una manera de ver esa literatura que estamos estudiando nosotros, pero no desde dentro. Un día haré un anecdotario.

–Sería muy bueno, si tienes a mujeres que hablan de sí mismas, para el coloquio que organiza la UACM, *La Voz de las Mujeres en la Literatura de Tradición Oral*.

–Lo comenté un poco en el primer coloquio. Ahora quiero trabajar con una transmisora de una rancharía cercana a Río Verde (cuya entrevista no fue realizada por mí), quien dice cosas muy interesantes respecto a sus fuentes y al funcionamiento de la memoria; cuando esta le falla, recurre a cancioneros viejos, al *Picot*, al *Del Bajío*. Por eso yo decía: la literatura escrita y la oral no están separadas, aunque haya un privilegio de lo escrito sobre lo oral. Más de un transmisor me ha dicho, sin nada más: “Espéreme tantito y lo medio escribo, para acordarme”, cosa que antes no era necesario, en primer lugar, porque no sabían escribir; pero ahora la mayoría de la gente de sesenta años, incluso en los pueblos más recónditos, escribe y lee, y entonces apuntan, digamos que no todo el corrido, pero sí una palabra, como un guion; sólo con eso, te lo canta. No es que lo lean, lo cantan, pero el mecanismo de transmisión, el soporte de la memoria, ya está relacionado con la escritura. Es gente que, incluso, muy probablemente acabó la primaria.

—¿Cómo han cambiado la expresión de los informantes con la aparición de las nuevas tecnologías, incluyendo la escritura?

—Justamente, de todo esto me surge una inquietud, dado que los procesos de memoria del analfabeta y del que sabe leer son procesos muy diferentes; me pregunto ¿en qué momento la memoria del ser humano se modificó? Porque se tuvo que modificar. ¿Por qué el ser humano era capaz de aprenderse con pocas veces que escuchara un texto oral, cientos y cientos de versos? Ahora a todos nos cuesta aprender más de quince versos. Y no hablo de la cultura de la inmediatez surgida con Google. Será que el funcionamiento de la memoria es distinto, pues la usamos menos. Lo que no se usa se echa a perder. Eso es impresionante. O el saber que está ahí, porque la gente lo sabe: tú llegas a preguntarles por el corrido de “Simón Blanco”, y ellos dicen: “En su teléfono lo puede encontrar”. “Pero yo quiero oír cómo usted lo canta”, dices. Muchas veces, ni siquiera tienen señal para el celular, porque la señal de Internet en nuestro país todavía no llega a todos los rincones. Pero la gente sabe de su existencia, de lo fácil que es buscar una canción. El chiste es convencerla de que te la cante como se la saben.

Al mismo tiempo, el trabajo de campo es un proceso de autoformación muy fuerte, en el que empiezas a tomar ciertas precauciones para que no te vean la cara por falta de conocimiento, no de la literatura de tradición oral, sino de la cultura en general, como la televisiva, por ejemplo (que la mía no es muy fuerte). En alguna ocasión, un informante, que era un buen contador tanto de cuentos como de leyendas, de repente me cuenta algo de un capítulo de un programa llamado *X Files*, de historias medio misteriosas, con algo medio sobrenatural o medio inexplicable, rayando en lo que ahora le llaman paranormal, que yo había visto. Y le dije: “¿Eso no es como de una cosa que se llama *Expedientes X*?”. Se echó a reír, y contestó: “Uy, sí, ya me cachó”. Pensé: ¿*Qué acervo debo tener para darme cuenta si es o no es un texto de tradición oral*?

Una de mis estudiantes recogió una versión de La Llorona, donde esta aparecía en una canoa, con flores, y remaba. Entonces le dije: “No: eso es de los dibujos animados, cuando la Llorona se aparece en Xochimilco. Mejor pregúntale por la otra versión, la que le contó su abuela”. Con ello, obtuvo dos versiones. A mí también me pasó: me contaron, primero, la versión de Walt Disney, de “Blancanieves”, y luego la versión que el entrevistado se sabía

de su casa, mucho más rica, porque tiene más motivos. Necesitas saber qué vas a buscar para encontrar, sumergirte en un acervo tradicional de la región que vas a visitar para saber qué se cuenta y qué se canta, empezar con lo que estás segura de que ellos conocen, porque, si no, obtienes sólo anécdotas.

Si preguntas: “¿Aquí espantan?”, seguramente te van a decir “Sí”. Por títulos no funciona. El título es una abstracción de la literatura de autor. Eso no existe en la literatura tradicional. Tan es así, que un corrido, muy conocido comercialmente, como “Contrabando y traición”, de los Tigres del Norte, no es conocido por nadie, porque en las comunidades se le conoce como “Camelia, la tejana”. El cuento “La muerte madrina” es una narración en la que Bruno Traven se inspira y escribe “Macario”, de la cual luego hacen la película. Si yo le pregunto a alguien por él con ese nombre, no voy a recoger absolutamente nada. De hecho, una vez, un señor nos estaba contando el cuento de “La muerte madrina”, muy bien contado, y, de repente, comenta: “El personaje no tiene nombre, no suele tener nombre”. Y más adelante, se le sale un nombre: “Entonces, Macario llega... Ay, no, ese es de otro lado, es de una película”. “¿Y eso de Macario?”. “Pues le copió al cuento”. Así, él ya había visto la película, relacionaba lo que se sabía, y para él no fue *Mi cuento le copió a la película, sino la película le copió a mi cuento*. Él no entendía cómo había sucedido eso, pues hay una apropiación de esos textos; no hay una conciencia de que el texto vive en otros lados y se cuenta de manera muy parecida, sino que el texto es de ahí.

Me han afirmado que el romance “La adúltera”, más conocido en México como el corrido de “La Martina”, es de una comunidad de Real de Catorce. Y es muy interesante, porque mezcla una versión más viejita con la comercial de “La Martina”, como si fuera la versión original. Por supuesto, no vas a discutir, sólo dar cuenta del sentido de apropiación de ese texto.

–Eso habla de la efectividad del texto mismo. También nos ha pasado con los descendientes, cuando afirman: “Esta canción la compuso mi abuelo”.

–Claro. No solía *googlear* tanto, pero un día busqué el romance de “La aparición”. Lo encontré en YouTube, y leí los comentarios. Uno decía así: “Esta canción se la compuso mi bisabuelito a mi bisabuela, y le encantaba, y por eso se la aprendieron mis abuelos”. Más adelante, otra persona escribe: “Oye, no, mi tío también decía que su papá se la compuso a su mamá”.

Me gusta mucho establecer contacto con jóvenes en las rancherías o en los pueblos, quienes aparentemente están desinteresados por la tradición oral, y no es cierto. Hemos hecho incluso talleres con ellos, quienes empiezan a buscar y sienten la misma emoción que una sentía al ver que las canciones que oían desde chiquitos tienen siglos de existir, antes que la radio y la televisión, cosa que para ellos ya es más que obsoleta. La cuestión es que hay un cambio muy fuerte en el modo de vida entre los últimos quince o veinte años del siglo XX y los primeros veinticinco del XXI. A los chavos de secundaria o preparatoria les cuesta trabajo imaginar una grabadora enorme, el caset (puede ser que hayan oído lo que es, pero de ahí a saber cómo funciona, quién sabe). Cuando hemos dado talleres (incluso, cuando van obligados por su profesor), la mayoría de jóvenes reaccionan bien; recuerdan y salen muchos textos. Los maestros quedan encantados. Como el trabajo que hace Natali Robles, por ejemplo, en su escuela secundaria, en Atapaneo, en pequeñas comunidades.

A nivel de educación escolar, recuerdo que en los libros de la SEP (Secretaría de Educación Pública), en específico, en mi libro de cuarto de primaria, venían romances, cancioncitas y cuentos de la tradición popular.

—Muchos romances, como “Las señas del esposo”.

—Pero los profesores no te decían mucho más de aquello, porque no sabían. Te ponían como corrido “La feria de las flores”, porque ahí decía que era un corrido, cuando en realidad era una canción. En el equipo del Colsan hemos tenido contacto con escuelas normales para maestros, y es increíble, cuánto han avanzado. Cuando mis hijos estudiaron primaria y secundaria, por ejemplo, las nociones de leyenda que venían en sus libros de texto eran mucho más adecuadas, ya no te decían que no debías repetir palabras, sino cuál era el lenguaje de la tradición oral. Sería increíble que en todas las licenciaturas de Letras hubiera una asignatura curricular, desde los primeros semestres, en el plan de estudios, sobre literatura de tradición oral, no sólo optativa, porque la optativa se toma porque suena interesante, como curiosidad. Si no la tienes desde el principio, difícilmente te involucras de lleno.

—A propósito de un tema que tú tocaste: la convivencia de la tradición oral y la escritura, Walter Ong presenta este problema de la acción de la etimología, de

que el término literatura está ligado a la escritura y propone aquello de “creación con palabras”. También están quienes la nombran “oratura”, “oralitura”, para tratar de entender el concepto de literatura de tradición oral como otro tipo de creación, una expresión estética que se pueda equiparar a la literatura, y que no termina de existir. Aurelio González prefería, y con muy buenas razones, emplear “literatura de tradición oral”. ¿Qué puedes decir al respecto de esta cuestión conceptual, en términos del problema que se da todavía en las escuelas de Letras?

–Yo creo que Ong, los partidarios de términos como oratura y oralitura, y los que somos partidarios de hablar de literatura de tradición oral, hablamos de lo mismo. El concepto o el contenido no es distinto. Lo que es distinto es el término, pero, por ejemplo: “creación con palabras”: ustedes dos son escritores. ¿Qué es lo que hacen? Creación con palabras. Son escritores que producen literatura culta, de autor, no creo que Grissel o tú, Raúl, acepten un plagio de sus textos. Esa frase quedaría igual de ambigua. Otra cosa es utilizar la palabra *oralidad*, pues es demasiado amplia, como lo que estamos haciendo en este momento. Yo combato mucho el empleo de ese término, porque en oralidad entran: contarle a mi familia cómo me fue en el trabajo, hablar por teléfono, hasta los mensajes de voz serían oralidad; en pocas palabras: el lenguaje coloquial, que no es necesariamente el propio de la literatura de tradición oral.

Eso es también una creencia. Por ejemplo, en el habla cotidiano hablamos con groserías, y en la *literatura de tradición oral* hay muchos ejemplos de groserías, sobre todo en la costa, pero no es el lenguaje común de la literatura tradicional. No hay que caer en discusiones bizantinas, en las que no vamos a llegar a acuerdos. Puede ser que la expresión literatura de tradición oral tenga algo de contradictorio, sí, puede ser, pero se nos olvida que *textus* en latín significa ‘trama’ o ‘tejido’. Ignoro por qué se decidió que el texto era escrito, pero el texto también es oral. Incluso, en el Diccionario de la Academia dice, a propósito de texto: “Enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos”. Así que no es una contradicción, porque, si no, entonces ¿cómo le voy a llamar? ¿Un cacho de creación en palabras, un fragmento? Estamos tan hechos a la escritura –es lógico, llevamos siglos con escritura– que se nos olvida muchas veces la raíz del significado de texto. Y ponernos a estas alturas del siglo XXI a pretender que lo escrito y lo oral son caminos distintos y distantes sería absurdo, como ya afirmé.

El problema es que muchos académicos nos estancamos discutiendo algo que no lleva a ningún lado, y la investigación no fluye por esa discusión; sigamos discutiendo y sigamos investigando, pero sin detenernos. En buena medida, por este tipo de situaciones, México tuvo un retraso frente a otros países en los estudios de la literatura de tradición oral, al ningunear su valor como literatura, y, por ello, al no decidirse a estudiarla. Fueron esfuerzos, individuales o en pequeños equipos, los pioneros. O a veces no tan pequeños, como el del *Cancionero folklórico de México*, dirigido por Margit Frenk; aunque muchos colaboradores de ese proyecto no se dedicaron a la literatura de tradición oral y sólo participaron porque el proyecto era innovador.

Ocurre lo mismo con el *Romancero tradicional de México*: muchos colaboradores de Aurelio González y Mercedes Díaz Roig eran los mismos del *Cancionero*, que recogían un poco de aquí o de allá, de sus lugares de origen, pero ahí se cerraba. Ahora, desde distintos puntos, hemos logrado impulsar ese estudio. Raúl en Michoacán, Grissel, en la Autónoma de la Ciudad de México; también en el Estado de México, en Veracruz, se hace investigación de manera permanente. Cuesta trabajo, porque la gente es renuente. Conozco a un estudiante, de Tuxtla Chico, Chiapas, quien tiene la sensibilidad para el estudio de la literatura de tradición oral y un acervo propio valiosísimo, familiar; lo debe tener a flor de piel y en la memoria. A él le brotaban los versos de canciones que había escuchado. Reconoció en el corrido “Los dos amigos”, un viejo texto que cantaba su abuelo, como “Martín Herrera”, y que era distinto. Lo buscamos, y ya lo encontramos en cancioneros de Mendoza y de Vázquez Santana. Descubrimos que su versión —mucho más extensa— data de principios del siglo XX, si no es que del XIX. Le dije: “Dedícate a esto”, y lo pensó. Nunca había tomado una clase de tradición oral, al igual que sus compañeros. Me respondió: “Si yo llego a la academia y digo: quise un doctorado en literatura hispánica y mi mayor investigación es sobre literatura de tradición oral, me van a decir: ‘¿Eso qué?’”.

—Hace rato hablaste sobre la estética de la tradición oral, que era diferente a la estética de lo escrito. Siempre hemos hablado un poco de esa estética, como que los textos orales viven en variantes, etcétera. ¿Puedes decirnos, en términos generales, en qué consiste esa estética?

—Para empezar, tengo un acervo adquirido, por todo lo que he investigado; pero yo tengo mi propio acervo, transmitido en mi casa, por una comunidad: un cuento, una leyenda, una canción, unos versos, un corrido se conservan y se transmiten porque encierran algo importante para la comunidad, si no, se perderían; o sea, su origen comunitario o su contexto natural es muy importante para la literatura de tradición oral. En la literatura de autor, es el escritor individual. De ahí partimos. Son dos conceptos muy diferentes de las cosas. Cuando se habla de que se está perdiendo este tipo de creación, no es tanto la literatura de tradición oral como la vida comunitaria.

Por otro lado, para que se conserven en las comunidades, los textos sufren un cambio. Por ejemplo: llegó a un lugar en México un romance en donde se mencionaba una ciudad de España; entonces, se cambia la referencia para hacerlo más mexicano, para sentirse más identificado con ese texto. Y no es un cambio consciente. En esta estética se utiliza un lenguaje sencillo, pero no coloquial, como ya mencioné. En la lírica hay figuras poéticas; en el corrido, no.

En el cuento, hay mucho mayor explicación; la leyenda es más breve. Con el cuento pasa una cosa muy curiosa. En la academia, al cuento de tradición oral, le decimos de ficción o cuento maravilloso. La gente del campo no tiene esos conceptos. Para ellos, el cuento es una mentira. Entonces, no es fácil que te cuenten cuentos, porque a nadie le gusta que lo tachen de mentiroso. Debes decirles que esa historia es muy importante, que son mentiras que vale la pena contar, pues están estructuradas de manera que encierran algo. Ellos mismos los reconocen: “Sí, hay una enseñanza. Yo se lo contaba a mis hijos cuando tal cosa...”. Y, sin que haya una moraleja explícita al final, encierra valores o mensajes importantes para la comunidad, desde la cohesión familiar, por ejemplo. Nos puede parecer terrible que un padre pueda maldecir a su hijo, pero lo importante para la mayoría de las comunidades es el respeto a los padres, a los mayores, y lo vemos en aquellas donde los viejos realmente tienen todavía una autoridad moral. México es un país privilegiado en ese sentido.

Una estética colectiva refleja contenidos, ya sea de orden social o del orden de un imaginario, incluso de elementos posiblemente relacionados con lo sagrado. ¿Por qué se siguen conservando leyendas sobre la formación de una montaña? —como las leyendas etiológicas, que explican, por ejemplo, por qué ese cerro tiene la forma de una tortuga. Porque eso nos remite a

un pasado ancestral, quizá hasta primigenio, antes incluso del ser humano, de cómo se creó el universo. Son cosas, elementos con gran valor para la comunidad; por eso se mantienen.

En alguna ocasión, un autor de corridos comerciales, Julián Garza, decía: “Ahora escuchas la radio y las canciones transmitidas no van a gustar. Son puras groserías. Eso no le gusta al pueblo”. Y si nos remontamos a Menéndez Pidal, diríamos: “Estarán de moda, permanecerán cierto tiempo, pero acabarán por irse, porque ese lenguaje no es el de la estética colectiva”. Otro elemento importante es la ausencia de autoría. De manera inconsciente, hay un sentir comunitario: esto es de aquí, de mi casa, de mi papá, del pueblo. Eso se reconoce completamente. Es lo que llamamos imaginario colectivo, o, imaginarios pues no es el mismo en todo México; pero, hay imaginarios colectivos, casi, por comunidad o por región, que nos hablan de cómo se entiende una cosa o, por ejemplo, de por qué es tan importante el maíz en el centro y sur de México, desde la Huasteca para abajo.

En los estados del norte, donde se come mucho trigo, el maíz no tiene el mismo valor ni el mismo significado. Dhipaak es un héroe legendario de los cuentos maravillosos y leyendas provenientes de relatos míticos, en la Huasteca, un niño que surge de la planta del maíz; asimismo, en el Popol Vuh el maíz es fundamental. Un cuento sobre un cafetal, como los que se pueden encontrar en Veracruz, Oaxaca o Chiapas, no va a existir en la Sierra de Durango. Hay una serie de elementos que la comunidad identifica como propios, y, cuando no es así, se modifica el texto o sencillamente se va olvidando. Es un texto que se pierde porque ya no funciona. La literatura de tradición oral tiene una función en la comunidad, aunque sea festiva.

—A pesar de ello, así como la literatura escrita pretende ser universal, también lo es la literatura de tradición oral.

—Si hay algo universal es la literatura de tradición oral. Cuando reconocemos que el mismo motivo aparece en un cuento narrado en los pueblos de Corea, con otro que se narra entre los saharauis en el desierto del Sahara, en África, en Kenia, en el Amazonas, entre los navajos de Estados Unidos, en textos recogidos por los hermanos Grimm y los tének de San Luis Potosí, es sorprendente. Te preguntas qué pasó ahí.

En un curso sobre cuento de tradición oral, les pedí a mis alumnos que trajeran la Biblia. En el Génesis, aparecen cuentos de diversas comunidades. Y, claro, encontraron motivos que también recogíamos en cuentos de la tradición oral en México. Estaban sorprendidos. Yo les dije: “Si ustedes quieren, cuentos reinterpretados, rehechos, pero son cuentos de esas tribus o comunidades que vivían en esta zona. No de su fundación, de sus reyes, de sus pleitos y guerras. Esta sí que es universal”.

–Hablando de leyendas, has afirmado que la leyenda es un género inasible. ¿A qué crees tú que se deba tal dificultad? Y creo que la respuesta se va a traer a la leyenda en relación con otros géneros, la memorata, el rumor...

–Trataré de ser concreta, si es que se puede, con el tema de la leyenda. Primero, el crédito a quien lo merece: la frase no es mía, sino de Françoise Delpech, en un coloquio, en la Casa de Velázquez de Madrid, llamado La Leyenda: Antropología, Historia y Literatura, donde hubo distintas colaboraciones sobre sobre la leyenda, con investigadores de Francia y España, creo que a finales de los ochenta (yo no participé; lo conozco por el libro). Delpech trata de hacer una conclusión acerca de todo lo expuesto en el coloquio, lo cual era muy difícil, y entonces le llama, en francés, un género “presque inaisissable”, ‘casi inasible’, porque todo mundo tenía razón en lo que decía.

A mí eso me facilitó la existencia, pues había un fuerte problema en México: empleábamos una bibliografía de autores que trabajaban con acervos de sus propios países, no de México. Había un elemento en el que todos coincidían –incluida yo–: la leyenda tiene un valor de verdad, de una manera u otra, mayor o menor; sin embargo, ese valor de verdad no se basa, necesariamente, en un acontecimiento histórico, preciso, comprobable, etcétera, porque en esos casos, al menos se toma como algo de verdad. Pero, lo que para una cultura puede ser superstición, para otra, no; algo que puede ser sobrenatural para una cultura, para la otra es un elemento maravilloso.

En México, yo nunca tomaría al nahual como un elemento de un cuento maravilloso ni de ficción, independientemente de si yo, Mercedes, crea o no en eso, sino para la gente que lo cuenta; en ese caso, todavía tiene valor de verdad. En el campo, hay cada vez una mayor educación, precaria quizá, pero la gente termina la primaria, incluso la telesecundaria –algunas que funcionan muy bien–, se tiene mayor acceso a la educación y, por lo tanto,

la gente se cuestiona más cosas. Alguien me dijo una vez: “Usted querría que todos fuéramos analfabetas o unos ignorantes”. Dije: “No, no estás entendiéndome. Hay que reconocer el valor que se le da a cada narrador”.

¿Cómo podía ser que, a propósito de la formación de una montaña o de ciertos animales, hace siglos se creyera a rajatabla en la veracidad de un relato, y que ahora no se crea? Pero ese relato tiene un valor especial para la comunidad, quizá por provenir de sus ancestros —no de sus abuelitos o bisabuelitos, sino mucho más allá. Creían que ese valle se había formado de cierta manera, o al menos lo explicaban así, y entonces lo conservan de manera distinta a un cuento. No en un sentido estricto para mí, persona del siglo XXI, que podría decir: “Pues es igual de ficción eso, que hablar de un ogro o un nahual”. No. Incluso, no funciona igual en una misma comunidad muy pequeña, pues habrá quien le quite ese valor de verdad y comience su relato así: “Lo que le voy a contar no es verdad...”. Entonces te preguntas; ¿por qué lo conservan? Porque le otorga cierto valor.

Hay muchas leyendas que se hicieron cuentos. Nadie creería ahora que en el Valle de México los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl son un guerrero hincado, doliente por una mujer dormida o por su novia, que tiene la forma de la montaña. Sin embargo, guarda un valor especial porque antes así se explicaba la formación de esas montañas. La leyenda es una narración relativamente breve o más breve que un cuento, donde se establece un vínculo del hombre con lo sobrenatural o de difícil explicación, ubicada en un tiempo y un espacio que pueden ser remotos, pero reconocibles por la comunidad. Así, la leyenda pertenece a esa comunidad. Entonces te dicen: “Ahí, por la curvita, donde está la casa de Juana, se aparece...”. Un historiador querrá poner los nombres de las calles —que puede ser que tengan, pero a nadie le importa ni a nadie lo sabe—, pero lo que se conoce es el árbol, por la curvita de casa de doña Juana. Y así lo debes transcribir, porque ese es el espacio reconocido por la comunidad donde se aparecía tal cosa.

No dudo que recojamos leyendas, en breve, sobre la época de la pandemia. Los niños de 11 años, cuando tengan treinta, hablarán de la época de la pandemia como algo lejano, pero reconocible, porque lo vivieron. Ahí está el tiempo pasado, pero reconocible por la comunidad. Una vez, una mujer me contaba una historia de la “época de los españoles”, y yo, ignorante de la comunidad en la que estaba, deduje que era la Colonia, pero lo

que me contaba no correspondía, pues había coches. La dejé contar, y al final le pregunté cuál era la época de los españoles. Me dijo: “Los españoles vinieron aquí y pusieron una fábrica de textiles”; es decir, cuando llegaron los refugiados españoles, en los años cuarenta. Si no le he preguntado, me quedo en el absurdo.

Es increíble cómo hay esos elementos comunitarios, y por eso los estudios de acervos muy distintos –como uno anglosajón o de Europa del Este– no funcionan del todo para estudiar la leyenda de México. Y la leyenda puede haber ocurrido una vez, y desde entonces se cuenta que ocurre ahí, o que ocurrió ahí; sobre todo, las históricas, que establecen un vínculo con el presente, porque muchas veces se sigue apareciendo –como afirma Honorio Velasco precisamente en ese libro de la leyenda que de donde saqué lo de “género inasible”–, por ejemplo, la Llorona. Si se cuenta ese relato como la historia del personaje o de lo que sucedió, para reforzar ese valor de verdad, muchas veces se emplea la narración de una memorata o de una anécdota: “A mí me pasó. Cuando llueve, se escucha el grito de ‘¡Ay, mis hijos!’”. Muchas veces, creemos que estamos recogiendo leyendas, y no: estamos recogiendo anécdotas personales que se relacionan con una leyenda.

“La Llorona” es, diríamos, del dominio público. ¿Para qué te la cuentan, si todo mundo ya sabe quién es? Si después preguntas: “Oiga, ¿qué se dice de la Llorona, quién era?”. Y entonces te cuentan. De entrada, te cuestionan: “¿A poco no sabe?”, pues la Llorona es muy conocida. A eso, se deben agregar todas las películas que ha habido en el cine mexicano sobre ese personaje, las cuales quizá comenzaron, si no mal recuerdo, en la época del Cine de Oro mexicano, no sé si con Dolores del Río o María Félix. La cuestión es que, en versiones anteriores de la leyenda, la mujer aparecía como de pelo largo, lo cual cambió: en una pequeña recolección que hacen Fernando Horcasitas y alguien más, se nota cómo describen, tal cual, a María Félix, con trenzas y rebozo, como aparece en las películas. Y luego, hasta se basan en las caricaturas: en el altiplano potosino, describen a la Llorona en una trajinera, en Xochimilco, recogiendo flores, cuando San Luis es desértico, no hay agua. Ese es un gran problema.

En síntesis, la leyenda es un género muy difícil, por ambiguo y porque cambia no sólo con el transcurso del tiempo, sino también de un lugar a otro, de un sitio un poco más urbanizado a otro más rural. Lo hablé mucho

con José Manuel Pedrosa, a propósito de la leyenda urbana, pues, para mí y –lo sostengo–, esta no existe, de la misma manera que no existe la leyenda campirana o rural. La Llorona que se pasea por el Viaducto, en la Ciudad de México, entre los edificios de cincuenta y siete pisos, es la misma que se aparece en la ranchería con jacales, exactamente la misma, pero la leyenda nos está hablando de un diferente contexto. Es muy probable que la de la ciudad tenga más referencias a calles que a la casa donde vive alguien. En la ciudad no hay esos espacios tan cotidianos. Hablar de la tortillería, en una comunidad, es la tortillería, y punto, pues ahí no hay más. En una comunidad más grande, se tendría que hablar con mayor precisión, para poder indicar dónde se aparece la Llorona. Se debe tener muchísima precaución con las influencias, las cuales, aunque no la aniquilan, la modifican. Esta niñita, que contaba lo de la Llorona en Xochimilco –que ya no es niñita, seguramente tendrá como treinta años–, ya la habrá soterrado en el fondo de sus recuerdos de infancia, y prevalecerá la oral, porque no es ajena.

Estudiar la leyenda con una bibliografía que afirma que los nahuales representan una superstición o son seres de ficción no cuadra con lo que uno recoge. En todos lados se han metido en este tipo de cuestiones. En España, cuando Díaz Viana o Camarena recogen textos en el campo, encuentran que es otro mundo, totalmente distinto del de la ciudad. Otra cosa: durante todo el siglo XX, la literatura de tradición oral ha sido estudiada desde la ciudad, por los citadinos o los que emigraron de las provincias. Y entonces se nos olvida cómo es que funciona el campo, la comunidad, en esos relatos.

Volviendo a la leyenda, Linda Dégh y Andrew Vázsonyi –voy a hablar de ellos porque su trabajo sí me sirvió– son estudiosos de la leyenda, sobre todo de Europa del Este, y luego se van a Estados Unidos, y continúan ahí los trabajos, hablan de que toda leyenda tiene una proto memorata, es decir, parte de algo que sucedió y se cuenta por primera vez y, poco a poco, se va extendiendo.

Hay un ejemplo clarísimo en la tesis de Alejandra Camacho sobre una leyenda-memorata-memorata-leyenda (a estas alturas, ya lo será): la muerte de Rosa Elia, una buñuelera que ponía su puesto en el pueblo, como puede ocurrir en mil pueblos de México. Ella le contaba a sus amigas, cada vez que llegaba a su casa, que sentía que la muerte la perseguía, por lo cual entraba con mucha prisa. Rosa Elia iba a misa muy temprano y luego ponía su

puesto, pero un día no la vieron en misa ni en el pueblo. No llegó ni a su casa, murió, en el zaguán de su casa, en la entrada. El comentario final es que no le alcanzó a cerrar la puerta a la muerte. Alejandra Camacho recogió tres versiones, cuando aún no había pasado mucho tiempo de la muerte de Rosa Elia. Las tres personas que le contaron el suceso, digamos, la memorata, eran conocidas, no sólo de ella, sino entre ellas. No sé ahora qué pasaría con el relato, diez años después. Seguramente, ya se revistió de los elementos legendarios. Ya no será Rosa Elia, sino un personaje típico del pueblo: la buñuelera, como el boleador, el que vende el agua, el de las tunas, etcétera.

La memorata es una anécdota, contada con estilo y recursos literarios, y puede convertirse en otra cosa. Es como los chistes: hay quien tiene gracia para contarlos y mover a risa al auditorio, y estamos quienes no tenemos gracia –conmigo no se ríe nadie. Ocurre lo mismo con ese contar anécdotas. Siempre se tiene un hermano, un tío, un abuelo, un profesor, que contaba superbién las anécdotas, y esas son las que se van enriqueciendo. La anécdota como tal no va a tener versiones, porque todavía pertenece a una sola persona; en cambio, la memorata empieza a tener versiones, y la leyenda ya tendría versiones. La leyenda es reforzada con un valor de verdad, con afirmaciones como “me sucedió a mí”, “no son cuentos: yo la escuché”.

Algunos consideran falso que la Llorona puede verse, sólo se oye. A mí me gustan las versiones del “Sólo puede verse...”, pues deslindan toda incidencia de películas y televisión en las leyendas de la Llorona. Pero es muy difícil. Cuando me dicen los estudiantes “Quiero recoger y estudiar leyendas”, yo les aconsejo empezar quizá por el corrido o el cuento, es más fácil. Puede ser un cuento maravilloso, humorístico o de costumbres. Yo publiqué, en 1998, un artículo con apuntes y notas sobre la leyenda, y en el 2001, una antología de versiones que había recogido, en el primer número de la *Revista de Literaturas Populares*, con una muy breve introducción. Y en su último número, publiqué el artículo mencionado: “La leyenda, un género casi inasible”, porque volví a repensar eso que había dicho hacía veinte años, a partir de lo que recojo ahora, y del Internet.

Las redes sociales han difundido muchísimas historias; incluso, hay acervos de leyendas en línea. La gente entra a esas páginas y, si le interesa algo, se apropia de ello. Desde hace mucho, ha habido medios de transmisión masivos de leyendas, como el programa de radio “La mano peluda”. Se contaban muchas. Algunas no eran leyendas, pero es increíble cómo

la comunidad sabe cribar qué vale y qué no vale, cuáles relatos poseen los valores de la literatura de tradición oral y cuáles no. De esta forma, es válido obtener del mismo Internet, de una versión de China, un elemento que te guste. Si lo adaptas, lo sabes incorporar a tu leyenda y pega, se empieza a contar. Finalmente, es una forma de vida muy distinta, no a la que quizá se referían los primeros teóricos, pues no tenían idea de qué podía suceder.

El caso, según Celso Lara Figueroa, equivaldría a la memorata, no sólo a la anécdota personal. Si yo te cuento que ayer en la noche me asusté porque oí unos ruidos y no sé bien qué pasó, eso es una anécdota personal en la que describo que me dio miedo, pero no es una leyenda ni un relato literario. La anécdota sería contar, aunque sea muy chistoso, cómo un día me resbalé y fui dando tumbos hasta caer en un puesto de cacahuates y tuve que pagar la mercancía al pobre vendedor.

—En el artículo de Ülo Valk que aparece justo este número de Andamios, él habla del tema. Dice que las memoratas de alguna manera se enmarcan en esa visión de lo sobrenatural que las comunidades tienen. Entonces te explicas ese hecho que te sucedió como sobrenatural, lo ves y lo concibes permeado por la leyenda, por así decir.

—Muy bien. Pues la cuestión es ir leyendo estudios que te iluminen. Hay un artículo muy interesante también, de Elliot Orring, “Legendry and the Rethoric of Truth”, que habla sobre los elementos breves, casi imperceptibles, a lo largo de la narración, los cuales refuerzan ese valor de verdad. No es que dicho valor aparezca como un dogma de fe y que debas creerlo; también hay grados de creencia: es enorme esa gama de credibilidad que puede poseer un personaje, lo cual se relaciona con lo que decíamos hace rato sobre la estética que conserva la comunidad. Por ejemplo, un personaje nuevo, al menos en esta región, es el Chupacabras, que viene de una tradición anglosajona, si no me equivoco, extraída por los migrantes mexicanos que van y vienen. Además, se cuenta en español, porque, si no, se nos olvida. Lo mismo pasa con el corrido, pues México era más grande. Así, nuestra cultura no acaba ahí, en la frontera del río Bravo; acaba, desde 1848, el día de la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo, mucho más al norte. Por eso hay tantas similitudes; a fuerzas, hay muchos elementos en común, y los personajes van y vienen, y las migraciones marcan cambios en todo.

—*A propósito de la cuestión de la terminología, que ya has abordado, Aurelio González era muy preciso en eso: decía que el investigador debe considerar los términos de los especialistas, aun cuando los conceptos, con mucha frecuencia, no aparecen en campo. ¿Puedes compartir alguna reflexión al respecto?*

—Aunque yo era fiel alumna de Aurelio, en algunas cosas podía ser un poco menos taxativa. Algo muy importante al hacer trabajo de campo es contar con una bitácora, como llamo al cuaderno de campo. Ahí es donde una debe anotar: “No le llaman romance, le llaman corrido”, o “Dice que no es cuento, que son mentiras, o que eso le pasó a su abuelo”. Pero creo, si no queremos meternos a un maremágnum de confusión y de términos, que podríamos respetar ciertos nombres para las formas o moldes. También ha sido un error aplicar los conceptos y clasificar en los géneros de la literatura de autor a la literatura de tradición oral, pues no siempre encajan.

Por ejemplo: yo sabía que en México no se dice “*Romance* de Delgadina”; entonces, pregunté por el “*Corrido* de Delgadina”. “Ah, no —me respondió un informante—, ese no es corrido, es canción” —aunque tampoco es canción. Hay textos del Romancero que, si la versión no se ha asimilado tanto al corrido, la reconocen como una canción que cuenta una historia parecida. El problema con eso es que, cuando el *corrido* empieza a fraguarse como forma poética, estalla la Revolución Mexicana. Y al mismo tiempo, a las imprentas populares, el término *corrido* les viene muy bien, y le llaman así a todo. Y lo escrito tuvo más peso, entonces. Las hojitas volantes de las imprentas circularon por todo el país, hasta en los pueblos más remotos; en ellas, se transmitían textos titulados como corrido, y quien cantaba en el pueblo decía que era un corrido, aunque no lo fuera. En ese sentido, es nuestra responsabilidad, como especialistas, hacer esa distinción e indicar si el transmisor lo concibe con otro nombre.

Siempre digo que en literatura es malo hacer afirmaciones tajantes. En la literatura de tradición oral, eso debería estar prohibido, porque dices una cosa y al día siguiente te encuentras con que siempre no. Es imposible abarcar —simplemente, si nos limitamos a México, a toda la geografía de nuestro país, con sus pueblos y rancherías— la literatura de tradición oral y sus géneros; es una tarea que no se va a lograr teniendo, incluso, los medios de comunicación más modernos. Por ello, es necesario evitar las afirmaciones tajantes. Yo sí lo acotaría, como ya dije, y diría por qué un transmisor se refie-

re a un género con otro nombre, pero no intentaría, por supuesto, corregir al transmisor. No me siento con el derecho. Y además, digamos, poco importa.

Aurelio González era mucho más tajante con nosotros al respecto, porque decía: “Si estoy viendo esta mesa y tú me dices que es un globo, te tiro a loco, pero va a seguir siendo una mesa”. Si el impresor popular Vanegas Arroyo decía que cierto texto era un corrido, sí puedo saber que no es un corrido... Con el romance y el corrido es muy claro, porque se dejó de usar el término *romance*, pero a mí no me gustó que se empezaran a usar términos, no ya desde una estética culta, sino de un estudio de la literatura de tradición oral peninsular, donde el romancero, en Portugal y en España, tiene una larguísima vida en la oralidad. Y luego vino la imprenta. A América, nos llegó al mismo tiempo todo el romancero vulgar, los impresos, el romancero de tradición oral y la canción lírica. Obviamente, se hizo una mezcla.

El término *corrido* ya existía. Lo cita el propio Cervantes en una de sus comedias, “El rufián dichoso”, donde narra un corrido en voz del Lagartija, un personaje del del hampa, y cuenta de una corrida de toros. Luis Leal publicó un artículo en la *Revista de la Universidad de México* sobre un *corrido* cervantino, muy interesante, pues señala que el término ya se empleaba en toda Andalucía, porque se cantaba de corrido y, de hecho, la música era de corrido; la música acompañaba las palabras. Luego, en España a los especialistas les dio por decir que algunas versiones americanas de romances estaban contaminadas o con otro texto; incluso, de sus propios romances decían que “se contaminaban” —como “La condesita”. Y la palabra *contaminación* tiene una connotación peyorativa, como volver a decir *buena* o *mala calidad*.

Algún día me enfrenté con Ana Valenciano —profesora y muy amiga de Aurelio—; le expresé que es mentira que el romance se asimiló a la forma del corrido en México, porque hay muchas versiones donde se conserva más el estilo romancístico que el del corrido, y otras que se transformaron totalmente; acabé llamándoles, desde la tesis, “versiones acorridadas” —aunque tampoco me gusta el término—, porque no me gustaba llamarlas “contaminadas”, pues estaría echando tierra a mi propio género. Aurelio estaba de acuerdo —he buscado si lo puso por escrito; creo que no, y eso me lo debe, pues no es lo mismo afirmar “Aurelio *dixit*” que “dice Mercedes” [risas]. Pero si la gente, en una recolección, me dice que un texto es leyenda y no lo es, eso lo digo yo, no se lo digo a esa persona. Se lo diría a un maestro de primaria; ya sería diferente.

Es como si, en la Costa Chica, le digo a un trovador que lo que acaba de cantar no es un verso, sino una copla, porque me cantó cuatro versos. Me parecería absurdo hacerlo, sería aniquilar la tradición, y, además, provocaría que me corrieran, con todo el derecho. *Copla* tampoco es un término que se maneje mucho en el campo; es más común, simplemente, *verso*, aunque sea estrofa, aunque que te canten una sextilla. No importa tanto la nomenclatura. A mí me encantó cuando me preguntaron “¿Le digo un verso”, y se soltaban una sextilla. En cambio, hay una identificación acerca de la posición de la copla y su función en la canción: esa copla sirve para rematar un tipo de bailes o canciones, o para saludar a alguien.

Fui con Dagoberto López Castro a la Mixteca de la Costa Chica, donde oímos “versos pasados”; pasados, ¿por qué? No, *pasados de...* Ni siquiera eran de doble sentido, sino de un solo sentido, muy explícitos, y los enuncian tanto hombres como mujeres, muchas mujeres de toda la zona mixteca de la costa, y eso es increíble. Hay mucha participación de voces femeninas, eso me encanta. También te encuentras con mujeres de armas tomar: pueden cantarte coplas y corridos, contar cuentos, leyendas, etcétera. A mí me sorprendió, porque aquí en el Altiplano cantan más hombres. La canción lírica se canta menos que el corrido; pero hacia la Zona Media y la Huasteca, ya la mujer también tiene una fuerte presencia en la transmisión, incluso a nivel comercial, profesional, pero no entre los huapangos, sones y demás.

En cuanto al cuento, tanto se ha hablado de la honestidad, de que no hay que decir mentiras –y los cuentos se consideran puras mentiras–, y en efecto lo son, porque no existe, en contraste con la leyenda, una parte verdadera. Peor aún: desde que existen los famosos pueblos mágicos y la búsqueda de identidad, es necesario buscar las leyendas que nos identifican, de manera que los cuentos han sido marginados, a pesar de que la gente reconoce aprender algo de estos, además de que son divertidos, y que algunos son meramente para entretener. Otra cosa: siempre hemos creído que los cuentos de tradición oral son para niños, y no; es más: algunos deberían estar prohibidos para niños, como “El cornudo”. Obviamente, son para adultos.

–Pensando con estas dos últimas respuestas, que la literatura escrita no está muy lejana al problema de los géneros. Ahora mismo se está dificultando

también la clasificación en géneros, pues han surgido unos que son híbridos y otros que no se sabe ni siquiera a dónde pertenecen.

–Claro. Ya lo comentábamos, podemos empacar a México en una sola denominación, con un solo tipo de manifestación, de literatura tradicional.

–Respecto a tu participación como organizadora del coloquio Formas Narrativas de la Tradición Oral, ¿cómo crees que este coloquio ha influido en la investigación en México, en la formación de nuevos investigadores?

–No fue idea completamente mía. Para variar, Aurelio me dijo: “Deberías organizar un coloquio. Yo invito a las personas y tú lo organizas”. De hecho, fue el primero de narración, pues se habían hecho más eventos y publicaciones sobre lírica. Estaba todo el trabajo enorme del *Cancionero folklórico de México*; sobre el corrido, el trabajo de Mendoza y el Romancero Tradicional, en 1986, y después, ya no se hacía nada. Y de cuento, ya ni se diga. Había colecciones como las de Stanley Robe, que no era literato, pero son buenísimas colecciones las que hace en los Altos de Jalisco y en Veracruz. Entonces, empezamos así, como Formas Narrativas, y fuimos muy pocos. Pero luego, gracias a mi institución, El Colegio de San Luis, fue creciendo. No teníamos ni siquiera un posgrado, pero mi idea fue: si queremos hacer un posgrado a la larga, para que se estudie, de manera sistemática, la literatura de tradición oral, hacer estos coloquios de manera constante es una forma de conseguirlo.

Durante muchos años, asistí a las Jornadas Medievales. Entonces, yo veía cómo estaban los grandes y viejos estudiosos, y los que empezábamos. A mí se me antojaba hacer algo así, y, sin querer, ya llevamos casi veinte años. Empezamos en 2008; el coloquio próximo, en octubre de este año, 2025, será el noveno, y en 2027, el décimo, que será el cierre de esa serie. La siguiente retomará un poco el título. Son veinte años, casi un cuarto de siglo, en que la literatura de tradición oral habrá cambiado de lo primero que recogimos a lo que ahora se recoge. Y si me preguntas si el coloquio ha incidido, creo que sí, de dos formas: una interna, en casa, y la otra, externa. Sirvió de impulso muchas veces a los investigadores que nos dedicamos a algo extraño, de lleno. Porque tú, Grissel, tienes a Cervantes, pero yo dejé lo medieval de forma total, no podía hacerlo todo. Muchas veces necesitamos impulsar el estudio, conseguir que la gente lo haga, pues mis colegas, tú,

Rodrigo Bazán, Mariana Masera, se dedicaban a la lírica, pero, como he dicho, no había tanta investigación en formas narrativas.

Los estudios sobre cuentos siempre se llevaban a cabo desde la sociología o la antropología, igual que lo poco que había respecto al corrido, igual que la leyenda. Entonces, era importante hacerlo desde una perspectiva literaria. Y sí, creo que influyó, para bien, en muchas cosas. En este sentido, soy muy cuadrada, lo acepto, pues también hay muchos coloquios más abiertos; es decir, no es que una se reserve el derecho de admisión por pedantería, sino que, si mi idea es tratar de estudiar la especificidad literaria de la tradición oral, debemos acotarnos a eso. Si no, hay otros contextos, esto es lo que me sirve más para mis estudios, para mi formación, para mis contactos, para dialogar sobre una cosa, sobre otra, lo cual ha sido muy rico. Nos ayudó mucho la presencia constante de Aurelio, y, si comparamos nuestras primeras intervenciones de aquel coloquio con las de ahora, veremos que también hemos madurado conceptos, repensado muchas cosas. Los coloquios son algo importante. A veces son pesados, porque las ponencias son de media hora y hay más tiempo para discutir; pero, al mismo tiempo, son coloquios en los que se aprende mucho, porque discutes. Tenemos estudiantes que empezaron tímidamente en el primer coloquio y que ahora son investigadores. Eso es increíble.

–Tú has hecho escuela. Y, tú misma lo has mencionado, a propósito de la presencia de Aurelio, es algo que él siempre quiso: hacer una escuela. Se quejaba mucho de eso, de los esfuerzos dispersos. Y creo que este coloquio, la manera como has trabajado en el Colsan, en conjunto con Claudia Carranza, con Danira López, en la línea de estudios de literatura de tradición oral, ha sido muy importante en ese sentido. No sé si quieras comentar algo al respecto. Es difícil, porque es algo que tú has hecho, pero lo puedes considerar.

–Muchas gracias. Es un halago. Cuando llegué al Colsan, no empezamos con un posgrado; estaba yo sola con un escritor, Ignacio Betancourt, y ni siquiera se le llamaba programa a la línea de investigación en Estudios Literarios. Justo un par de años después, organicé este coloquio por iniciativa de Aurelio. A fines de 2008, entró otro profesor, Juan Pascual, y me propone planear una maestría, un posgrado. “Pero somos tres, y creo que Betancourt no puede dar clases en un posgrado”. Finalmente, íbamos a competir. Es un

centro público muy pequeño —digo; era muy pequeño, desde entonces, ha crecido—; no había salido aún la primera generación de letras de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP). Teníamos universidades con gran arraigo en estudios de literatura relativamente cerca, como Guadalajara, Zacatecas, Guanajuato, y, además, El Colegio de México, la UNAM, la UAM, todas las grandes.

Juan propuso dos líneas de investigación permanentes: lo mío, la literatura de tradición oral, y el estudio del periodo entre siglos, de escritores poco conocidos o estudiados. Y funcionó, porque se empezó a estudiar en otros lados: esa era la idea, que repercutiera, como efecto dominó; promover el interés, no de estudiar todo lo que se creía que ya estaba estudiado en la literatura mexicana. Y es mentira: no hay huecos, sino océanos que se han dejado. Funcionó, muy a pesar de una academia que afirma que la literatura tradicional no es de buena calidad. La formación de recursos humanos también ha sido importante.

No es fácil. Yo distingo entre el trabajo de quien ha recogido los textos directamente en campo y de quien trabaja desde el gabinete, desde el escritorio, aunque creo que es tan válido el uno como el otro. Para hacer trabajo de campo, se debe tener, de cierta manera, un modo de ser que no todo mundo posee. Como experiencia, es riquísima y vale la pena. Un estudioso, un muchacho que estudió el doctorado aquí me dijo: “Sí, es una experiencia que hay que tener en la vida. Pero, para mí, con esto es más que suficiente, quedé encantado. Ahora te voy a pasar mi acervo”. Él se sabía muchísimos juegos de muchachos que se recitaban, cosas como “Chincha el agua y tamaleadas”: iba diciendo pequeñas rimas, de “Uno, san Bruno”, y así. Pero punto, no siguió.

Hay gente a quien no le encanta el trabajo de campo. Qué bueno que hablemos de todo esto. En esta disciplina, unos podemos hacer recolecciones y otros no; pero creo que hemos logrado fomentar el estudio más sistemático de la literatura de tradición oral. Hay quienes vieron realmente una veta, como Berenice Granados y Santiago Cortés, que vinieron a aquel primer coloquio. Si no mal recuerdo, ella era estudiante de licenciatura. Poco después, planearon algo más abierto: el Laboratorio Nacional de Materiales Orales (Lanmo), el cual, desde mi punto de vista, no está reñido con el nuestro. Eso es importante: hay muchas maneras de trabajar lo mismo.

Muchachos que hemos formado, ahora son grandes recolectores y excelentes investigadores, con ideas propias, y me vienen a reclamar porque no están de acuerdo conmigo en alguna cosa, lo cual me parece muy bien, aunque soy muy terca y no siempre me convencen. Es interesante porque, además, son hijos de este siglo, nacieron en los últimos años del pasado. A mí me encantaría llegar a organizar un coloquio más amplio, de convocatoria abierta; aunque mi idea era que todos los que vinieran al coloquio pudieran hacer lo mismo en sus regiones, y lograr formar estudiantes de licenciatura, de meterles esa curiosidad que no tienen, porque desconocen ese acervo.

De hecho, hay un plan con maña: la asignatura Literatura tradicional y popular se imparte en el primer semestre de ambos posgrados, de la maestría y el doctorado. Hemos tenido gente que entra con un proyecto de tesis sobre tal escritor de la Revolución, no sé, y, después de hacer el trabajo de campo, cambia su proyecto. Hemos sabido conjugar, entre mis colegas de la línea, Claudia, Danira y yo, distintos aspectos de esta literatura, y eso ha sido muy bueno, porque no repetimos temas. Puede ser que la de mayor experiencia en el trabajo de campo sea yo; incluso, que Claudia me diga: “Tú diriges el trabajo de campo”. Pero el día que se me ocurrió decir: “No importa si comemos o no”, ya hubo protestas. A veces no hay donde comer, por lo que no se puede poner horas tan fijas. A alguien muy sistemático en horario el trabajo de campo lo mata. O lo aguantas, como dijo mi alumno, una vez en la vida. Además, es cansado. Pero sí creo que hemos logrado impulsar los estudios de la literatura de tradición oral en otras instituciones.

—Ya has mencionado el Lanmo, de la ENES, Morelia (UNAM), y a varias personas que han egresado de la maestría y del doctorado en el Colegio de San Luis, y que ya están desarrollando un trabajo en otras instituciones. ¿Pudieras dar un comentario acerca de esos trabajos que se están gestando en otros lugares? Sobre todo, porque el panorama, después de todo lo que nos has contado, es muy diferente al de hace veinte o veinticinco años.

—Sí, y qué bueno, porque al menos se ha generado un interés; por ejemplo, Araceli Campos siempre daba un par de optativas sobre el tema, en la UNAM, y como estudiante te interesabas, pero era demasiado tarde para cambiar de tema de tesis. Antes era difícil. Ahora —espero no omitir a nadie—, hasta donde sé, en la Universidad de Guanajuato ningún profesor

se dedica a la literatura de tradición oral, pero algunos de ellos, que fueron nuestros estudiantes, nos invitan a dar pláticas sobre el tema. A propósito de los que asisten al Coloquio de Formas Narrativas, en Morelia estás tú, Raúl, en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, y los compañeros de la licenciatura en Literatura Intercultural de la ENES Morelia, donde es más clara la formación, y cada uno lo va haciendo en la medida de lo posible. Un estudiante de la UACM ya vino, y le dije que estaba dispuesta a darle seguimiento a su trabajo.

Está Donají Cuéllar, en la Universidad Veracruzana; pese a que en ese estado hay literatura de tradición oral, de arriba a abajo, sólo se habían hecho investigaciones esporádicas; ahora ha recibido un impulso con uno de nuestros egresados, Luis Rodas, que está haciendo un posdoctorado allá y está dando un curso. Donají aprovechó, y van a hacer trabajo de campo juntos; incluso, algunos estudiantes de la maestría están tomando la materia, ya participaron en un coloquio. Rodas hizo su tesis sobre una región fronteriza entre Chiapas y Guatemala, conoció a unos investigadores de Guatemala, y hoy en día ya están haciendo trabajo de campo en Guatemala y en El Salvador. En Oaxaca, igual. Aquí, en San Luis Potosí, Lilia Ávalos trabaja en una maestría de la Normal Superior, con los maestros, lo cual es muy interesante, porque son ellos quienes pueden mostrar esa riqueza de los libros de texto, proponer a los niños y niñas: “Cuéntenme cómo lo cuentan, cómo lo cantan y qué cantaban”. Es muy bueno.

Magdalena Altamirano, que ahora está en Estados Unidos, tendrá más acotada su investigación, pero continúa. Rodrigo Bazán tampoco ha generado una escuela en la Universidad Autónoma de Morelos, pero sigue trabajando. En la UASLP, no hay ninguna materia oficial sobre esta literatura, pero Gabriela Nájera, egresada del Colsan, que ni siquiera se dedica a literatura de tradición oral, impartió una optativa al respecto, y entraron cuatro, con la voluntad de hacer una maestría en literatura de tradición oral. Ignoro si se está transformando esta clase de investigación, pero, por lo menos, estamos allanando el terreno para mantener los estudios y que no sean sólo esfuerzos individuales. ¿Por qué no darles la oportunidad a los jóvenes de descubrir un mundo que les pertenece, al que pertenecen y que no lo conocen?

–Para terminar esta charla, que parece una conferencia, ya habías mencionado sobre la participación de algunas mujeres narradoras, trovadoras, y que, dependiendo de zona, que no está del todo reconocida la participación de las mujeres; ¿cómo ha sido tu propia experiencia como mujer? Sobre todo, por tanta salida a campo, por tanta entrevista, por tantos viajes, ¿cómo lo has vivido?

–Cuando era muy jovencita, no había el contexto de inseguridad que puede haber ahora, y yo tenía cierto gusto por la aventura. Sin embargo, había ciertos elementos de cuidado; no había medios de comunicación, no había celulares. En mi casa, mis papás no lo pensaron mucho; yo tampoco, e ignoro si Aurelio sabía a qué me mandaba; nunca me dijo “Arriesga”, él era de lo más cuidadoso en eso. Admito que yo, a veces, me arriesgaba, me iba. Aunque llegaba a la casa de mi abuela, yo le decía que llegaba a casa de gente conocida afuera, pero era mentira, pues la hubiera dejado a la pobre hecha un manojo de nervios. Recuerdo que mi mamá me pedía: “Por favor, cada tercer día busca cómo comunicarte, nada más para decirnos dónde andas, si estás bien”. Tampoco había tarjetas bancarias, por ello, llevabas el dinero en el bolsillo. Y había zonas muy rústicas, en plan de hospedaje e higiene. En el tren, ibas junto a un chivo, al señor que traía cargadas dos gallinas, y así. La gente te ubicaba como maestra (y todavía no tenía canas; de hecho, cuando las tuve, estas fueron una ventaja, porque me ven como ya mayor, más respetable).

Recuerdo –no voy a decir la localidad– que una vez llegué a un terreno donde había como siete cuartos, y yo renté uno de ellos. La puerta no llegaba al techo ni al piso, era de metal; no sé si cabría una cabeza o una persona por abajo. El dueño, a quien también entrevisté, me dijo: “Ay, sí le le tocan la puerta a medianoche, usted no le haga caso. Es que luego les tocan a las extranjeras que vienen aquí, pues creen que quieren irse con ellos”. Y qué bueno que me lo advirtió, porque obviamente tocaron mi puerta, y yo hice caso omiso, pero, si no me lo ha dicho, hubiera abierto o al menos preguntado. En algún momento, cuando yo sentía que la gente estaba tomando mucho, prefería decir “Más vale que digan aquí corrió que aquí murió”. Esa gente sabía que yo no tenía a quién recurrir.

Muchas veces yo recurría a la parroquia, al padre; pero en las rancherías no hay parroquia, sino una iglesia, pequeña capilla donde un encargado abre y cierra al padre cuando va, cada cierto tiempo. También acudía con el encargado de la farmacia. Estos dos personajes conocen a todo el pueblo y

recomiendan con quién ir y con quién no. Eso es mucho, era importante y se los agradecí, pues, cuando eres tan joven, necesitas ese tipo de recomendaciones. En el fondo, creo que es más fácil que la mujer investigadora llegue a la persona que el hombre investigador, en una comunidad desconocida, pero la respuesta puede ser más grave, muy negativa.

Nosotros solemos hacer, en la medida de lo posible, equipos mixtos, porque, si no es uno, es la otra, quienes poseen esa facilidad de acercamiento. No hace poco, en un trabajo de campo, había tres hombres de unos veinte años a treinta, a caballo; estaban descansando, tomándose una cerveza. Nos acercamos, un muchacho, una muchacha de la maestría, y yo. Contaron algunos relatos, cantaron, y llegó un tercero que estaba más servidito de alcohol, y comenzó a flirtear con la alumna de la maestría. Ya no me gustó cuando le dijo: “Desde allá, no. Acércate más porque la grabadora no se va a oír”. Entonces, el estudiante tomó la grabadora y dijo: “No, soy yo quien graba”. Luego siguieron pequeños detalles, hasta que dijimos “Se acabó; vámonos”, sin terminar de manera grosera ni abrupta, es importante el modo. Por otro lado, ayuda muchísimo ir a una comunidad con alguien, si no necesariamente de la comunidad, sí de la región. Lo vi ahora, con el trabajo de campo que ya les conté, en la Mixteca de la Costa, con Dagoberto López Castro. No me hubiera metido a esos caminos secundarios yo sola, sin saber para dónde ir, sin saber qué voy a encontrar. Asimismo, la gente no te rechaza.

Respecto a las mujeres entrevistadas —lo comenté en el coloquio de hace dos años—, nuestro trabajo ayuda a que muchas mujeres, que son muy tímidas por esta cultura machista, vivan, revaloren sus conocimientos. “Ella no sabe”, dicen, pero le ves la cara y la joven, la señora quieren hablar. Es más fácil que les digas que después vas con ella y le preguntas. Como mujer, hay cierta sororidad. Puedes darle un poco de impulso, de fuerza, animarla, al decir: “Usted sabe mucho, sígalo contando y cantando”. Existen mujeres que viven calladas: en cuanto se casaron, bajaron el volumen de su acervo y no lo vuelven a cantar ni dentro de su propio entorno. Es impresionante. Ignoro qué tanto sirva, pero creo que sí. Desde que te ven, ponen muchos peros, incluso te dicen, por supuesto: “Usted está medio loca, ¿para qué lo quiere?”.

En algunas regiones, en general, la gente es más arisca; pero, como mujer, no he encontrado —salvo en casos muy excepcionales— algún problema. Ahora, por razones de seguridad, lo primero que hago es ir a la cabecera

municipal, al ayuntamiento o a la comisaría ejidal, a avisar que estaré o estaremos por ahí, o que estamos haciendo esto, por lo menos, que sepan que anda una sola. En ese sentido, poco a poco las mujeres más jóvenes van ganando terreno como transmisoras, e incluso como personas, seguras de lo que saben y de lo que no saben, de lo que sabe el marido, porque son muy buenas las deladoras.

Me explico: en una ocasión, un informante nos aseguró no saber nada. No le insistimos. Más tarde, se nos atascó la camioneta y preguntamos en una tiendita a una señora; ella nos dijo que tenía unas tablas para poder empujar y sacar el vehículo. “Espérense tantito, que ya viene mi esposo, y con el tractor, él lo saca, lo amarran y ya”, dijo. Ah, perfecto. Entonces, platicando, le contamos lo que estábamos haciendo. Nos dijo que ella no recordaba bien, aunque nos cantó dos o tres cositas de cuando era niña, y afirmó: “Quien se sabe muchísimos ejemplos es mi esposo, ahorita que llegue”. No habían pasado ni dos horas desde que habíamos estado con el mentado esposo, y llega. Lo primero que dijo fue: “¿Y ustedes qué hacen aquí?”. Nos dio mucha risa. La señora, después de averiguar por qué nos reíamos, nos contó: “Él sí sabe. Se sabe tal y tal, tal corrido, tal canción. Ahora se las cantas”. Y ahí lo tuvo cantando, cuando antes rápidamente se había deshecho de nosotros. Cuál iba a ser su suerte, que nos iba a encontrar.

Es cierto que no todo el mundo sabemos manifestaciones de la literatura de tradición oral; por ello, lo que hacemos a veces es difícil. Hay investigadores que tienen más tiempo y se preparan, van a la comunidad: primero le informan al pueblo lo qué van a hacer, y luego van, si es el caso, con los estudiantes y el equipo. Eso sería lo ideal; pero yo nunca lo pude hacer cuando lo hacía sola, y ahora tampoco lo hago. Voy a la buena de Dios y a ver qué pasa. Así, hemos obtenido un acervo riquísimo. Muchas veces sacamos a los entrevistados de sus labores en la milpa, en el molino, en la tiendita o haciendo tortillas; incluso, de su descanso en el parque, en la banqueta. Te cuentan, y aunque sean buenos transmisores, de repente se les va.

Es como si yo sé que Grissel tiene fama de saberse muchas canciones y ahorita le digo: “A ver, cántame esta”. Y ella la canta, una y otra, y empieza con otra más y ya no se acuerda, aunque diga “Sí me la sé”. No, tú te quedas con que trataba de acordarse, y yo me marché, pensando obtenerla a la semana siguiente. Así me pasó como dos meses después de que había ido a

la comunidad El Matorral –de ochenta habitantes–; oigo que me dicen, en el aeropuerto de San Luis: “Maestra, soy Palomo, el de allá de El Matorral”; venía a recoger a un hermano que estaba en Chicago, trabajando allá. “Si hubiera visto cómo nos quedamos pensando en todo lo que estuvimos platicando ese día con ustedes, y entonces salieron tal y tal canciones”. Eso es lo que una quiere: que se mantenga la tradición, aunque ya no lo recoja; la cuestión es que la valoren y circulen. Le dije lo mucho que me alegraba.

Eso es increíble que pueda volver a pasar. ¿Qué es lo que nos ocurre? Seguro yo te pregunto por una canción, dices que sí, no te sale, y ya que terminemos, la vas a traer todo el tiempo pegada. Es enriquecedor y, pienso, lo estamos haciendo bien en algún aspecto, por lo menos. Como mujer, es interesante. Nos tendrían que responder Raúl Eduardo González, Rodrigo Bazán, Luis Rodas y Rivelino García por qué hay más mujeres que hombres dedicados al estudio de la literatura de tradición oral.

–Con esta pregunta de la entrevistada al entrevistador, te damos las gracias por esta charla tan larga, amena y divertida, Mercedes. Ha sido un placer.

–A mí también me ha encantado platicar con ustedes.

–¿Hay algo que se haya quedado en el tintero, Mercedes? Alguna cosa que sea relevante y quieras compartir?

–Sí: hablando de términos, como empezamos, quisiera destacar el uso de una palabra que a mí no me gusta: rescate, porque la literatura de tradición oral no ha muerto, no somos arqueólogos. Un arqueólogo recoge algo que muestra o que evidencia la existencia de algo que fue y ya no es. Y nosotros, salvo casos muy contados, como decir “Rescato una versión oral del ‘Corrido de la toma de Zacatecas’”, no estamos rescatando, porque la literatura de tradición oral es algo que está vivo, que está cambiando. Se rescata algo que está en vías de extinción, pero no lo que está en vías de modificación –como lo ha estado desde el siglo XII.

Quisiera terminar con unas palabras, no textuales, de un transmisor de una comunidad que se llama El Tepetate, en Vanegas, en pleno árido Altiplano potosino. Sabía muchísimas canciones; decía: “La verdad, el Pepe Aguilar, Vicente Fernández y Los Cadetes de Linares no son cosas nuevas; ellos las sacan de puras cosas de antes, que ya existían”. Él era especial, era

un transmisor privilegiado, con una chispa para contar, una sensibilidad. Y claro: él escuchaba una canción de Vicente Fernández, y –como les decía a propósito de los comentarios de internet– se acordaba: “Esta la cantaba mi abuelo y el papá de él”, quien nos logró cantar algunas cosas cuando ya tenía 103 años. Él seguramente conoció también al bisabuelo, porque era una familia muy longeva, y tenía conciencia de que no había nada nuevo, sino, eso, como disfrazado con la envoltura de ahora.

Entiendo el uso de rescatar, pues de alguna manera lo haces, pero este término tiene esa connotación de recuperar algo que está muriendo o perdiéndose, algo que ya no existe y rescatas un vestigio. Se llamaría rescate, si recojo un par de versos de “Gerineldo” en México, pues es un romance que no se ha recogido nunca en este país, por lo que ya no vive, quizá vivió, realmente. (Se recogió muy en los principios del siglo pasado, en el sureste, hacia Chiapas, creo hay algunas versiones.)

Con esto, muchísimas gracias. Fue una delicia platicar con ustedes, ya los extrañaba; espero que nos veamos en el coloquio de San Luis. Seguro.

DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v22i59.1225>

BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA SOBRE GÉNEROS ORALES: UNA RESIGNIFICACIÓN CONCEPTUAL



Título: “El transitar de las horas tristes”

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Autora: Jeannine Xochicale.

BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA SOBRE GÉNEROS ORALES: UNA RESIGNIFICACIÓN CONCEPTUAL

Raúl Eduardo González*
Grissel Gómez Estrada**

El recuento bibliográfico que presentamos a continuación, más que exhaustivo, pretende ser representativo de aquellas obras que nos permiten acercarnos a la noción de género y a los estudios y recopilaciones sobre géneros de la literatura de tradición oral. Quien revise la lista, podrá ver que se incluyen tanto obras teóricas que abordan, directa o indirectamente, la categoría de género, como reflexiones en torno a géneros determinados, y, asimismo, obras en las que se reúnen y estudian textos de diversos géneros. En los dos primeros casos, la óptica ha abarcado tanto la bibliografía en español como obras escritas en otras lenguas (o traducciones, si las hay); en el tercero, dada la vastedad de títulos existentes, el foco está más ubicado en el ámbito hispánico, y, sobre todo, en los géneros de tradición oral de México. En la mayoría de los casos, hemos considerado preferentemente referencias de libros completos, aunque también hemos incluido, por su relevancia, referencias de artículos, capítulos e incluso algunas tesis de posgrado.

Enlistamos tanto estudios y colecciones clásicos, como títulos de reciente aparición. Consideramos, en cuanto a las recopilaciones y estudios de textos de tradición oral, preferentemente los que se centran en textos recogidos en campo. En este rubro, la nómina da cuenta por sí misma de aquellos géneros que han sido más estudiados, y de aquellos que presentan una bibliografía

* Profesor de la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México. Estudia la literatura de tradición oral y popular mexicana, con énfasis en el cancionero tradicional y popular. Correo electrónico: reglez@gmail.com

** Profesora-investigadora en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Sus principales líneas de investigación son: la obra de Cervantes y la literatura de tradición oral de la Mixteca oaxaqueña, en específico, desde la perspectiva del humor. Correo electrónico: grissel.gomez.estrada@uacm.edu.mx

más escasa. Hay que decir que, en general, los textos de tradición oral en nuestro país demandan más estudios y colecciones, y que hay mucho qué reflexionar aún en este terreno. Esperamos que el presente repertorio pueda ser una guía valiosa para quienes busquen emprender tales tareas.

EL CONCEPTO DE GÉNERO Y REFLEXIONES AFINES

- BAUMAN, R. (1983). *Verbal Art as Performance*. Long Grove: Waveland.
- BELTRÁN, L. (2002). Géneros y estéticas en la literatura tradicional. En *Revista de Literaturas Populares*. Vol. 2. Núm. 2. pp. 67-81.
- CORTÉS, S. (2014). Sobre el concepto de género en la literatura oral. En M. Maserá (Ed.). *Poéticas de la oralidad: las voces del imaginario*. pp. 185-201. México: UNAM.
- DÍAZ, A. (1998). *Teoría de la improvisación poética*. Oiartzun: Sendoa.
- FINNEGAN, R. (1977). *Oral Poetry: its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FOLEY, J. (2002). *How to Read an Oral Poem*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- FOLEY, J. (1995). *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- GONZÁLEZ, A. (Coord.). (1993). *Bibliografía descriptiva de la poesía tradicional y popular de México*. México: El Colegio de México.
- GRANADOS, B. (2012). Notas y reflexiones sobre la recopilación y el tratamiento de materiales de literatura oral. En *Revista de Literaturas Populares*. Vol. 12. Núm. 1. pp. 289-318.
- GUZMÁN, J. (2004). Los géneros cortos y su tipología en la oralidad. En *Andamios*. Vol. 1. Núm. 1. pp. 233-263.
- JASON, H. (2000). *Motif, Type and Genre. A Manual for Compilation of Indices & a Bibliography of Indices and Indexing*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- KOCH, W. (1994). *Simple Forms: an Encyclopedia of Simple Text-Types in Lore and Literature*. Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer.
- LÜTHI, M. (1981). Style and Genre in Oral Literature. En *Folklore Forum*. Vol. 14. Núm. 1. pp. 18-32.

- NILES, J. (1999). *Homo Narrans. The Poetics and Anthropology of Oral Literature*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- ONG, W. (2016). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- TAYLOR, D. (2019). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- ZAVALA, M. y CAMACHO, A. (2018). *Manual para la recolección de literatura de tradición oral*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- ZUMTHOR, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

REFLEXIONES EN TORNO A GÉNEROS DE LA LITERATURA DE TRADICIÓN ORAL

- AARNE, A. y THOMPSON, S. (1995). *Los tipos del cuento folclórico. Una clasificación*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- BASCOM, W. (1965). The Forms of Folklore: Prose Narratives. En *Journal of American Folklore*. Núm. 78. pp. 3-20.
- BELTRÁN, L. (2006). Bosquejo de una estética del cuento folclórico. En *Revista de Literaturas Populares*. Vol. 5. Núm. 2. pp. 245-269.
- CAMPOS, R. (1929). *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*. México: Secretaría de Educación Pública.
- CARO, J. (1991). *De los arquetipos y leyendas*. Madrid: Istmo.
- CARRANZA, C., LÓPEZ, D. y ZAVALA, M. (Ed.). (2020). *Reír y llorar. Lo trágico y lo cómico en formas narrativas de la literatura de tradición oral en México*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- CARRANZA, C. y ZAVALA, M. (Ed.). (2015). *Los personajes en formas narrativas de la literatura de tradición oral en México*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- COURTÉS, J. (1986). *Le Conte Populaire: Poétique et Mythologie*. París: Presses Universitaires de France.
- CUÉLLAR, D. (Ed.). (2012). *Literatura de tradición oral de México: géneros representativos*. México: Universidad Veracruzana / El Colegio de San Luis.
- DÉGH, L. (2001). *Legend and Belief. Dialectics of a Folklore Genre*. Bloomington: Indiana University Press.

- DÉGH, L. y VÁZSONYI, A. (1974). The Memorare and the Protomemorare. En *Journal of American Folklore*. Núm. 87. pp. 225-239.
- DELPECH, F. (1989). La Légende: Reflexions Sur un Colloque et Notes pour un Discours de la Méthode. En *La leyenda. Antropología, historia, literatura*. pp. 291-301. Madrid: Casa de Velázquez/Universidad Complutense.
- DÍAZ, G. y VIANA, L. (2008). *Leyendas populares de España. Históricas, maravillosas y contemporáneas*. Madrid: Esfera de Libros.
- EDER, D. y ENKE, J. (1991). The Structure of Gossip: Opportunities and Constraints on Collective Expression among Adolescents. En *American Sociological Review*. Vol. 56. Núm. 4. pp. 494-508.
- ÉTIENVRE, J. (Coord.). (1989). *La leyenda. Antropología, historia, literatura. Actas del Coloquio hispano-francés*. Madrid: Universidad Complutense.
- GENNEP, A. (1982). *La formación de las leyendas*. Barcelona: Alta Fulla.
- HERNÁNDEZ, Á. (2006). Hacia una poética del cuento folclórico. En *Revisita de Literaturas Populares*. Vol. 6. Núm. 2. pp. 371-392.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Y. (Ed.). (2002). *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*. México: El Colegio de México.
- MAGIS, C. (1969). *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*. México: El Colegio de México.
- MASERA, M. (Coord.). (2017). *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*. Morelia: Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia-UNAM.
- MONTEMAYOR, C. (2004). *La voz profunda: antología de la literatura mexicana en lenguas indígenas*. México: Joaquín Mortiz.
- MONTEMAYOR, C. (1998). *Arte y trama en el cuento indígena*. México: FCE.
- OREJUELA, F. (2015). *Rap and Hip Hop Culture*. Nueva York: Oxford University Press.
- ORRING, E. (2008). Legendry and the Rethoric of Truth. En *Journal of American Folklore*. Vol. 121. Núm. 480. pp. 127-166.

- PEDROSA, J. (2006). La lógica del cuento: el silencio, la voz, el poder, el doble, la muerte. En R. Beltrán y M. Haro (Ed.). *El cuento folklórico en la literatura y en la tradición oral*. pp. 247-270. Valencia: Universitat de València.
- PEDROSA, J. (2004). *La autoestopista fantasma y otras leyendas urbanas españolas*. Madrid: Páginas de Espuma.
- PEDROSA, J. (2001). La leyenda frente al cuento y al mito. En *Héroes, santos, moros y brujas (leyendas épicas, históricas y mágicas de la tradición oral de Burgos)*. pp. 18-20. Burgos: Tentenublo.
- PÉREZ, H. y GONZÁLEZ, R. (Eds.). (2003). *El folclor literario en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán/Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- PISANTY, V. (1995). *Cómo se lee un cuento popular*. Barcelona: Paidós.
- PROPP, V. (1977). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- RAMOS, R. (1988). *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*. Madrid: Pliegos.
- SÁNCHEZ, C. y SANZ, A. (Ed.). (2019). *La voz de la memoria, nuevas aproximaciones al estudio de la Literatura Popular de Tradición Infantil*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- SEVILLA, J. y CANTERA, J. (2002). *Pocas palabras bastan: vida e interculturalidad del refrán*. Salamanca: Diputación de Salamanca / Centro de Cultura Tradicional.
- VALK, Ü. (2012). I Was at Home Alone: Memorates and the Authority of Tradition. En B. Almqvist et al. (Ed.). *Atlantic Currents. Essays on Lore, Literature and Language*. pp. 177-187. Dublín: University College Dublin Press.
- VALK, Ü. y Bowman, M. (Ed.). (2022). *Vernacular Knowledge: Contesting Authority, Expressing Beliefs*. Sheffield: Equinox.
- ZAVALA, M. (2021). *La voz. Literatura de tradición oral del centro-norte de México*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

ESTUDIOS Y RECOMPILACIONES SOBRE GÉNEROS ESPECÍFICOS

CORRIDO

- ALTAMIRANO, M. (2010). Representaciones femeninas en el corrido mexicano tradicional: heroínas y antiheroínas. En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Vol. 65. Núm. 2. pp. 445-464.
- ALTAMIRANO, M. (1990). *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*. Tesis. UNAM.
- AVITIA, A. (1997). *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia*. 5 vols. México: Porrúa.
- GONZÁLEZ, A. (2015). *El corrido. Construcción poética*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- MENDOZA, V. (1954). *El corrido mexicano*. Antología. México: FCE.
- MENDOZA, V. (1939). *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. México: UNAM.
- RAZO, J. (2010). *Corridos históricos de la tradición del Bajío*. 2 vols. Morelia: Jitanjáfora/Red Utopía.
- SERRANO, C. (1989). *La bola suriana*. Chilpancingo: Instituto Guerrerense de la Cultura-Gobierno del Estado de Guerrero.
- VALENZUELA, J. (2002). *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*. México: Plaza & Janés.
- VÁZQUEZ, H. (1931). *Historia de la canción mexicana, canciones, cantares y corridos*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- VÁZQUEZ, H. (1924-1925). *Canciones, cantares y corridos mexicanos*. 2 vols. México: Imprenta de León Sánchez.

ROMANCE

- DÍAZ, M. (1990). *Romancero tradicional de América*. México: El Colegio de México.
- DÍAZ, M. (1976). *El Romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México.
- DÍAZ, M. y González, A. (1986). *Romancero tradicional de México*. México: UNAM.

- GONZÁLEZ, A. (2004). *El Romancero en América*. Madrid: Síntesis.
- NAVARRETE, C. (1987). *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*. México: UNAM.

CANCIÓN LÍRICA

- BAZÁN, R. (2001). *Y si vivo cien años... Antología del bolero en México*. México: FCE.
- DÍAZ, M. (1987). Panorama de la lírica popular mexicana. En *Caravelle*. Núm. 48. pp. 27-36.
- FRENK, M. (2007). Aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folclóricas mexicanas. En A. González (Coord.). *La copla en México*. pp. 151-164. México: El Colegio de México.
- FRENK, M. (1994). *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana*. México: UNAM.
- FRENK, M. (1975-1985). *Cancionero folklórico de México* (5 tomos: t. 1: Coplas de amor feliz, 1975; t. 2: Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor, 1977; t. 3: Coplas que no son de amor, 1980; t. 4: Coplas varias y varias canciones, 1982; t. 5: Antología, glosario, índices, 1985). México: El Colegio de México.
- GÓMEZ, G. (2012). Estructura y recursos poéticos de la chilena: lírica popular de la Mixteca. Tesis de doctorado. UNAM.
- GONZÁLEZ, A. (Coord.). (2007). *La copla en México*. México: El Colegio de México.
- GONZÁLEZ, R. (2009). *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán. Volumen I. Géneros bailables: el son y el jarabe ranchero*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/ Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente.
- GONZÁLEZ, R. (2007). *La seguidilla folclórica de México*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Morevallado.
- KURI-ALDANA, M. y MENDOZA, V. (Comp.). (1992). *Cancionero popular mexicano*. 2 vols. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- MENDOZA, V. (1961). *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. México: FCE.

- MENDOZA, V. (1957). *Glosas y décimas de México*. México: FCE.
- MASERA, M. (2000). El Nuevo Mundo y el Viejo Mundo en la canción tradicional mexicana: del villancico a la copla. En *Acta Poética*. Núm. 21. pp. 255-277.
- PEREA, S. (Comp.). (2005). *Glosas y décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de los Infante a la Sierra Gorda*. México: El Colegio de México/ Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- SÁNCHEZ, R. (2009). *Antología poética del son huasteco tradicional*. México: Cenidim-INBA.
- SERRANO, C. (1972). *Coplas populares de Guerrero*. México: Libros de México.

POESÍA MÁGICA Y RELIGIOSA

- CAMPOS, A. (2005). *Libro de rezos y conjuros*. Morelia: Jitanjáfora/Red Utopía.
- CAMPOS, A. (2001). *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del Archivo Inquisitorial de la Nueva España*. México: El Colegio de México.
- DE MARIA Y CAMPOS, A. (1985). *Pastorelas mexicanas. Su origen, historia y tradición*. México: Diana.
- SABIDO, M. (2014). *Teatro sagrado. Los "coloquios" de México*. México: Siglo XXI.

LEYENDA

- CAMPOS, A. y CARDAILLAC, L. (2007). *Indios y cristianos. Cómo en México el Santiago español se hizo indio*. México: UNAM / El Colegio de Jalisco / Ithaca.
- GÓMEZ, G. (2012). *Textos orales sobre la figura del Indio de Nuyoo*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- LARA, C. (1984). *Leyendas y casos de Guatemala*. Guatemala: Universidad de San Carlos.

- MOLINA, M. (Ed.). (2018). *Leyendas urbanas y tradicionales en el México del siglo xxi. Fantasma, aparecidos, personajes tradicionales y seres protectores. Historias contadas por estudiantes universitarios de la Ciudad de México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- ZAVALA, M. (2020). La leyenda. Aproximaciones a un género ‘casi inasible’. En *Revista de Literaturas Populares*. Vol. 20. Núm. 1-2. pp. 185-221.

CUENTO

- ROBE, S. (1973). *Index of Mexican Folktales. Including Narrative Texts from Mexico, Central America and the Hispanic United States*. Berkeley: University of California.
- ROBE, S. (1971). *Mexican Tales and legends from Veracruz*. Berkeley: University of California.
- ROBE, S. (1970). *Mexican Tales and Legends from Los Altos*. Berkeley: University of California.
- SCHEFFLER, L. (1986). *La literatura oral tradicional de los indígenas de México*. Puebla: Premiá.
- SCHEFFLER, L. (1983). *Cuentos y leyendas de México. Tradición oral de grupos indígenas y mestizos*. México: Panorama.

CANCIÓN INFANTIL, ADIVINANZA Y REFRÁN

- CERRILLO, P. y SÁNCHEZ, C. (Coord.). (2013). *Presencia del cancionero popular infantil en la lírica hispánica. Homenaje a Margit Frenk*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- DÍAZ, M. y MIAJA, M. (1979). *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*. México: El Colegio de México.
- GARCÍA, R. (2012). *La lírica tradicional infantil de México: letra y música*. Tesis de maestría. El Colegio de San Luis.
- MENDOZA, V. (1980). *Lírica infantil de México*. México: FCE.

- MIAJA DE LA PEÑA, M. (2014). *Si quieres que te lo diga, ábreme tu corazón: 1001 adivinanzas y 51 acertijos de pilón*. México: El Colegio de México/FCE.
- MIAJA DE LA PEÑA, M. y Cerrillo, P. (2011). *Sobre “zazaniles” y “quisicosas”: estudio del género de la adivinanza*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.
- PÉREZ, H. (Ed.). (2004). *Refranero mexicano*. México: Academia Mexicana/FCE.
- PÉREZ, H. (1996). *El hablar lapidario. Ensayo de paremiología mexicana*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v22i59.1226>