

Análisis del cuento popular mexicano

CARMINA ALEJANDRA GARCÍA SERRANO
COORDINADORA



Universidad de Guadalajara



Análisis del cuento popular mexicano

Análisis del cuento popular mexicano

CARMINA ALEJANDRA GARCÍA SERRANO
COORDINADORA

Universidad de Guadalajara
2024

Esta publicación fue dictaminada favorablemente mediante el método doble ciego por pares académicos y financiada por el Programa a la Mejora en las Condiciones de Producción SNII (PROSNII, 2024).

398.20972

ANA

Análisis del cuento popular mexicano/ Carmina Alejandra García Serrano, Coordinadora

Primera edición, 2024

Zapopan, Jalisco: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad de Apoyo Editorial.

- 1.- Cuentos populares mexicanos – Historia y crítica
- 2.- Cuentos – Análisis estructural
- 3.- Folclore – Análisis estructural
- 4.- Literatura folclórica
- 5.- Diablo en la literatura
- 6.- Maltrato a los animales – Cuentos
- 7.- Cuentos mayas
- 8.- México - Vida social y costumbres – Cuentos

ISBN 978-607-581-412-4

I.- García Serrano, Carmina Alejandra, coordinadora

II.- Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad de Apoyo Editorial

Primera edición, 2024

D. R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades
Unidad de Apoyo Editorial
José Parres Arias 150
San José del Bajío
45132, Zapopan, Jalisco, México

ISBN: 978-607-581-412-4

Ilustraciones: Patrick Hernández

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

Índice

Introducción	9
Estudio preliminar sobre el cuento popular mexicano y su análisis CARMINA ALEJANDRA GARCÍA SERRANO	13
<i>Amor post mortem</i> . La tradición áurea en una narración escatológica popular del siglo XIX mexicano LUIS JORGE AGUILERA GÓMEZ	29
El rol de los personajes femeninos en cuentos populares mexicanos para infancias MARÍA TERESA OROZCO LÓPEZ JESÚS EMILIANO LÓPEZ GÓMEZ	57
Matlalcuéytl. La madre de las faldas azules ALEJANDRO QUEZADA FIGUEROA	79
El Diablo en los cuentos populares mexicanos. De la tradición literaria europea al sincretismo cultural LUZ EUGENIA AGUILAR GONZÁLEZ LUIS ALBERTO PÉREZ AMEZCUA	101

“Nadie quiere fallecer a esa hora”. La suerte del muerto en la Noche de San Silvestre: el relato del Carretero de la Muerte en el Sur de Jalisco	
VÍCTOR MANUEL BAÑUELOS AQUINO	129
El teriomorfismo y su función en dos cuentos populares mexicanos	
JOVANY ESCAREÑO DAVALOS	153
Caracterización de los personajes en el cuento “El manjar de los brujos”, relato popular chol de Chiapas	
CARMINA ALEJANDRA GARCÍA SERRANO	189
Tradiciones culturales y rastreo de la ubicación temporal del cuento popular mexicano maya “Las tres cidras”	
BERTHA GEORGINA CECILIA SERRANO GONZÁLEZ	231
Las funciones de Propp y el concepto de rizoma en dos cuentos jaliscienses	
HIRAM OSIRIS GONZÁLEZ CARMONA	271
Acerca de los autores	291

Introducción

El objetivo general de este libro es presentar un conjunto de propuestas de análisis del cuento popular mexicano. Dichas propuestas analíticas corresponden a diferentes enfoques como el literario, antropológico, histórico, tradición oral y cultural.

Primeramente, se presenta un estudio preliminar en el que se hace un acercamiento general hacia la definición de cuento popular y se describe la forma en que ha sido abordado a partir de una investigación en algunas de las bases de datos más importantes, tales como Redalyc, Dialnet, Latindex, DOAJ, Scielo y Google Académico.

El primer capítulo, a cargo de Luis Jorge Aguilera Gómez, estudia la supervivencia de los mitos clásicos de Orfeo y Hera en una narración escatológica del siglo XIX mexicano y esclarece cómo pasaron a la tradición popular mexicana por medio de la obra de Virgilio (2014) y Quevedo (1772). La línea temática que se estudia en este cuento es el amor constante más allá de la muerte.

En el segundo capítulo, María Teresa Orozco López y Jesús Emiliano López Gómez aplican la teoría de Vladimir Propp (1987) propuesta en *La morfología del cuento* para detectar los papeles más importantes y representativos de la mujer en tres cuentos populares mexicanos, con el fin de determinar las relaciones existentes entre los arquetipos femeninos que propone Jung (1970) y los personajes de estos cuentos populares.

En el tercer capítulo, Alejandro Quezada Figueroa realiza un análisis histórico del cuento popular prehispánico del volcán Matlalcuéyetl, a

partir de la propuesta de Paul Ricoeur (1995) para encontrar las reminiscencias históricas del pueblo prehispánico tlaxcalteca y su cultura en dicho cuento. Con ello, pretende visibilizar la narrativa literaria como una forma de acercarse al pasado y acceder al conocimiento histórico.

En el cuarto capítulo, Luz Eugenia Guadalupe Aguilar González y Luis Alberto Pérez Amezcua analizan, a partir de las propuestas teóricas de Propp (2008) y Kristeva (1997), la construcción literaria del personaje del diablo en varios cuentos populares mexicanos, rastreando las diferentes capas y raíces históricas que construyen a este personaje en la tradición popular mexicana.

En el quinto capítulo, Víctor Manuel Bañuelos Aquino estudia el relato referente al carretero de la muerte a partir de los estudios de tradición oral y de la historia de las religiones. Asimismo, realiza un análisis comparativo de diferentes versiones de este cuento popular señalando las similitudes encontradas con relatos de la cultura occidental y la forma en que son resignificadas y reinterpretadas en América.

En el sexto capítulo, Jovany Escareño Dávalos realiza un análisis sobre el teriomorfismo y su función en dos cuentos populares mexicanos a partir de la propuesta de Greimas (1993). Ahí explica el teriomorfismo a través del sistema de ideas de los nahuas y los tzeltales y su relación con la caracterización de los personajes, la estructura, la trama y los objetos mágicos.

En el séptimo capítulo, Carmina Alejandra García Serrano analiza la caracterización de los personajes en el cuento popular chol *El manjar de los brujos*, a partir de la propuesta de Álamo Felices (2006) y Greimas y Courtés (1982). En él explica cómo la caracterización de los personajes está asociada a su función dentro del sistema cultural, con la finalidad de evitar romper la prohibición de ingerir carne humana.

En el octavo capítulo, Bertha Georgina Cecilia Serrano González realiza un análisis del cuento popular mexicano maya *Las tres cidras*, a través de un instrumento metodológico tripartito conformado por la holística, la heurística y la hermenéutica, para detectar las tradiciones culturales en

las que se enraíza, así como la época en la que el cuento apareció y pasó a formar parte de la tradición oral de los mayas de Yucatán.

Finalmente, el noveno capítulo, a cargo de Hiram Osiris González Carmona, analiza la problemática del maltrato animal en dos cuentos jaliscienses a partir de la propuesta filosófica sobre el concepto de rizoma de Deleuze y Guattari (2004), así como de las funciones de Propp (1987), con la finalidad de detectar similitudes entre ambos textos a pesar de la distancia espacio-temporal que los separa.

Estudio preliminar sobre el cuento popular mexicano y su análisis

CARMINA ALEJANDRA GARCÍA SERRANO

El estudio del cuento popular mexicano supone un acercamiento a un concepto que ha sido poco estudiado o abordado dentro de los estudios literarios. Como narración oral, el cuento popular mexicano ha sido de mayor interés para antropólogos que para estudiosos de las letras, ya que por definición este se caracteriza por contarse y transmitirse de manera oral. En los cuentos populares, los antropólogos buscaban rescatar parte de la visión de mundo de las comunidades y/o pueblos en donde estos cuentos se contaban, como se puede apreciar en Jossierand y Hopkins (2006) y en la introducción del libro *Cuentos populares mexicanos* (Morábito, 2017).

Hoy en día se pueden encontrar estos cuentos populares mexicanos en soportes escritos, lo que ha hecho que el material que un conjunto de investigadores recopiló en el territorio mexicano sea aprovechado para leer, analizar, entender y reflexionar en torno a las historias que estos cuentos contienen. Por mencionar un caso, Fabio Morábito (2017) se ha dado a la tarea, con un interés más literario que analítico, de recopilar 150 cuentos en su libro titulado *Cuentos populares mexicanos*. A pesar de este y otros esfuerzos, el cuento popular mexicano no goza hoy de mucha

fama, debido tal vez al creciente número de literatura contemporánea que ocupa los espacios de difusión de la cultura.

Sin embargo, un vistazo a estos cuentos supone sumergirse en una serie de historias que, a diferencia del cuento contemporáneo mexicano, se proponen como atemporales, con la finalidad, muchas veces, de dar lecciones de vida. Así, en los cuentos populares que recopila Morábito (2017), por ejemplo, es posible hallar una serie de ideas y conceptos en los que se pueden hallar, aún hoy, ideas vigentes de ser aplicadas a los problemas contemporáneos. Para ello, se hace necesario realizar un estudio preliminar para rastrear las fuentes, los estudios y los análisis del cuento popular mexicano y situar el trabajo que presentan los diferentes autores de este libro como una propuesta original en torno a aquello que nos ofrecen los cuentos populares mexicanos.

Características del cuento popular

Antes de comenzar con la revisión de estudios sobre el cuento popular mexicano es fundamental definir sus características. A este respecto, Rodríguez Almodóvar (2010) define el cuento popular como:

Relato de ficción que solo se expresa verbalmente y sin apoyos rítmicos; carece de referentes externos, se transmite principalmente por vía oral y pertenece al patrimonio colectivo. Su relativa brevedad le permite ser contado en un solo acto. En cuanto al contenido, parte de un conflicto, se desarrolla en forma de intriga y alcanza un final, a menudo sorprendente. Muchos cuentos se componen de dos partes o secuencias (si bien la segunda suele estar debilitada o perdida). (p. 3).

En síntesis, de lo anterior y añadiendo algunos elementos no contemplados por Rodríguez Almodóvar (2010), se puede decir que el cuento popular consta de las siguientes características básicas:

- a) Relato ficticio que contiene elementos culturales y tradicionales que lo hacen diferente al cuento literario que es puramente ficción.

- b) Se expresa verbalmente en prosa.
- c) Se transmite de forma oral o escrita.
- d) Consta de principio, clímax y fin (a partir de la estructura de los cuentos analizados en este libro).
- e) Suelen tener un autor anónimo, con excepción de aquellos que son reescritos o fijados por un compilador.
- f) El cuento popular tiene como una de sus principales funciones aleccionar o dejar una enseñanza al receptor, a diferencia del cuento puramente literario y ficcional y de la leyenda, que no tienen moraleja ni una función social aleccionadora.

En cuanto a lo que afirma Rodríguez Almodóvar (2010) sobre la carencia de referentes externos, cabe mencionar que hay autores que consideran cuentos populares a narraciones que contienen referentes externos (nombres propios, lugares conocidos, tiempo específico, etc.) que están cercanos a la leyenda, ya que muchas veces los elementos tradicionales y culturales que rescata el cuento popular pueden ser: algunos personajes culturalmente relevantes, lugares de dominio común, una época histórica representativa cultural y socialmente, mitos, leyendas o partes de ellas, frases hechas, entre otros elementos. Sin embargo, a partir de los trabajos de análisis que se presentan en este libro se puede observar que hay narraciones populares que oscilan entre el cuento popular y la leyenda o que logran ser una mezcla de ambos debido a que cuentan en un primer nivel una historia construida por medio de personajes a los que se les atribuye un origen supuestamente real y, en un segundo nivel, sucesos, hechos o eventos que netamente no pueden ser reales porque tienen una naturaleza maravillosa o fantástica.

Para Rodríguez Almodóvar (2010):

El sentido de los cuentos populares se aloja fundamentalmente en la acción. El *ornatus*, o estilo, prácticamente no existe. Si se trata de un cuento de encantamiento o maravilloso, donde suceden hechos de todo punto fantásticos,

es esencial la función del objeto mágico en el desarrollo de la intriga y en la solución del conflicto. (p. 3).

Con respecto a lo anterior convendría señalar que gran parte del sentido del cuento popular radica en que contiene un mensaje que puede ayudar al sujeto social a prevenir, evitar o solucionar de cierta manera determinados problemas que se le presenten. También el cuento popular puede orientar al sujeto social a pensar y actuar de determinada manera para apegar su conducta a los valores sociales. Como afirma Rodríguez Almodóvar (2010), el cuento popular suele no estar ornamentado, ya que su finalidad no es ser estético, sino aleccionar al sujeto social y rescatar elementos culturales y tradicionales que se considera importante compartir y comunicar de generación en generación.

El estudio del cuento popular mexicano

Para poder rastrear el concepto y estudio del cuento popular mexicano se realiza una búsqueda en diversas bases de datos a las cuales se ha podido acceder de manera abierta y las cuales tienen entre sus funciones la búsqueda de artículos, tales como Redalyc, Dialnet, Latindex, DOAJ, Scielo y Google Académico. En estas cinco bases de datos se ha buscado el nombre “cuento popular mexicano”, seguido del cambio de “popular” por posibles sinónimos como “tradicional” o incluso “oral”, sin embargo, ninguna de estas bases arrojó resultados sobre investigaciones en torno a este tipo de cuentos.

Google Académico, por el contrario, arrojó 11 resultados con el nombre “cuento popular mexicano”, que tras una revisión solo terminan siendo 7 debido a repeticiones o citas. De estas siete investigaciones seis son artículos y uno es una tesis doctoral. Las menciones a los cuentos no son análisis, sino que en algunos casos son menciones breves a ellos. Así, en López Mate (2019) no se estudian los cuentos, solo se hace una mención al respecto de la obra *La perla (The Pearl)* de John Steinbeck (1947), la cual está basada en un cuento popular mexicano, sin decir cuál ni su fuente. En Peña Martín (2017) se estudia la recepción de *Las mil y*

una Noches en Iberoamérica, por lo que el autor comenta que esta sirve de base al cuento popular mexicano “La mata de albahaca”, registrado en los Altos de Jalisco (Amahjour, 2012).

En M. Hernández (2014) se registra solamente una ilustración sobre el cuento popular mexicano “El conejo y el coyote”, pero no se analiza el cuento. En Córdova (2018) se seleccionó el cuento popular mexicano “Francisca y la muerte” como medio para la sensibilización a través de literatura infantil, sin embargo, por la temática “controversial” este cuento no fue utilizado, por ende, no hay ni análisis ni resultados de su uso para la sensibilización. De los últimos tres artículos de la búsqueda mencionada, los cuentos populares mexicanos se mencionan con relación a la enseñanza del español como segunda lengua. González Cobas (2021) solo menciona el término como contenido en un libro de B2, donde el autor critica que éste no se relaciona con los contenidos más que en sentido práctico.

Por último, Labrador Piquer y Morote Magán (2007) y Morote Magán y Labrador Piquer (2012) mencionan el uso del cuento popular mexicano “El conejo y el lagarto” como ejercicio de completación, sin embargo, no se analiza el cuento. En ambos artículos la mención al cuento es la misma, sin embargo, los artículos se presentan como dos trabajos distintos. Tras esta revisión, de los resultados arrojados por Google Académico para “cuento popular mexicano” ninguno describe o analiza los cuentos populares mexicanos.

Por otro lado, también se ha realizado la búsqueda de “cuento tradicional mexicano” en Google Académico, la cual arrojó 10 resultados, de los cuales nueve eran investigaciones, distintas a las que se buscaron con la etiqueta “popular”. En primera instancia, el cuento tradicional mexicano aparece con relación a la música en *Revista Musical Chilena* (1994) y Orrego-Salas (1994), donde el cuento tradicional mexicano “La cabra que no podía estornudar” es la base para la creación de una comedia musical del músico Orrego-Salas, sin embargo, no se analizan los cuentos. En Pando y Aguirre-Muñoz (2018) se utiliza el cuento tradicional mexicano “Los sapos y la lluvia” como un medio para enseñar conceptos científicos,

en este caso, “Terrariums to describe water cycle” (p. 8), sin embargo, no se mencionan sus resultados.

Por otro lado, en Rodríguez Valle (2014) ya se encuentra cierto análisis, en el que la autora rastrea el paso de las cualidades del lobo de la literatura medieval hacia las cualidades que tiene el coyote en cuentos y leyendas de la narrativa oral mexicana, siendo, por su parte, el zorro la representación de las víctimas del coyote, según la autora. La autora no menciona de manera explícita los cuentos que analiza, pero en los fragmentos que cita es posible observar la presencia del coyote y el conejo. En Rodius (2015) se utiliza el cuento tradicional mexicano “El conejo y el coyote” como una actividad para el nivel A2 de aprendices de español como segunda lengua, sin embargo, el ejercicio es gramatical y no consiste en analizar el cuento.

Mariscal (2006) aborda muy particularmente algunos cuentos tradicionales provenientes de Chiapas (como los del subcomandante Marcos), de Veracruz, Oaxaca, Ciudad de México, Tlaxcala, Hidalgo y del norte de México. Se detiene muy particularmente en cuatro cuentos, como “El cuento de los anteriores”, “El hijo de catorce días”, “La boda de la hija del nagual” y “José, Jesús y María”. Su trabajo tenía como objetivo “conocer qué tanto se han modificado el universo de temas presentes en la tradición y qué elementos narrativos –viejos y nuevos– continúan prestando pertinencia a esa modalidad del cuento mexicano” (Mariscal, 2006, p. 2). Aunque para cumplir dicho objetivo se espera un análisis comparativo, la autora hace una especie de monografía y descripción de algunos temas, reparando al final sobre la vida de Jesucristo como tema, que la lleva a concluir que:

La extraordinaria capacidad de adaptar a un referente actual e inmediato [...] nos permite comprender por qué una práctica [...] como lo es la transmisión de valores por la vía oral, puede sobrevivir para transmitir valores que no parecen caducos a sus transmisores y garantizar así que a la tradición oral no le falten ni temas ni recursos para mantener la vigencia cultural. (Mariscal, 2006, p. 7).

Esta conclusión, a la que se llegaría tal vez con datos y análisis más amplios y exhaustivos, sirve para poner de manifiesto que el cuento popular, a diferencia del culto, puede contarse una y otra vez, porque estos han sido creados y transmitidos con la finalidad de enseñar algo, comúnmente valores de índole cultural.

En Alfaro Victoria (2020), por ejemplo, se encuentra ya un análisis comparativo entre dos cuentos populares, uno de México y otro de Rusia, a través de los cuales es posible observar un “conjunto de valores intrínsecos” que ambos cuentos comparten. Por medio de estos valores, la autora propone el desarrollo de la “competencia intercultural” con el objetivo de “crear una convivencia más armónica, tolerante y comprensiva entre culturas y sociedades, y de esta manera combatir el racismo y xenofobia emergentes en la época actual” (Alfaro Victoria, 2020, p. 32). El cuento que se aborda en este trabajo es “El perro y el coyote”, el cual se analiza y compara con un cuento ruso y por medio de los cuales la autora propone llevarlo a las aulas.

En Muñoz Ávalos (2015), por otro lado, se ofrece un análisis sobre los distintos textos que aparecen en el libro de *Español Lecturas* de primero a sexto grado de primaria de 1974 a 2007, en los cuales solo se registra un cuento tradicional mexicano llamado “La culebra”, con el cual se abordan los temas como la ingratitud, la ayuda y el desinterés. Aparecen otros cuentos populares, pero la autora no los cataloga como mexicanos, sino como europeos, como “El gato con botas”, “La sopa de piedra” (este último adaptado por la SEP). Además del cuento “Cuento de nunca acabar”, que se etiqueta como “popular” sin mencionar su origen, a diferencia de los otros.

Por último, en González (2016) se ofrece un trabajo más extenso con relación al cuento popular mexicano, por lo que conviene hacer una descripción más detallada. De manera general, el autor aborda aspectos y productos tradicionales de México, tales como cuentos tradicionales, canciones, bailes, corridos, romances, fiestas, conmemoraciones, así como costumbres y artesanías. En su libro se dedica un capítulo al cuento tradicional en general, abordando en algunos apartados al cuento tradicional

mexicano. El autor parte de la relación entre el cuento y la tradición, siendo el cuento y la literatura en general el medio para acceder a la identidad cultural. Sin embargo, el aspecto de lo tradicional aparece cuando “nos situamos en el ámbito de la cultura [...] que va a poder ser recreada [...] y va a corresponder a valores y principios estéticos colectivos” (González, 2016, p. 15). En este sentido, el cuento con relación a lo tradicional funciona como el soporte no solo de lo denominado “identidad cultural”, sino también de normas y valores culturales.

En el segundo apartado del capítulo el autor aborda la llegada y la influencia de la tradición cuentística europea partiendo de la Conquista de América. Los relatos folclóricos, dice González (2016), pueden verse en *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, en *Historia general de las cosas de la Nueva España* o en composiciones posteriores como *El Bernardo*. Además de estos, González (2016) menciona algunos cuentos europeos presentes en la tradición oral actual en diversos países de Hispanoamérica, tales como “Cómo un rústico labrador engañó a unos mercaderes” (p. 18), “el cuento que tiene como tema el condenado a quien le proponen para perdonarlo casarse con una mujer muy fea” (p. 18), “el cuento del médico y la moneda falsa” (p. 19), “el cuento del duende que se va de la casa con el dueño” (p. 19), “La hija del diablo” (p. 19) y “Las tres preguntas” (p. 19), los cuales se presentan con el nombre citado.

Por otro lado, en el tercer apartado, González (2016) hace una breve descripción sobre la tradición indígena, posicionando su origen en el siglo XVI por medio de la transcripción de cronistas y frailes misioneros. Según el autor, hasta el siglo XIX se retoma el interés por la cultura popular y por ende de los cuentos y relatos tradicionales, época en la que los antropólogos se dan a la tarea de registrarlos para salvaguardar las expresiones de los distintos pueblos de México. Además de eso, González (2016) menciona la relación de la tradición indígena con el cuento moderno culto, donde escritores como Francisco Rojas González, Miguel Ángel Asturias, Lydia Cabrera, Enrique López Albuja, Ricardo Güirales, Carmen Lyra y Demetrio Aguilera Malta, entre otros, rescatan

diversos aspectos de la tradición de sus propias culturas para escribir parte de su obra.

Así, tras este recorrido entre tradición, cuento y cuento culto, el autor llega hacia el apartado cuatro en el que ofrece una tipología sintética sobre los tipos de cuentos tradicionales mexicanos, divididos en seis tipos:

Cuentos de animales. a) Animales humanizados que actúan como el hombre; b) Animales semihumanizados, de inteligencia limitada; c) Animales zoológicos, que actúan como tales por lo general en narraciones que tienen otros elementos.

Cuentos maravillosos. Tienen siempre un elemento que habla de poderes o propiedades mágicas.

Cuentos disparatados (nosense). Relatos en que lo incoherente, absurdo o inverosímil preside las actitudes y las acciones.

Cuentos de costumbres. Contados por lo general como sucedidos realmente y con intención básicamente humorística.

Cuentos humorísticos. Formados por escenas divertidas en la frontera con el chiste, por ejemplo las “charras” mexicanas.

Cuentos religiosos. Narran básicamente historias fronterizas con leyendas devotas. (González, 2016, p. 22-23).

El autor no menciona los criterios para conformar esta clasificación y esto sería una pieza clave para entender la propuesta, ya que la categoría “de animales” no es paralela a otras donde aparece lo maravilloso, lo humorístico o lo religioso. Los animales suelen aparecer en muchos cuentos populares, pero no cumplen siempre las mismas funciones, por lo que sería complicado y hasta poco preciso catalogar un cuento como “de animales” solo porque estos aparecen allí, de otra manera, tendría que haber cuentos de personas. Esto aplicaría igualmente para los otros tipos, ya que el hecho de que un cuento sea maravilloso no dice mucho por sí mismo, pero si esto se analiza con relación a los personajes, la trama, la historia, entre otros elementos, lo maravilloso podría cobrar mayor relevancia, pero no por ello deberían ser reducidos a un elemento de este tipo.

En cuanto a las particularidades del cuento indígena, González (2016) menciona que:

una de las formas mediante las cuales los indígenas americanos preservan y transmiten sus valores y costumbres es la literatura de tradición oral integrada por complejas narraciones míticas que describen extrañas cosmogonías, cuentos y leyendas en los que la realidad convive con la maravilla (p. 26).

El aspecto de la tradición oral lo lleva a mencionar las tipologías sobre la “narrativa oral indígena actual”, donde Lilian Scheffler (1986) propone dividirlos en cosmogónicos, mitológicos, etiológicos, sobrenaturales, mágicos y de animales. Carlos Montemayor (1998), por su parte, propone dividirlos en “cuentos cosmogónicos, de entidades invisibles, de prodigios, de fundaciones, sobre la naturaleza original de plantas y animales, de transformaciones y hechicería, de animales, de adaptación de temas bíblicos y cristianos y de temas europeos” (p. 26). Ambas tipologías, así como la propuesta del autor, suponen una serie de categorías que convendría analizar a profundidad, ya que en muchos casos la categorización solo expresa uno de los aspectos del cuento, en algunos casos la función general, en otros, algunos de los elementos que estos contienen. Sin embargo, cabe aclarar que no es objeto de este trabajo ofrecer una tipología sobre este tipo de cuentos, pero conviene hacer notar este problema.

En el apartado cinco, por su parte, menciona algunas otras tipologías sobre el folclor narrativo de acuerdo con autores como Carvalho-Neto, Boggs y Poviña, haciendo alusión a tipos de narraciones como mitos, leyendas, cuentos, chistes, fábulas, problematizando la cercanía entre estos, donde algunos forman parte del cuento. Más allá de esta distinción, en la que no ahonda mucho, interesa mencionar la concepción antropológica sobre el cuento tradicional que el autor rescata por medio de las palabras de Arguedas (2001), quien dice que “Para el folclorista o el antropólogo, el cuento oral es [...] una fuente de conocimiento valiosísimo del modo de ser de cada pueblo” (p. 15). Además de esta perspectiva, interesa

mencionar también la concepción de Arguedas (2001) sobre el cuento tradicional:

Debe, pues, tenerse muy en cuenta que un cuento folclórico es un documento de valor no sólo literario, artístico, sino social, etnográfico [...] el cuento folclórico refleja la realidad de la vida del pueblo que los inventa: retrata sus costumbres, sus creencias, la idea que tiene del bien y del mal, muestra cómo están instituidas las autoridades que imponen su voluntad o la ley (p. 17)

Según lo anterior, aunque las funciones del cuento culto y el cuento tradicional se acerquen en algunos puntos, una diferencia clave son las prácticas, ideas, valores y creencias que en estos se exponen, pues en el culto se encuentra la visión personal de un escritor, mientras que en el tradicional o popular se encontrarán una serie de valores culturales.

En este punto, conviene hacer una aclaración sobre el aspecto cultural en el cuento culto y el cuento tradicional, pues tal como apunta González (2016) “en muchos casos la fuente original de los elementos del texto culto ha sido la literatura de tradición oral” (p. 29), tal como Lida (1976) rastrea la cultura clásica en cuentos populares hispanoamericanos, así como Jásón y el Vellochino de Oro en personajes como Escuchín Escuchón en cuentos como “Juan el Oso”; la historia de Polidoro en cuentos como “La flor de lio-lá”; el cuidador de la casa hechizada en cuentos como “Juan sin miedo”; la historia del faraón Rampsinito en cuentos como “Los dos ladrones” o “Chilindrín, chilindrón”, así como versiones de “Roman de Renard” en cuentos como “El quirquincho y el zorro” y “El zorro come lechiguanas”.

De esta manera, tras un recorrido por diversos aspectos del cuento popular mexicano, el cuento culto y diversos ejemplos de cuentos, González (2016) desarrolla en el apartado seis algunos de los temas más recurrentes en la tradición cuentística, tales como 1) Ciclo del conejo y el coyote, 2) Ciclo de Pedro de Urdemalas, 3) Partición de la cosecha, 4) Juan Tonto, 5) Personajes con poderes extraordinarios, 6) La tortuga y la liebre, 7) Tipo de *Hansel y Gretel*, 8) La hija del diablo, 9) Series de las serpientes,

10) Cuentos de tesoros escondidos, 11) Cuentos que explican el origen de animales, plantas o fenómenos naturales y 12) Cuentos de origen europeo derivados de pliegos o publicaciones populares. Esta lista, que no aporta un número preciso de cuentos con estos temas, supone una clasificación genérica que, si bien sirve de guía para mencionar algunos temas, hay que tomar en cuenta con cierta cautela. Sin embargo, que los lectores y analistas juzguen según sus objetivos, la utilidad de lo propuesto por el autor.

Hasta este punto, el recorrido ha abarcado la descripción de 21 trabajos que se encontraron en Google Académico bajo las etiquetas “cuento popular mexicano” y “cuento tradicional mexicano”. Solo en Rodríguez Valle (2014) y en Alfaro Victoria (2020) se han encontrado análisis propiamente dichos, en los que es posible hallar algunas de las prácticas, ideas, valores, creencias, entre otros elementos, que contienen los cuentos populares mexicanos. Además de ellos, se destaca el trabajo de Mariscal (2006) como un análisis del panorama general sobre algunos cuentos tradicionales mexicanos y la capacidad de la tradición oral por reformular algunos temas en contextos actuales. Por último, se destaca también el trabajo de González (2016) que, aunque no realiza ningún tipo de análisis sobre los cuentos, plantea un panorama aún más general sobre la relación del cuento con la tradición, el cuento culto y el cuento tradicional, así como algunas tipologías y temas del cuento popular mexicano en las que habría sido pertinente agregar análisis para sustentar algunas de sus propuestas.

Este estudio preliminar permite observar que los estudios en torno al cuento popular mexicano son escasos y la mayor parte de ellos no realizan un análisis profundo de este tipo de narración popular, por lo que el presente libro pretende arrojar luz sobre el cuento popular mexicano en cuanto a sus temas, estructura, análisis de los personajes, caracterización de los personajes, las tradiciones culturales que implican, los valores e ideas que transmiten.

Aportaciones de este libro

El presente libro a través de los análisis que se presentan en cada capítulo aporta conocimiento nuevo sobre el cuento popular mexicano acerca de las siguientes temáticas generales: el amor *post mortem* en el cuento popular mexicano (capítulo 1), el rol de los personajes femeninos en el cuento popular mexicano (capítulo 2), el cuento popular mexicano como una fuente histórica (capítulo 3), la figura del diablo en el cuento popular mexicano (capítulo 4), el carretero de la muerte en comparación con relatos europeos semejantes (capítulo 5), el teriomorfismo y su función en el cuento popular mexicano (capítulo 6), la caracterización y los procedimientos de caracterización en el cuento popular mexicano (capítulo 7), tradiciones culturales y ubicación temporal del cuento popular mexicano (capítulo 8) y el maltrato animal en el cuento popular mexicano en comparativa con el cuento moderno (capítulo 9).

Referencias

- Alfaro Victoria, S. G. (2020). Las funciones interculturales inherentes en la literatura folclórica: una nueva perspectiva teórica del modelo de educación intercultural. *Revista de Literaturas Populares*, 20(1 y 2), 301-322.
- Amahjour, A. (2012). Mestizajes enriquecidos: elementos árabes y orientales en la tradición literaria oral mexicana. En C. Reverte Bernal (ed.), *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana*, (131-148). Verbum.
- Córdova, P. (2018). Hijos del mundo: proyecto de sensibilización a través de la literatura infantil. En G. Precht (Ed.), *Actas del III Seminario Internacional ¿Qué leer? ¿Cómo leer?* (165-170). La Bonita Ediciones.
- Editorial, C. (1994). Creación musical en Chile. *Revista Musical Chilena*, 48(181), 129-138.
- González, A. (2016). *México tradicional. Literatura y costumbres*. El Colegio de México.
- González Cobas, J. (2021). La literatura en la enseñanza de ELE: un trayecto desde los inicios hasta el siglo XXI. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 88, 155-174.

- Hernández, M. A. (2014). Entre marzo y el fin del mundo. *La palabra y el hombre*, 3(30), 57-69.
- Josserand, K & Hopkins, N. (2006). Lenguaje ritual chol. Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos. famsi.org/reports/94017es/94017esJosserand01.pdf
- Labrador Piquer, M. J. & Morote Magán, P. (2006). La literatura, algo más que un recurso lingüístico en las aulas de E/LE. En J. Martí Contreras (Coord.), *Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española*, (29-49). Onda.
- Lida, R. M. (1976). *El cuento popular y otros ensayos*. Losada.
- López Mate, V. C. (2019). *La influencia del neomedievalismo en la adaptación de "La muerte de Arturo" de Sir Thomas Malory: intralingüística, intersemiótica y resemiotización* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Mariscal, B. (2006). *Derroteros finiseculares del cuento oral mexicano*. Biblioteca Virtual Universal.
- Montemayor, C. (1998). *Arte y trama en el cuento indígena*. Fondo de Cultura Económica.
- Morábito, F. (2017). *Cuentos populares mexicanos*. Fondo de Cultura Económica.
- Morote Magán, P. & Labrador Piquer, M. J. (2012). La literatura en las aulas de ELE. En *Centro Virtual Cervantes*. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/coloquio_2012/coloquio_2012_18.pdf
- Muñoz Áviles, C. D. (2015). *Lecturas y lectores: texto oficial mexicano de Español Lecturas, 1º a 6º de Primaria, 1974-2007* [Tesis doctoral]. Universidad de Salamanca.
- Orrego-Salas, J. (1994). Altazor y la *Missa in tempore discordiae*: reciprocidad de palabra y música. *Revista Musical Chilena*, 48 (182), 14-43.
- Pando, M. & Aguirre-Muñoz, Z. (2018). Bernacles and whales/lapas y ballenas: integrating STEM concepts in reading comprehension while fostering heritage language. *New Mexico Journal of Reading*, 37(1), 6-13.

- Peña Martín, S. (2017). La recepción iberoamericana de las *Mil y una noches*. *Castilla. Estudios de literatura*, 9, 27-61.
- Rodius, M. (2015). *Variedades del español y enseñanza de ELE: el español de México* [Tesis de maestría]. Universidad de Alcalá.
- Rodríguez Almodóvar, A. (2010). *Acerca de la definición de "Cuento Popular"*. A. R. Almodóvar. <http://www.aralmodovar.es/articulos-conferencias/acerca-definicion-cuento-popular-47>
- Rodríguez Valle, N. (2014). De lobos, zorros y... coyotes: leyendas, cuentos y refranes de la literatura medieval que atravesaron el Atlántico. *Medievalia*, (46), 84-92.
- Scheffler, L. (1986). *La literatura oral tradicional de los indígenas de México*. Dirección General de Culturas Populares.

Amor post mortem. La tradición áurea en una
narración escatológica popular del siglo XIX
mexicano

LUIS JORGE AGUILERA GÓMEZ



*“Vivo en conversación con los difuntos,
y escucho con mis ojos a los muertos”*

Francisco de Quevedo

Introducción

Díez de Revenga (2003) ha denominado “tradición áurea” a “la vuelta (...) hacia la poesía de los siglos XVI y XVII, y la asimilación de su legado tanto lingüístico como poético y cultural que se prolonga en el tiempo” (p. 13). Entre las fuentes que informan a la lírica del Siglo de Oro español se cuenta, junto con la poesía de corte italianizante y la lírica grecolatina, la tradición popular. Influjo, esta última, que se pone a disposición por vía del *Cancionero General* (1511)¹, pero también por el camino de la “frase independiente anónima y notoria que bajo una forma elíptica directa o preferentemente figurada, expresa poéticamente una enseñanza o una advertencia de orden moral o práctico” (Comberto, 1971, p. 58), es decir, por vía del refrán. Estos materiales de distintas procedencias son objeto de una serie de experimentaciones léxicas, sintácticas y mítico-simbólicas aglutinadas ya desde el siglo XVII bajo la etiqueta de concepto²,

¹ La incorporación de la lírica italianizante dista de haber sido uniforme y libre de polémicas, como se deduce de una de las primeras querellas estéticas del siglo presente en el comentario de Juan Boscán: “¿Quién ha de responder a hombres que no se mueven sino al son de consonantes? ¿Y quién se ha de poner en pláticas con gente que no sabe qué cosa es verso, sino aquel que calzado y vestido con el consonante os entra de un golpe por el oído y os sale por el otro? (...) Si a estos mismos mis obras les pareciesen duras y tuvieren soledad de la multitud de los consonantes, ahí tienen un Cancionero, que acordó de llamarse General, para que todos ellos vivan y descansen con él generalmente” (Micó, 2017, p. 10).

² “El conceptismo propiamente dicho, entendiendo como tal la modalidad literaria barroca que hace recurso fundamental del concepto literario, es la fórmula barroquista de más amplia expresión. Tuvo en España su primer empleo sistemático como recurso estilístico central en los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII, en el

que merecerá para la poesía del Barroco español la denominación de conceptismo.

Es característico de la lírica aurisecular trascender los límites entre lo divino y lo humano, lo culto y lo popular en un proceso de mutuas incorporaciones y asimilaciones. Es el caso de las “Coplas del alma que pena por ver a Dios” tornadas a lo divino tanto por Teresa de Jesús como por Juan de la Cruz, cuyo estribillo “muero porque no muero” al servicio del tema de la *mors mystica* en el contexto de las coplas carmelitanas, conserva su procedencia de la canción popular compuesta al amor humano. Este cruce de fronteras se debe a la “ósmosis, endósmosis entre la canción religiosa y la canción popular, ponía una nueva letra, pero la música era la música tradicional” (Fradejas Lebrero, 1986, p. 59). La frontera entre lo culto y lo popular es también imperceptible en el caso de la letrilla satírica de Francisco de Quevedo conocida por su estribillo de procedencia refranescas³ “poderoso caballero es don Dinero”. Poema que los filólogos remiten a la poesía de juventud de Quevedo, pues Pedro Espinosa lo incluye en las *Flores de poetas ilustres de España* (1605).

Las vías por las que un enunciado con las características de un refrán se hace patrimonio de la sabiduría popular son de difícil estabilización. Refranes similares aparecen en momentos históricos distintos sancionando situaciones análogas cada uno en su lengua.⁴ En el horizonte de

.....
ámbito particular de la literatura religiosa. Dicha fórmula, caracterizada y denominada concepto, se identificaba con un recurso literario centenario, y que en el Barroco tardío ganaba exclusividad y difusión crecientes, la metáfora catacrética; y así la denominación concepto y su derivado conceptuoso, pudieron ser aplicados por Gracián en 1642 a toda suerte de metáforas literarias atrevidas y a todo proceso expresivo basado en el ingenio, la fecunda obscuridad y la tensión estilística” (García Berrio, 1968, p. 18).

³ El problema específico del conflicto entre la sabiduría popular del refrán y la aversión barroca por la frase hecha se aborda en “Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo”, publicado en Arellano (1985).

⁴ En el sentido de “poderoso caballero es don Dinero” se verifican las formulaciones $\chi\rho\upsilon\sigma\acute{o}\varsigma \gamma\acute{\alpha}\rho \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\nu \acute{o}\varsigma \beta\rho\tau\omega\acute{\nu} \acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota \kappa\rho\acute{\alpha}\tau\eta$ del griego antiguo que se traduce lite-

Quevedo el registro más cercano a “poderoso caballero es don Dinero” es el refrán “Más ablanda el dinero, que palabras de Caballero” consignado en *Refranes o Proverbios en romance* de Hernán Núñez (1621). El sentido de “ablandar” tomado en el refrán reaparece en la séptima estrofa de la letrilla de Quevedo,

Por importar en los tratos
y dar tan buenos consejos
en las casas de los viejos
gatos lo guardan de gatos.
Y, pues él rompe recatos
y ablanda al juez más severo,
*poderoso caballero
es don Dinero.*
(Micó, 2017, p. 333).

En el *Refranero Castellano* de 1929 el refrán aparece ya bajo la forma “Don dinero es gran caballero” (Cejador y Frauca, 1929, p. 266), frase más cercana a la construcción de Quevedo. La tradición áurea se hace manifiesta no sólo por la vuelta intencionada y consciente al Siglo de Oro. Las vías de su transmisión se diversifican, actualizándose en este caso a modo de asimilación no siempre rastreable filológicamente en la diacronía. La fijación de una frase como refrán, proveniente de un contexto lírico, le debe también sin duda a la común circulación oral de la poesía en el Siglo de Oro que extiende su vigencia a los siglos posteriores. Las tres vías de difusión, impresa, manuscrita y oral:

ralemente, “el oro es el que tiene el poder entre los mortales” y *Pecunia omnia effici possunt*, “todo puede lograrse con dinero” en latín. Entre las funciones que encuentra García Serrano (2021) para los refranes este refrán podría tener más de una función sociocultural, a saber, “cualificar al sujeto para aceptar su posición en la sociedad” y “moralizante: malas acciones y culpabilidad para todos los implicados” (p. 47)

se entremezclan, se cruzan, se influyen mutuamente: un romance, por ejemplo, que pertenecería en un principio al área de la oralidad puede estamparse en letra molde (en *Cancioneros* o en pliegos) y un soneto, fruto exquisito de la inventiva de un poeta, se difunde por repetirse de memoria en un círculo más o menos amplio, hasta que alguien lo apunte en un cuadernillo. (Débax, 1994, p. 313).

En los avatares de su asimilación y fijación fraseológica⁵ el poder del dinero se sanciona en la sabiduría popular, se registra ya en el refranero castellano de mitad del siglo XVI, Francisco de Quevedo lo personifica en su letrilla satírica y así es devuelto a la circulación coloquial. La frase registra un recorrido coloquial, lírico y nuevamente coloquial.

De forma similar a los refranes, los cuentos populares están sujetos a una sinergia que las tensiona entre oralidad y escrituralidad.⁶ Al igual que otros textos cocinados lentamente en el fuego de las voces del pueblo, los cuentos populares son también uno de los posibles destinos depositarios de la memoria colectiva entendida como ese acervo de imágenes confir-

⁵ Según la taxonomía de Corpas Pastor (1996) estaríamos frente a una colocación. Que se define como “unidades fraseológicas que, desde el punto de vista del sistema de la lengua, son sintagmas completamente libres, generados a partir de reglas pero que, al mismo tiempo, presentan cierto grado de restricción combinatoria determinada por el uso” (p. 54).

⁶ El tema del cruce cualitativo entre textos orales y textos escritos ha sido ampliamente estudiado a finales del siglo XX por los lingüistas Koch y Oesterreicher (1990). Esta dinamicidad entre escritura y oralidad es una característica fundamental del texto medieval que se presenta bajo el concepto de *mouvance* descrito por el medievalista suizo Paul Zumthor en *Toward a Medieval Poetics* (1992). Con este término, Zumthor destaca la flexibilidad y variabilidad de los elementos en los textos medievales que presentan un alto grado de inestabilidad en sus respectivas tradiciones textuales. Al estar sujetos a un contexto de transmisión oral, los textos podían ser modificados por distintos narradores, lo que resultaba en que un mismo relato variara en detalles, estructura o contenido.

madras en la sociedad, que contienen “todas las indicaciones necesarias para reconstruir esas partes de nuestro pasado que concebimos de forma incompleta” (Halbwachs, 1995, p. 210). Son, pues, parte del inventario textual que conforma el patrimonio memorístico de una sociedad en su diversidad.

A pesar de los difusos límites entre diversos tipos de narraciones populares, la narración que se aborda en este trabajo se concibe como un cuento popular, esto tomando como referencia la reflexión y definición de Rodríguez Almodóvar (2010) sobre el cuento popular, quien lo define como:

Relato de ficción que solo se expresa verbalmente y sin apoyos rítmicos; carece de referentes externos, se transmite principalmente por vía oral y pertenece al patrimonio colectivo. Su relativa brevedad le permite ser contado en un solo acto. En cuanto al contenido, parte de un conflicto, se desarrolla en forma de intriga y alcanza un final, a menudo sorprendente. Muchos cuentos se componen de dos partes o secuencias (si bien la segunda suele estar debilitada o perdida). El sentido de los cuentos populares se aloja fundamentalmente en la acción. El *ornatus*, o estilo, prácticamente no existe. Si se trata de un cuento de encantamiento o maravilloso, donde suceden hechos de todo punto fantásticos, es esencial la función del objeto mágico en el desarrollo de la intriga y en la solución del conflicto. (p. 3).

La definición del autor parte del trabajo de Propp, por tanto, pone mayor énfasis en el contenido de estas narraciones y en las funciones, como en el objeto mágico para el caso del cuento maravilloso, como la guirnalda que se convierte en piedra en la narración que se aborda en este trabajo, el cual cumple con una función especial.

De manera resumida, el cuento popular “Al fin juntos” cuenta con un **héroe** (José María Castaños), un **villano** (su madre), un **deseo** que intenta cumplir (casarse con Andrea), una **prohibición** (no casarse con Andrea por orden de la madre), un **engaño** (la madre amenaza con suicidarse) que logra la **complicidad** con el agresor. Esto origina una **aceptación** por

parte del héroe, que puede pensarse en términos de una “**prueba**” que no será lograda debido al **engaño**, pero que llevará al héroe, junto a su amada, a **transgredir la prohibición** por medio de la muerte, acción que provoca cumplir con la **tarea** y un aparente **matrimonio**, visto por medio del tópico *amor post mortem*. Debido a esto último, se genera una **victoria** y un **castigo** del héroe sobre el villano. Sin embargo, al final aparece la benevolencia del héroe y su amada al petrificar una guirnalda que la madre había llevado en señal de arrepentimiento, acción que es vista como una señal de perdón (Propp, 1987).

Desde el punto de vista de Zavala Gómez del Campo (2020), la leyenda presenta como característica principal un valor de verdad; sin embargo, en la narración que aquí se aborda este valor no puede ser corroborado más que por la ubicación espacial de la ciudad y, según la misma autora, si el aspecto sobrenatural deja de tener valor de verdad, entonces se está ante un cuento por considerarse una ficción total. En este sentido, aun cuando halla algunos datos de Guadalajara y muy particularmente sólo dos nombres propios, la estructura y funciones de la historia encajan más con un cuento popular que con una leyenda, puesto que su finalidad consiste en hacer reflexionar sobre el tópico del amor, a diferencia de una leyenda, que pretende dar explicaciones sobre un hecho histórico o geográfico (Valenzuela-Valdivieso, 2011).

Además de esto, un aspecto de marcada universalidad en los cuentos tiene que ver con la aparición fija de brujas y fantasmas.⁷ Por su marcado

⁷ La creencia en los fantasmas es quizá una de las más universales creencias metafísicas. La bibliografía especializada que da cuenta de ello es amplia. Un estudio conciso y erudito se encuentra en “Los fantasmas en el mundo de la antigüedad”. Ahí, el autor Joshua J. Mark alcanza conclusiones de interés para nuestro tema. Afirma que “para los pueblos de la antigüedad no cabía duda de que el alma del ser humano sobrevivía a la muerte física. Con independencia de la opinión personal que cada quien abrigara sobre el asunto, el individuo crecía y se desarrollaba en un medio cultural que concebía que los muertos continuaban viviendo de una manera distinta, que requería cierto apoyo. Su existencia en el más allá estaba determinada en lo fundamental por diversos

interés en la incorporación de elementos sobrenaturales filtrados por el imaginario colectivo, que puede verse incluso en la existencia de un subgénero denominado “cuento de fantasmas”, el cuento es el ámbito textual propicio para la sanción de temas escatológicos. De ahí que uno de los lugares recurrentes para su fabulación sea el cementerio. Sin embargo, un elemento definitorio del cuento popular, a diferencia de la leyenda, consiste en su interés por expresar valores y principios estéticos colectivos (González, 2016).

El cuento popular “Al fin juntos” o “Los trágicos amantes”

Desde este enfoque, centraremos la atención en la narración popular de título variable “Al fin juntos” o “Los trágicos amantes”, generada en el contexto del Panteón de Santa Paula, conocido como Panteón de Belén, construido por el arquitecto Manuel Gómez Ibarra en 1848 para Guadalajara, ciudad mexicana y capital del estado de Jalisco. Francisco Palacios, director del Museo Panteón de Belén, refiere que las historias del recinto “se contaban entre los vecinos del Panteón desde 1965 en una época que impulsó la restauración, investigación y explotación turística del recinto” (Montiel, 2023, párr. 35). Por su brevedad y por la necesidad de fijar un texto por definición variable, para su análisis se cita íntegra la versión de la narración popular que ofrece David Eduardo Macías (2022) en el libro *El Panteón de Belén. Dentro de sus historias*:

Los trágicos amantes

José María Castaños era un joven ambicioso, con sueños y metas, proveniente de una importante familia de Guadalajara y con un prometedor porvenir. Él jamás creyó caer totalmente rendido al amor al conocerlo de la mano de Andrea, una hermosa joven de piel blanca y tersa como la nieve, penetrantes

.....
factores: el tipo de vida que habían vivido en la tierra, cómo se había dispuesto de los restos después de fallecer, y cómo los recordaban los que seguían vivos” (World History Encyclopedia, 2014).

ojos oscuros, boca pequeña y roja, nariz delicadamente afilada y larga cabellera negra, pero de familia de ingreso precario. En el corazón no se manda y ambos jóvenes sintieron una atracción instantánea al momento de conocerse en la Alameda de Guadalajara.

José María cortejaba a la joven y ésta, sin empacho, no era indiferente a las intenciones de su acaudalado prospecto. Un día decidieron formalizar su noviazgo y la pareja visitó a los padres de Andrea quienes aprobaron la unión, maravillados por tan grande alegría. No obstante, no ocurrió lo mismo con la familia Castaños, quienes rechazaron a Andrea por no provenir de una familia acomodada como la de ellos, ni siquiera dieron oportunidad a la joven de mostrar su maravillosa personalidad y extraordinarias capacidades, mucho menos les importaba el sentimiento del corazón de José María. La pareja no rompió su compromiso y siguió adelante en su relación sin importar las opiniones de la familia del novio. La madre de José María hacía todo lo posible por evitar que éste continuara frecuentando a su amada, pero sus intentos eran inútiles, pues el amor de ambos crecía día a día.

No pasó mucho tiempo para que la pareja decidiera dar un paso importante en su relación y comprometerse en matrimonio. El padre de José María comprendió que no podía reprimir los sentimientos de su hijo y otorgó su bendición a ambos en su unión, no así la madre del joven, pues utilizó toda clase de artimañas para que la pareja rompiera su compromiso. Se cuenta que, ante la desesperación de la nula obediencia de su hijo, la madre acudió con los padres de Andrea para internar sobornarlos para que reprendieran a su hija y así evitar la boda, pero los progenitores se mantuvieron firmes y apoyaron a la pareja.

José María y Andrea estaban muy felices, faltaba muy poco para el día que tanto habían soñado, pronto unirían sus vidas ante Dios, pero la señora Castaños tenía una última carta por jugar. En su desesperación se presentó ante los novios y amenazó con quitarse la vida si éstos no rompían su compromiso inmediatamente. La pareja trató de explicar de todos los modos posibles que su amor era real y no descansarían hasta casarse, pero la mujer tampoco fue flexible en su postura. Todos los intentos fueron inútiles y José

María, ante el miedo de perder a su madre aceptó el chantaje y terminó su relación con Andrea.

Los días pasaron y por fin llegó la fecha en la que se celebraría la boda. José María no podía apartar sus pensamientos de su exprometida y Andrea aun amaba con todo su corazón a su alma gemela. En un arrebato de locura, José María se las ingenió para citar a Andrea en la Alameda, lugar donde se habían conocido y donde su historia había comenzado. La pareja, rota en llanto se juró amor eterno y se convencieron de que sus familias jamás los dejarían vivir su amor. Así, ante la impotencia, decidieron que, si en esta vida no podían ser felices, buscarían serlo en la otra vida.

Como Romeo y Julieta, los trágicos amantes decidieron ingerir juntos un potente veneno que les arrebataría la vida, muriendo juntos, lado a lado como lo habían soñado. Antes del amanecer, se encontraron los cuerpos de la pareja abrazados y sin signos vitales en el actual jardín de Aranzazú.

La noticia llegó a ambas familias. Dos jóvenes completamente enamorados habían tomado la salida falsa para poder estar juntos en la eternidad. En un acto de remordimiento, la familia Castaños compró una propiedad en el Panteón de Belén para que los trágicos amantes pudieran estar juntos por toda la eternidad, mandando labrar un par de cruces entrelazadas sobre la tumba, como símbolo de su amor inconcluso.

La señora Castaños no podía con su conciencia, pues su falta de empatía y amor hacia su hijo y sus decisiones lo habían orillado a abandonar este mundo. Con su pesada carga de tristeza y arrepentimiento, llevó a la tumba de José María y Andrea un lazo nupcial de flores naturales como muestra de que finalmente aceptaba y daba su bendición para la unión de ambos, rogando a Dios, a su hijo y a su nuera que la perdonaran.

Cuenta la leyenda que, entre los berridos de la mujer al reconocer su error y pedir perdón, el viento calló y los ruidos cesaron, un abrumador silencio se hizo presente en el camposanto. Ante la mirada atónita de la madre, las flores naturales que había llevado como arrepentimiento se convirtieron en piedra, señal inequívoca de que la pareja había aceptado su arrepentimiento y otorgado su perdón. (pp. 83-89)

Imagen 1.
Tumba de los amantes.



Fuente: AMH (2019).

Análisis del *amor post mortem* en el cuento

El elemento de realidad que detona la solución sobrenatural de la narración son las cruces de piedra que efectivamente se encuentran labradas en conjunto y unidas por una guirnalda de piedra. Estas cruces están situadas en la lápida de la tumba en la que se lee el apellido de los personajes que protagonizan la narración. El objetivo ahora es aproximarnos al mundo ficcional del cuento popular desde sus actantes enfocando la tónica aurisecular del amor más allá de la muerte recogida en el tópico *amor post mortem*.

Los personajes en los que se concentrará la apertura y el desarrollo de los dos programas narrativos son José María, su novia y después prometida Andrea, y su madre, que se opone a la unión de los jóvenes amantes. El primer programa narrativo que se abre es el de la intención de los enamorados José María y Andrea de tener una relación que gradualmente vaya formalizando hasta que permita su unión matrimonial, que se

tiene por definitiva. Frente a éste, se abre el segundo programa narrativo que configura la serie de obstáculos que la madre interpone para que esta unión continúe el camino hacia su consolidación. El encuentro de ambos programas hace necesaria una solución que tiene que pasar por la muerte. La madre de José María está dispuesta a quitarse la vida como forma de chantaje para que los amantes se separen y será en la muerte de ambos amantes que la unión definitiva pueda consumarse.

Lo primero que hay que notar es que la narración oral con tema de amantes trágicos es de manifiesta universalidad. Casi todas las culturas, o mónadas, como las clasifica Oswald Spengler,⁸ resguardan en su tradición oral historias de amor, particularmente historias que se relacionan con el amor trágico como Hero y Leandro en Grecia, Abelardo y Eloísa en Francia, Esma y Zejano en Turquía, Laura y Petrarca en Italia, Nase y Aze en Japón, Laila y Manjnun en Arabia, Shirin y Farhad en Irán, Sassi y Punnun en India.⁹ En la gramática transcultural de la narración de los amantes trágicos los eventos trágicos se desencadenan con la prohibición de la unión entre los amantes. La tragedia luego tiene la posibilidad de elevar el tono dramático con la muerte de alguno de los dos o de ambos amantes. El tránsito hacia otra vida supone la superación del obstáculo que en la vida actual ha impedido la unión. Desde el mundo de los muertos, esa otra vida, los amantes adquieren medios de agencialidad específica en el mundo de los vivos.

La manifestación de los muertos en el mundo de los vivos, el cruce de la infranqueable frontera vida/muerte está vinculada universalmente con la falta de solución en algún ámbito de la vida que discurre en un tiempo

⁸ Historias con esta tipología son verificables en las mónadas que han configurado y dominado la historia mundial desde la aparición, en el milenio IV aC, de las primeras grandes culturas escritas, “la sumerio-babilonia, la egipcia, la grecorromana (apolínea), la ário-védica de la India, la china, la maya-azteca-inca, la mágica (persa-árabe y judeo-cristiana-islámica), la fáustica y la marxista ruso-cristiana” (Campbell, 2013, p. 15).

⁹ Sigo el estudio de Singh Shan, “Tragic Love Legends. East and West” (2000).

biológico. En las culturas antiguas el cruce ocasional de esta sanción viene dado por factores como “la incorrecta ejecución de los ritos funerales, la ausencia total de inhumación, la muerte por ahogamiento o por asesinato en casos en los que no se recuperase el cadáver y en consecuencia nunca recibiera sepultura apropiada, la necesidad de solucionar asuntos pendientes o exponer la verdadera historia de las circunstancias que rodearon la muerte” (Mark, 2014, párr. 3). En el caso de la narración de los amantes trágicos del Panteón de Belén la manifestación desde el más allá viene dada por la necesidad de otorgamiento de perdón a la madre de José María Castaños, agente del obstáculo para la unión de los amantes. Dicha manifestación es inusitada en tanto que no es una proyección espectral antropomorfa, como suele ser más común en estas narraciones orales.¹⁰ No hay visiones o audiciones que hagan saber a la madre de José María que ahora él y Andrea están unidos como deseaban y que, según la interpretación del acontecimiento mágico, perdonan a su madre por haber impedido su unión en vida. José María y Andrea dan noticia de su unión en el más allá y otorgan su perdón mediante la transmutación de la guirnalda de flores que pasa de tener sustancia vegetal a tener sustancia mineral. Deviene guirnalda de piedra, transmuta lo efímero de las flores naturales en lo concreto y duradero de la piedra.¹¹

Una cadena tópica activa en la lírica aurisecular está vigente en esta narración. Se trata del tema *amor post mortem*. En el Siglo de Oro español “el tema amoroso ocupaba un lugar central” (Micó, 2017, p. 16). La

¹⁰ Consúltese “Tale Roles and Revenants: A Morphology of Ghosts”, de David Buchan en la revista *Western Folklore* (1986).

¹¹ Aunque no es el tema que nos ocupa, es necesario mencionar que probablemente detrás de esta creencia sea posible identificar un sustrato de pensamiento alquímico como forma de purificación de la materia. “Transmutar consiste en transformar algo en otra cosa que es de una naturaleza superior. En el campo material la antigua ciencia se consagró a la transmutación y la purificación de las sustancias materiales, cambiando su carácter, exaltando sus cualidades, para llevarla así a un estado más avanzado de evolución” (Huidobro, 2007, p. 102).

literatura del tiempo, heredera de la lírica trovadoresca por el influjo de Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1304-1374) y los *stilnovistas*, entre otros, continúa el tema del amor, la distancia, el encuentro y la pérdida que ya tantearán en su romance los primeros trovadores y trovatrices del sur de Francia y el norte Mediterráneo de España.¹² De los autores más relevantes por su recepción en los siglos XVI y XVII en las unificadas Españas, Garcilaso de la Vega, Juan de la Cruz, Luis de Góngora, Lope de Vega y Francisco de Quevedo, fray Luis de León es quizá en el que más difícilmente se encuentra el tema del amor.¹³ Sus coetáneos serán los herederos de las nuevas propuestas estéticas italianizantes y con ellas renovarán la poesía en lengua castellana, manteniendo el interés en los temas y las formas de la cultura europea dinamizada por el cosmopolitismo erasmo-valdesiano del emperador Carlos V.

Entre el copioso corpus aurisecular de tema amoroso destaca por su estética italianizante y conceptista el soneto 472 de Francisco de Quevedo:

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra, que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora, a su afán ansioso lisonjera;

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía;

¹² Un clásico imprescindible sigue siendo el volumen de *Los Trovadores. Historia literaria y textos de Riquer* (1983). Destaca entre ellos el trovador Jaufré Rudell, cuyo tópicus del amor de lonh (amor de lejos) ha configurado el entendimiento del amor en Occidente.

¹³ Son numerosos los volúmenes especializados en el tema: *Poesía erótica del Siglo de Oro* de Alzieu, Jammes y Lissourgue (1983), *La imaginación amorosa en la poesía del siglo de oro* de García Gibert (1997), y el estudio de Antonio Alatorre (2003) *El sueño erótico en la poesía de los siglos de oro*; por mencionar sólo tres de relevancia.

nadar sabe mi alma el agua fría,
y perder el respeto a ley severa;

Alma a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
médulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrán sentido,
polvo serán, mas polvo enamorado.
(Micó, 2017, p. 320).

Según los estudios filológicos actuales, el poema tiene como únicos testimonios antiguos las ediciones de 1648 y 1649 del *Parnaso español*. El tema del amor constante más allá de la muerte salta a la vista con toda claridad. Para José María Micó (2017) el poema de Quevedo “contradice todas las claudicaciones de la muerte: el alma, las venas y las médulas no abandonarán su *cuidado* (cuita, preocupación amorosa)” (p. 322). Es de notar que la poesía amorosa de Quevedo asciende hacia una preocupación metafísica, lo que le añade profundidad “frente a la inminencia de la extinción corporal gracias al poder del amor y al concepto metafísico, Quevedo eternaliza la pasión corporal” (Olivares, 1998, p. 191). El poema es también una muestra plausible de la técnica conceptista, que según Julián Olivares concentra tres núcleos conceptuales. El primero de ellos, explicado por Olivares (1998), reúne características esenciales del tópico *amor post mortem*:

El primer concepto es complejo por cuanto incluye tres metáforas: “llama” (amor inmortal), “nadar” (¿determinación y desafío?) y “agua fría” (muerte y olvido). La raíz del concepto se halla en la catacresis “nadar”, la cual hace posible el enlace de “llama-agua fría”. En el vocablo “ceniza” se condensan dos significados tradicionales, ya declarados en el primer cuarteto. El primer

significado es el de las cenizas funerarias, que inmediatamente reflejan el temor a la muerte y el concepto de la muerte como liberación. (p. 191).

Un eco mítico resuena en la voz del yo lírico de este soneto, con lo que se consigue, además de que el concepto se afiance como metáfora de metáforas, raigambre en el mito fundacional de la lírica occidental, el mito del poeta y taumaturgo Orfeo. El esquema básico de este mito según se encuentra en Apolodoro (1985) (180-119 aC), en su *Biblioteca*, I, 3, 2 es el siguiente:

De Calíope y Eagro, o tal vez de Apolo, nacen Lino, a quien mató Heracles, y Orfeo, el citaredo, que con su voz conmovía a las piedras y a los árboles. Al morir su esposa Eurídice mordida por una serpiente, Orfeo desciende al Hades ansioso por rescatarla, y allí persuade a Plutón para que la enviara arriba. Este accedió a condición de que Orfeo no volviera el rostro hasta llegar a su casa; pero él, desobedeciendo, se volvió y miró a su mujer, que hubo de retornar abajo. Orfeo instauró los misterios de Dioniso y, despedazado por las Ménades, fue enterrado cerca de Pieria. (p. 45).

Por mitos de la catábasis como el de Orfeo o proezas de héroes como Odiseo se conoce en el mundo clásico la tópica *descriptio inferos*, la descripción del mundo de los muertos. Es por esta tópica que se tiene noticia de la topografía infernal¹⁴, cuyo interés se actualiza en la Edad Media principalmente por la escatología lírica de la *Comedia* de Dante Alighieri. Tanto en el cuento popular de “Los trágicos amantes” como en el soneto de Francisco de Quevedo y en su antecedente tópico remoto, el mitema gestado en la antigüedad clásica, subsiste la creencia en la posibilidad y la intención de unirse a la amada más allá de la muerte. Del soneto de Quevedo puede decirse que se concatena a esta tradición de la catábasis, y el paisaje que describe los accidentes geográficos del mundo de los muertos

¹⁴ En el caso de la *Odisea se trata* del Canto XI.

en general por su tema y en particular por el contenido temático de su segunda estrofa.

Dicha estrofa muestra el desafío al que se enfrenta el yo lírico: ha de cruzar una ribera que compromete la conservación de su memoria, tal y como la cruzara Orfeo en busca de Eurídice. La memoria arde y el río que ha de cruzar es agua fría; el sentido metafórico está claro, el ardor del recuerdo amoroso ha de preservarse de las aguas que amenazan con apagarlo, con entregarlo al olvido. La asociación de la conservación o pérdida de la memoria con las aguas de un río encuentra cauce en el torrente del río Leteo que fluye por los campos del Tártaro. Junto al Estigia, el Flegetonte, el Aqueronte y el Cocito, el Leteo forma la ciénega que delimita el mundo de los vivos del mundo de los muertos. En la tradición clásica y su recepción en el Siglo de Oro, el Leteo es el río del olvido. Quien bebe sus aguas olvida su pasado, como se sigue en las escatologías de Platón (2020)¹⁵ y de Virgilio (2014)¹⁶.

¹⁵ En 621^a de *República*, “Después que pasaron también las demás, marcharon todos hacia la planicie del Olvido, a través de un calor terrible y sofocante, En efecto, la planicie estaba desierta de árboles y de cuanto crece en la tierra. Llegada la tarde, acamparon a la orilla del río de la Desatención, cuyas aguas ninguna vasija puede retenerlas. Todas las almas estaban obligadas a beber una medida de agua, pero a algunas no las preservaba su sabiduría de beber más allá de la medida, y así, tras beber, se olvidaban de todo” (p. 408).

¹⁶ En la escatología virgiliana, Mercurio guía a las almas hacia el río Leteo con la intención de que olviden su pasado como paso previo a la obtención de la salvación, como describe Lee Fratantuono en “Mercurio guía a las almas a la corriente del olvido. Leteo es mencionado tres veces en toda la secuencia en la que el fantasma de Anquises habla a su hijo: 705 *Lethaeumque domos placidas qui praentat amnem*; 714 *corpora debentur, Lethaei ad fluminis undam*; 749. Dicho de otro modo, primero conocemos sobre las características geográficas del submundo, después sabemos qué es lo que pasa brevemente en el río, en forma de comentario introductorio. Finalmente, Leteo surge como detalle climático de un discurso siguiente sobre lo que pasa exactamente con las almas destinadas a renacer. Las almas se purifican olvidándose de los recuerdos de la vida previa y así renacen en nuevos cuerpos” (traducción propia desde Fratantuono, 2015, p. 304).

En el contexto histórico de Quevedo, el cauce del río Leteo es recuperado por Erasmo de Rotterdam (2016) en *Stultitia Laus*, “Los llevo hasta el manantial de nuestro río Leteo (olvido) que nace en las mismas Islas Afortunadas, si bien por el Infierno sólo discurre un riachuelo, afluente del mismo”. (p. 54). La importancia de Erasmo es capital para las ideas del siglo, como ha demostrado el clásico de Marcel Bataillon (1966)¹⁷. Está presente incluso en la generación de finales del siglo XVI y principios del XVII, Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo, en quienes el humanismo de principios del siglo XVI se recubre de una estética ya no sólo satírica, sino también paródica.

Leída en su resguardo mítico, la falta de respeto a esa ley severa en el soneto 472 puede ser vista como la violación de la sanción que contiene al mundo de los vivos de un lado, y al mundo de los muertos del otro. En la forma mítica específica de la catábasis giega, esta ley es custodiada por los dioses del inframundo, a quienes Orfeo convence con su canto.¹⁸ Suárez de Salazar (1610), contemporáneo de Quevedo, refiere también el río mitológico, “a este río lo llamaron Lethe, que es lo mismo que olvido, o muerte” (pp. 62-63). Un amante vivo cruza los ríos para internarse en el mundo de los muertos donde está su amada. Ambas, la narración popular de “Los amantes trágicos” del Panteón de Belén del siglo XIX y el soneto de Francisco de Quevedo, desarrollan el tópico *amor post mortem* en una configuración que se entiende desde el tipo y sus variantes. El tipo, origen

¹⁷ *Erasmo y España*. (1966) Madrid, Fondo de Cultura Económica. Trad. Antonio Alatorre. Se sabe que la *Stultitia Laus* o Elogio de la locura circuló ya en España desde 1516, introducido por Hernando de Colón y se leyó en universidades y cabildos.

¹⁸ Ya desde sus fuentes clásicas el mito da cuenta de esta proeza. Recordemos la tragedia *Alceste* de Eurípides (c. 484-408 aC) 357 a 365: “Y si tuviese la lengua y el canto de Orfeo para conmovier con mis canciones a la hija de Deméter o a su esposo y poder sacarle del Hades, descendería allí y ni el perro de Plutón ni Caronte sobre el remo, conductor de almas, podrían retenerme, antes de volver a llevar tu vida hacia la luz. Pero, al menos, esperáame allí cuando muera, y prepara la casa, como si la fueras a compartir conmigo” (Eurípides, 1991, p. 167).

temático universal del tema de amor y muerte como binomio, se actualizará en los detalles particulares de cada momento histórico en un diálogo entre lo universal y lo local.

En el dominio de las prohibiciones de amor resueltas en muerte que estimulan la imaginación lírica del Siglo de Oro se encuentra también la vuelta al tema virgiliano del Planto de Dido. La ley severa, en este caso, es la prohibición de tipo *deus ex machina* al amorío entre Eneas y Dido. En su *Gatomaquia* (1643), poema burlesco sobre los amores de los gatos que habitan los tejados de Madrid, Lope de Vega (1801) hace referencia a la trágica reina de Cartago:

Agamenón en Troya
al tiempo que, metiendo la tramoya
del gran Paladión, de armas preñado,
echaron fuego a la ciudad de Eneas
de ardientes hachas y encendidas teas
(causa fatal del miserable estrago
de Dido y de Cartago,
por quien dijo Virgilio,
destituida de moral auxilio,
que llorando decía:
“¡Ay, dulces prendas cuando Dios quería!”),
(p. 27).

Virgilio llega a Lope de Vega una vez que ha pasado por el célebre soneto de Garcilaso de la Vega,¹⁹ novel poeta que junto con Joan Boscán ha iniciado la revolución estética italianizante en la poesía castellana en

¹⁹ Es necesario destacar también que de las clásicas querellas entre antiguos y contemporáneos, tema recurrente en Francisco de Quevedo, el poeta se hace del linaje poético de Garcilaso y Lope, como se asegura de dejar claro en la *Aguja de naver cultos*, texto paródico del estilo y los temas gongorinos impreso en el *Libro de todas las cosas y otras muchas más* (1631). Dice Quevedo, “Y Lope de Vega a los clarísimos nos tenga de su

el volumen *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso repartidas en cuatro libros* (1543), que sería referente ineludible para la poesía de los Siglos de Oro y a estimación de José María Micó (2017) “uno de los volúmenes más importantes de la historia de la literatura española” (p. 9). El soneto X de Garcilaso nos lleva a las prendas encontradas por Dido cien años antes de la *Gatomaquia* de Lope,

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!

¿Quién me dijera, cuando las pasadas
horas que en tanto bien por vos me vía,
que me habíades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Pues en una hora junto me llevastes
todo el bien por términos me distes,
llevame junto el mal que me dejastes;

si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.
(Micó, 2017, pp. 55-56)

En el episodio de los amoríos entre Eneas y Dido, la tragedia tipo *amor post mortem* introduce una variante de interés. El destino de Eneas es continuar Troya en Alba Longa como constantemente se lo están recordando su madre Venus, su padre Anquises y una corte de dioses olím-

Verso. Mientras por preservar nuestros Pegasos / Del mal olor de culta gerigonza / Quemamos por pastillas Garcilasos” (Quevedo, 1772, p. 236).

picos. Como es común en los poemas épicos, la voluntad divina se reparte en facciones de dioses, en este caso los que son favorables a la continuidad de Troya y con esto la fundación de Roma, y los que son adversos a que se produzca esta continuación. Juno, esposa de Zeus, conocida en el mundo clásico como Hera, aboca todos sus esfuerzos para impedir la llegada de Eneas a la costa itálica. Después de una tormenta que le hace un naufrago Eneas encuentra refugio en Cartago, donde es su anfitriona la eximia reina Dido.

Venus, facilitadora del destino de su hijo Eneas, pero también diosa del amor erótico, permite el romance entre él y Dido. Juno se da cuenta de que “Arde Dido en amor y su fuego le cala hasta los huesos” (Virgilio, 2014, p. 113), entonces se produce una inflexión notoria en *Eneida*. Movi- da por su celo divino hacia el matrimonio,²⁰ Juno sanciona ese amor, hasta el momento pasional, como amor matrimonial, con lo que, de triunfar en su plan, conseguiría retener a Eneas en Cartago e impedir así su vuelta a las naves. Desafiada por Venus, Juno suscita entre ellos un himeneo:

proyectan salir juntos de caza al bosque Eneas
y la desventurada Dido mañana mismo, cuando despunte el sol y
devele la tierra con sus rayos. En tanto corretean los monteros
y acordonan los sotos con sus redes,
yo arrojaré un negro turbión de aguas
cargado de granizo y haré que el cielo entero
retumbe al estampido de los truenos.

Huirá la comitiva envuelta en sombras de noche.

²⁰ En su surgimiento en la Grecia patriarcal Hera sirve “como modelo para el recto ordenamiento de la sociedad mediante el cumplimiento debido de una ceremonia del matrimonio. (Las mujeres griegas, debe recordarse, estaban excluidas de la democracia al igual que los esclavos; carecían del derecho al voto y raramente disfrutaban del mismo derecho a la educación que sus hermanos y maridos). Hera se convirtió en la diosa de las bodas y el matrimonio, mientras que el amor, la belleza y el deseo pasaron a pertenecer a Afrodita” (Baring & Cashford, 2003, p. 365).

Juntos Dido y el caudillo troyano
irán a refugiarse a una misma cueva.
Estaré yo presente si puedo contar con tu aquiescencia,
uniéndolos ahí con lazo estable se la daré al troyano por esposa.
Será éste el himeneo”
(Virgilio, 2014, pp. 113-114).

Las nupcias se consuman según el plan de Juno, “valedora de las nupcias (...) lo llama matrimonio” (Virgilio, 2014, p. 114). Lo que sucede con la *a priori* calificada como “desventurada” Dido es historia conocida. Eneas elige su destino y abandona a Dido. Traidor: delirante y enfurecida la reina reclama a Eneas y después se quita la vida atravesando su vientre con una espada para arrojarse después a una pira ardiente. Eneas, incapacitado actancialmente para elegir por sí mismo se marcha sin muchos remordimientos. El amor ha sido prohibido por el orbe superior, el círculo de los olímpicos en el que se dirimen todos los destinos. Amor trágico, efímero, que termina en muerte. En su catábasis buscando a su padre Anquises en el mundo de los muertos, Eneas se encuentra a Dido. Ya no es la Dido de antes. Esta vez la reina calla entre las sombras, no dice nada. Ante la contemplación de su sombra muda en la que aún se siente viva la herida de la espada, el troyano no puede más que justificarse,

¿He sido yo, ¡ay! la causa de esa muerte? Por los astros te lo juro,
por los dioses de lo alto, por lo que hay de sagrado
–si algo existe– en lo hondo de la tierra,
contra mi voluntad, reina, dejé tus playas.
El mandato divino me obliga a caminar ahora por estas sombras,
por entre un abrojal hediondo en el abismo de la noche,
me forzó a someterme a su imperio”
(Virgilio, 2014, p. 192).

El mitema de Hera como “modelo de la madrastra malvada, la esposa manipuladora y la madre terrible” (Baring & Cashford, 2003, p. 365)

es una imagen superviviente²¹ que se actualiza en el personaje de madre de la narración oral popular de los amantes trágicos del Panteón de Belén. Desde su rol actancial, la madre de José María acepta la unión en la muerte de su hijo con Andrea, su prometida, bajo el gesto de colocar una guirnalda de flores, un enlace, como lo hace Hera, gesto que se conserva en el rito católico del matrimonio. En su sustrato mítico, la madre de José María es al tiempo la madre terrible y la madre que custodia, como Hera, la institución del matrimonio. De su voluntad, de su celo divino y de sus propios intereses se desprende la aprobación o la reprobación del himeneo.

Conclusiones

Iluminados por este recorrido, por las luces que irradia el Siglo de Oro español, luces centrífugas que iluminan el pasado y el presente, que actualizan el corazón mítico de la antigüedad haciendo de él materia oral, podemos observar el proceso en el que la narración popular de “Los amantes trágicos” del Panteón de Belén conserva y actualiza el tema *amor post mortem*. Los amantes que en su curso vital han encontrado impedida la realización o consolidación de su amor, y que sólo pueden intentar unirse en la muerte. La sanción principal de la narración de mantener el matrimonio entre clases sociales iguales convive con una afirmación accesoria a la del amor constante más allá de la muerte *omnia vincit Amor*, propia del horizonte romántico del siglo XIX y por esta razón también aurisecular, dantesca, trovadoresca y, finalmente, órfica.

La simpatía entre contrarios, oral y escrito, culto y popular se resuelve en constantes conciliatorias que una y otra vez se actualizan en el tiempo, según necesidades de la cultura que por razones propias las actualiza y las hace circular revestidas de sus matices locales, dotándolas así de una proyección universal.

²¹ *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* de Georges Didi-Huberman (2009).

Referencias

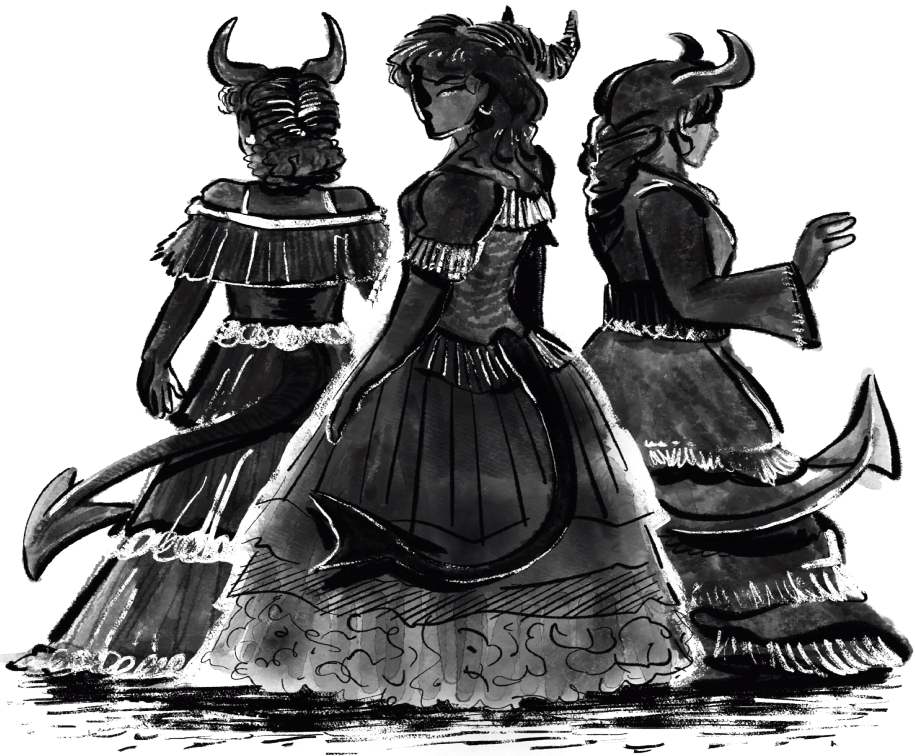
- Alatorre, A. (2003). *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*. Fondo de Cultura Económica.
- Alzieu, P., Jammes R. & Lissourgues, Y. (1983). *Poesía erótica del Siglo de oro*. Editorial Crítica.
- AMH. (23 de diciembre de 2019). Misterios: Leyenda de los enamorados (al fin juntos). *Guardia Nocturna*. <https://guardianocturna.mx/2019/12/misterios-leyenda-de-los-enamorados-al-fin-juntos/>
- Apolodoro (1985). *Biblioteca*. (M. Rodríguez de Sepúlveda, Trad.). Gredos.
- Arellano, I. (1985). Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo. *RILCE*, (1), 7-31.
- Baring, A., & Cashford, J. (2003). *El mito de la Diosa*. (A. Piquer, Trad.). Siruela.
- Bataillon, M. (1966). *Erasmus y España*. (A. Alatorre, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Buchan, D. (1986). Tale Roles and Revenants: A Morphology of Ghosts. *Western Folklore*, 45(2), 143-160.
- Campbell, J. (2013). *Las extensiones interiores del espacio exterior*. Atalanta.
- Cejador y Frauca, J. (1929). *Refranero Castellano*, (Vol. II). Casa Editorial Hernando.
- Combert, L. (1971). *Recherches sur le "refranero" castillan*. Les Belles Lettres.
- Corpas Pastor, G. (1996). *Manual de fraseología española*. Gredos.
- Débax, M. (1994). Poesía y oralidad en los Siglos de Oro. En F. Cerdán (Ed.), *Hommage a Robert Jammes* (313-320). Presses universitaires du Midi.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.
- Díez de Revenga, F. (2003). *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Editorial Biblioteca Nueva.
- Eurípides (1991). *Tragedias*. (Vol. I). (A. Medina González, & J. López Pérez, Trads.). Gredos.

- Fradejas Lebrero, J. (1986). Sobre los romances de San Juan de la Cruz. En AA.VV., *Simposio sobre San Juan de la Cruz* (53-68). MIJAN.
- Fratantuono, L. (2015). Lethaeum ad fluvium. Mercury in the Aeneid. *Pallas*, (99), 295-310.
- García Berrio, A. (1968). *España e Italia ante el Conceptismo*. Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- García Gibert, J. (1997). *La imaginación amorosa en la poesía del Siglo de oro*. Universitat de Valencia.
- García Serrano, C. (2021). La función sociocultural del refrán, su estructura y su naturaleza metafórica. Caso: Refranes con oración subordinada sustantiva de sujeto de relativo. *Horizontes de la gestión cultural*, 1(2), 41-47.
- González, A. (2016). *México tradicional. Literatura y costumbres*. El Colegio de México.
- Halbwachs, M. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis*, (69), 209-222.
- Huidobro, J. M. (2007). El 'arte mágico' de la alquimia. *ACTA*, (45), 99-106.
- Macías Torres, D. E. (2022). *El Panteón de Belén. Dentro de sus historias*. Edición Personal.
- Mark, J. J. (30 de octubre de 2014). *World History Encyclopedia*. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-13359/los-fantasmas-en-el-mundo-de-la-antiguedad/>
- Micó, J. M. (2017). *El oro de los siglos*. Austral.
- Montiel, A. (1 de noviembre de 2023). Los 'Nachitos' del Panteón de Belén. *Gaceta UdeG*, párr. 1-41.
- Núñez, H. (1621). *Refranes o proverbios en romance*. Lérida.
- Olivares, J. (1998). La poesía amorosa de Francisco de Quevedo. Biblioteca *Cervantes Virtual*. https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/olivares.htm
- Platón (2020). *República*. Gredos.
- Propp, V. (1987). *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos.

- Quevedo, F. d. (1772). *Obras de D. Francisco de Quevedo*. Impreso por Joaquín Ibarra.
- Ríquer, M. d. (1983). *Los Trovadores*. Historia literaria y textos. Ariel.
- Rodríguez Almodóvar, A. (2010). Acerca de la definición de “Cuento Popular”. *A. R. Almodóvar*. <http://www.aralmodovar.es/articulos-conferencias/acerca-definicion-cuento-popular-47>
- Rotterdam, E. d. (2016). *Elogio de la locura*. (P. Rodríguez Santidrán, Trad.). Alianza Editorial.
- Singh Shan, H. (2000). Tragic love legends. East and West. *Journal of South Asian Literature*, 35(1), 101-114.
- Suárez de Salazar, J. B. (1610). *Grandezas y antigüedades de la isla y ciudad de Cádiz*. Impreso por Clemente Hidalgo.
- Valenzuela-Valdivieso, E. (2011). La leyenda: un recurso para el estudio y la enseñanza de la Geografía. *Investigación Universitario Multidisciplinaria*, 10(19), 7-14.
- Vega, L. D. (1801). *La gatomaquia*. Imprenta de Ramón G. Martín.
- Virgilio (2014). *Eneida*. (J. d. Echave-Sustaeta, Trad.). Gredos.
- Zavala Gómez del Campo, M. Z. (2020). La leyenda. Aproximaciones a un género ‘casi inasible’. *Revista de Literaturas Populares*, XX(1 y 2), 185-221.
- Zumthor, P. (1992). *Toward a Medieval Poetics*. University of Minnesota Press.

El rol de los personajes femeninos en cuentos populares mexicanos para infancias

MARÍA TERESA OROZCO LÓPEZ
JESÚS EMILIANO LÓPEZ GÓMEZ



Introducción

Los cuentos populares contenidos en la antología *¿No será puro cuento...? Relatos de tradición oral*, editado por la Comisión Nacional de Fomento Educativo (CONAFE) (2016) y publicado por primera vez en 1991, es una selección de relatos recopilados por instructores comunitarios de diferentes partes del país según lo establece la página legal del mismo. Esta antología refleja de manera general la tradición oral mexicana en los entornos rurales y en ella, destacamos el rol de la mujer desde el contexto histórico de los siglos XIX y XX, la religión católica, el machismo y las creencias fantásticas populares.

Presenta veinte relatos, de los cuales hay presencia femenina en quince: en cuatro relatos, la mujer aparece como protagonista, en cinco como oponente, en dos como ayudante y en otros cuatro aparece como el objeto de deseo; según las clasificaciones de las siete esferas de acción o actantes (Propp, 1987). Para analizar estos cuentos haremos uso de la propuesta estructural de Propp, siendo nuestro objetivo dar cuenta de los actantes propuestos desde esta teoría, centrando nuestro análisis en las funciones relevantes para la aparición de los personajes femeninos y su posterior comparación en busca de similitudes narrativas.

Estos relatos se cuentan en un punto intermedio y oscilante entre el estilo de la leyenda (concebida como un hecho verdadero de un pasado remoto) y el cuento (un relato del que se tiene conciencia de su carácter ficticio). Las historias tienen como puntos en común lo sobrenatural (que puede aparecer como una criatura fantástica o un suceso inexplicable), los entornos rurales (el espacio en común de todos los relatos: el cerro, la selva, el campo) y la presencia de la muerte (ya sea como un suceso o mediante una personificación).

A pesar de las diferencias geográficas y culturales entre cada una de las regiones que inspiran esta antología, el folklore de todas las narraciones está influenciado por las estructuras sociales de los espacios rurales en los primeros años del México independiente. El machismo y la religión católica son aspectos culturales que hasta el día de hoy permean estos entornos en donde la mujer sufre una desventaja estructural. Los “usos y

costumbres” de esos tiempos se ven claramente en todas las narraciones de forma implícita, dentro del contexto patriarcal en el que se desenvuelven estos relatos.

La historiadora Diana Irina Córdova Ramírez, del Instituto de Investigadores Históricos de la UNAM, menciona que:

Las mujeres siempre fueron uno de los agentes económicos más importantes en las actividades agrarias, pero difícilmente eran propietarias de las tierras que trabajaban. De igual forma, casi el total de la población femenina del campo era analfabeta o ni siquiera hablaba español, lo que marcaba más los márgenes preestablecidos de cohesión social que las tenían relegadas (Canal Catorce, 2023).

Prácticas como la patria potestad (donde el padre o el esposo eran dueños de las mujeres de su familia), el rapto de novias para el matrimonio, el acoso y los comportamientos violentos son actitudes que la mayoría de los personajes masculinos hacen y normalizan en todas las narraciones presentes.

Por otro lado, también se observa en esta antología que hay una gran carga mística en la figura femenina. Desde la mujer joven que con su pureza atrae la suerte, pasando por la anciana sabia que preserva las tradiciones, hasta la bruja fatal que busca perpetuar su voluntad mediante el miedo. Aunque en muchas historias la mujer no es protagonista, aparece siempre como un agente de cambio narrativo y cultural.

Todos los cuentos antologados generan una mitología común y dualista, donde Dios es la bondad, el diablo la maldad y el mundo está poblado por seres fantásticos de los que la humanidad sólo tiene un conocimiento parcial. Las acciones de estos entes sobrenaturales suelen oscilar entre una fuerte moral religiosa hasta una ética ambigua y sin escrúpulos. Esta constitución del bien y el mal se difumina como una manifestación de la propia incoherencia de la praxis de la moral católica. Un ejemplo es el cuento de “Los campesinos”, en donde Jesucristo reencarnado castiga

injustamente a unos jornaleros, mientras que en “Daniel y Satanás” el diablo se muestra como un carismático anfitrión que ayuda al protagonista.

En este contexto se desenvuelven las historias de la presente antología, en donde el papel de los personajes femeninos que aquí se analizan nos revela la pluralidad de percepciones que se tenían sobre la figura de la mujer en la tradición oral mexicana.

1. Marco teórico metodológico

Vladimir Propp (1987) en *Morfología del cuento* presenta una caracterización de las funciones de los personajes, establece cómo éstas representan las partes fundamentales del relato y establece cuatro tesis al respecto: 1) las funciones son elementos constantes, 2) son limitados, 3) cuentan con una sucesión idéntica, por lo tanto, 4) todos los cuentos fantásticos tienen una estructura similar.

Propp establece una estructura común a partir del análisis de cuentos tradicionales contenidos en la antología de 680 cuentos rescatados por el folklorista Aleksandr Afanásiev. Dicha estructura se compone por todas o alguna de las 31 funciones narrativas que estructuran la forma más común de un cuento de tradición oral (folklórico).

Estas funciones se agrupan en siete esferas de acción que corresponden a siete tipos de papeles actantes, modelos de comportamiento que están ligados con la posición del personaje respecto a la sociedad en la que está inmerso o inmersa.

Es por lo anterior que en el contexto histórico, ético y cultural en el que surgen estos relatos, los personajes femeninos suelen estar en el actante del objeto o de ayudante, que inspiran y apoyan al héroe, generalmente masculino, a cumplir con su victoria; pero también aparecen figuras femeninas como fuertes protagonistas amenazadas por lo sobrenatural y también como poderosas agresoras que utilizan las artes místicas para cometer crímenes y asesinatos.

La literatura popular se adapta a las problemáticas culturales; en el folklore perduran sólo las narrativas que funcionan para una comunidad y, de esta manera, el entendimiento de la morfología dentro de un cuento

popular puede ayudar a saber cómo se piensa y se vive en dicha sociedad. De esta manera, aparecen tropos que se han replicado en las estructuras para entender las intenciones culturales de esa oralidad.

Tabla 1.
Actantes y sus funciones.

Actante	Funciones comunes
La esfera de acción del agresor (o del malvado)	La fechoría (A), el combate y las otras formas de lucha contra el héroe (H) y la persecución (Pr).
La esfera de acción del donante (o proveedor)	La preparación de la transmisión del objeto mágico (D), y el paso del objeto a disposición del héroe (F).
La esfera del auxiliar	El desplazamiento del héroe en el espacio (G), la reparación de la fechoría o de la carencia (K), el socorro durante la persecución (Rs), la transfiguración del héroe (T).
La esfera de acción de la princesa (del personaje buscado)	La petición de realizar tareas difíciles (M), la imposición de una marca (1), el descubrimiento del falso héroe (Ex), el reconocimiento del héroe verdadero (Q), el castigo del segundo agresor (U) y el matrimonio (W).
La esfera de acción del mandatario	Sólo incluye el envío del héroe (momento de transición B).
La esfera de acción del héroe	La partida para efectuar la búsqueda (Ct), la reacción ante las exigencias del donante (E), el matrimonio (W). La primera función (ct) caracteriza al héroe-buscador, y el héroe-víctima rellena las otras.
La esfera de acción del falso héroe	Efectuar la búsqueda (q), la reacción ante las exigencias del donante, siempre negativa (E neg.) y en tanto que función específica, las pretensiones engañosas (L).

Fuente: elaboración propia.

Esta imagen repetitiva se puede manifestar como una función o como un papel actante. Se han identificado tres esferas de acción que sobresalen en las representaciones de la mujer en esta colección: el héroe, el villano y el objeto de deseo.

Héroe. La fuerza generadora de la acción, el protagonista. Otros autores, como Greimas (1971), un lingüista francés de origen lituano, lo llaman sujeto.

Villano o agresor. Es el oponente. Obstaculiza al sujeto para que no encuentre su objetivo. También conocido como antagonista. Puede ser un personaje o puede ser otro elemento, material o inmaterial. Esto se relaciona con el conflicto de la historia.

De acuerdo con Propp, cuando hablamos de un antagonista (que para Propp se llama *agresor*), “su papel consiste en turbar la paz de la familia feliz, en provocar una desgracia, en hacer daño, en causar un perjuicio” (p. 28). Propp (1987) establece que:

El agresor (el malvado) se muestra dos veces en el transcurso de la acción. La primera vez aparece de repente, de forma lateral (llega volando, se aproxima furtivamente, etc.) y luego desaparece. La segunda vez se presenta como un personaje que se buscaba, en general, al término de un viaje en que el héroe seguía a un guía. (p. 76).

Bien amado o deseado. También se conoce como objeto; es la finalidad o meta que el sujeto desea alcanzar; es el deseo, puede ser material o puede ser conseguir a otro personaje de la historia.

1.1 Arquetipos e inconsciente colectivo

El arquetipo es la idea que aparece en el inconsciente del individuo que determina sus acciones. Según Jung, las experiencias de nuestros antepa-

sados son transmitidas a las generaciones posteriores mediante figuras psíquicas, o sea, personificaciones que evocan sentimientos y afinidades determinadas.

Estos arquetipos son figuras preconscientes, que se adquieren de manera inconsciente y son útiles para analizar una cultura, ya que permiten entender las obras literarias y las tradiciones orales, patrones en común; y también, discernir entre los diversos tipos de personalidades humanas. Los arquetipos se manifiestan como personalidades que simbolizan un patrón de conducta que nos remite a un personaje, lugar o divinidad superior que, en el caso de lo femenino, se manifiesta como la “Gran madre” (Jung, 1970, p. 69).

Es a partir del concepto de la Gran madre que se desglosan los demás arquetipos femeninos. Selene Roldán (2022), divulgadora de artículos filosóficos con enfoque feminista, expone en su artículo “La construcción de arquetipos femeninos” de la revista *Filosofía en la red*, que hay siete arquetipos medulares en la interpretación narrativa y cultural de la mayoría de tradiciones en el mundo, las cuales aparecen en una triada complementaria y dos pares opuestos.

La madre. Sus rasgos principales son la maternidad, la autoridad en el hogar, la bondad, la protección y la fertilidad. La madre en muchas representaciones es para que el otro sea, es portadora e interdependiente de los hijos que engendre.

La doncella. La define su belleza y su pureza, fragilidad e ingenuidad. Se acerca mucho a la figura de un niño. Es un objeto de deseo y está obligada a mantener su pureza.

La vieja sabia. La mujer vieja es reconocida por su sabiduría y su resiliencia. Es un ejemplo a seguir. Cuando ella es inteligente, su femineidad pasa a segundo plano, deja de ser un objeto de deseo y se transforma en una guía.

El hada. Otorga dones. Es una autoridad mágica que suele aparecer como el apoyo a un héroe en los cuentos de hadas. También representa la bondad, pero desde un punto de vista activo y crítico.

La bruja. Arrebata dones y da maldiciones. Es la personificación de la maldad femenina y está asociada con la lujuria y la noche. La representación más importante de la bruja es Lilith, que además de lo antes mencionado, también representa la desobediencia a lo masculino.

La santa. Se representa con la pureza y la virginidad, cuidado, prudencia, lealtad y paciencia, castidad, sumisión y sacrificio. La mujer santa pasa su existencia a segundo plano para preservar a quien le rodea. El ejemplo perfecto es la Virgen María.

La prostituta. Personifica la tentación. Es Eva, la pecadora. Su culpa cae en su sexo, en su apertura a su cuerpo. No sigue el camino de la redención, sino que se define mediante el deseo. Tiene obscenidad inherente a su feminidad. Ella no tiene potestad, es libre y tiene el poder de entrar en el mundo masculino mediante su seducción.

Cabe mencionar que cada uno de estos arquetipos míticos mencionados, culturalmente fueron construidos desde una mirada patriarcal; sin embargo, han sido asimilados de manera inconsciente por las mujeres, quienes se han desarrollado en el límite de lo impuesto por los hombres. Mujeres que adquieren su existencia mítica en relación con lo masculino, ya sea como virgen o prostituta, santa o bruja, tentadora o redentora.

1.2. Acercamiento metodológico

Para poder dar cuenta de los roles de los personajes femeninos en la antología de cuentos *¿No será puro cuento...? Relatos de tradición oral*, se proponen tres momentos:

Primero, se identifican los relatos donde hay una presencia relevante de personajes femeninos que puedan entrar dentro de las categorías de heroína, agresora u objeto.

Segundo, se analizan los tres cuentos seleccionados desde la perspectiva de las 31 funciones de Propp, se identifican y se comparan para identificar si existe una conexión desde la estructura narrativa de los relatos.

En la tercera parte se reflexiona sobre los arquetipos femeninos que aparecen en cada uno de estos relatos y cómo se relacionan estas figuras con los temas fundamentales de la antología (lo sobrenatural, lo rural y la muerte) con su contextualidad femenina.

2. Análisis

2.1. Actantes femeninas en *¿No será puro cuento...? Relatos de tradición oral*

2.1.1. Actante del Objeto en *“El hombre que comió diablitos”*

Aunque el actante del objeto sea el más común en estos relatos, aparecen dos tipos de bien amado presentes en las tradiciones orales de la mayoría de las culturas antiguas: el objeto bendito y el objeto fatal o maldito. Ambos objetos son tentadores para el protagonista y se perciben como la encarnación del deseo cumplido. La diferencia es que el primero hace que el protagonista llegue a la función del matrimonio y el segundo lo lleva a la derrota o la muerte.

Tenemos el ejemplo de “La malagona” (CONAFE, 2016, p. 41), en donde se nos narra cómo un joven ve a una mujer en sus sueños y mediante sucesos maravillosos que implican a la luna, el sol y el viento llega a la casa de su mujer predestinada y se casan.

En el contexto cultural de la oralidad mexicana es más frecuente la figura femenina como un bien deseado fatal, que implica la presencia de la muerte o un gran riesgo para los protagonistas.

En los relatos de “En el año de 1948” (CONAFE, 2016, p. 11), “Cuando yo era joven” (CONAFE, 2016, p. 9) y “El campesino” (CONAFE,

2016, p. 25), se muestra a protagonistas varones, machistas, que se aprovechan de su fuerza para acosar a las mujeres.

En las tres historias aparece el personaje de una joven misteriosa, que se revela como un fantasma y mediante el susto los obliga a replantearse sus acciones morales. En “El campesino” el protagonista simplemente es asesinado por el objeto de deseo. Pero el relato donde se evidencia de una manera original y picaresca es en la figura de las diablitas del atroje de “En el año de 1948”.

En “El hombre que comió diablitos” (CONAFE, 2016, p. 21) se relata la historia de un joven ranchero de 19 años a quien le gusta ir a fiestas, bailar y estar con mujeres. Un día, escuchó que iba a haber una fiesta por un barrio de su pueblo. Se dio la noche y el joven permanecía en su cama, sin poder dormir por la curiosidad.

Al final, decide ir ya entrada la madrugada. Al poco rato, empezó a escuchar música, la siguió y llegó a una casona. Era un lugar muy lujoso, lleno de mujeres con vestidos elegantes que bailaban al son de una banda. Inmediatamente quiso entrar al relajo, pero no se animaba porque iba vestido con ropas pobres, sin embargo, un catrín se le acercó y lo invitó a que bailara con una de las damas. Él y el catrín eran los únicos hombres de la fiesta.

Sin discutir, muchas mujeres se pusieron a bailar con el ranchero, parecía que estaban para complacerlo. Empezó a tomar y se sentía en el paraíso por lo bien que se lo pasaba. Después de un rato le dio hambre y justo cuando se iba a regresar a su casa, vio en la entrada del salón barriles con chiles güeros. Comenzó a comer de uno en uno, tirando los rabitos a la pista de baile. De repente llegó el catrín muy asustado, pidiendo que se fuera antes de que lo vieran, porque si no, no la iba a contar.

El catrín le explicó que lo que se estaba comiendo era la cría. El ranchero, al ver bien a las mujeres, se dio cuenta de que eran diablitas con cola y cuernos, que ocultaban con los peinados y los vestidos; y que el hombre junto a él era el mismísimo diablo. Las colas de los diablitos se retorcían en el piso. El hombre salió y gritó una plegaria que lo hizo aparecer en una casa en ruinas, ya de día. El rumbo a su hogar estaba muy lejos, pero

al final pudo volver. Desde ese día que calmó su hambre con los diablitos, tiene un dolor de barriga que no se le quita nunca.

2.1.2. Actante femenino del Oponente en “Tecuanicha”

El papel de la oponente o la agresora femenina es el segundo más frecuente en esta antología. La mujer malvada es una figura universal que existe en el inconsciente colectivo de todo el mundo. Generalmente, “la bruja” suele usar sus dones místicos y el engaño para cumplir su objetivo de dañar al protagonista.

Un buen ejemplo de esto es el relato “Brujería” (CONAFE, 2016, p. 75), en el que se narra la historia de un matrimonio en Tierra Blanca de una mulata y un forastero. El hombre se quedó prendado de ella inexplicablemente, se casaron y tuvieron un hijo que, al poco tiempo de nacer, murió. La gente le decía al hombre que su esposa había sacrificado a su hijo al diablo y que en la noche se convertía en una especie de animal de caza. Un día, gracias a un amuleto, pudo zafarse de su encanto y vio cómo su esposa se quitaba la piel de mujer para volverse lechuza e ir a matar. El hombre le puso sal a toda su piel, y al momento que regresó, la bruja se retorció y babeó del dolor hasta morir.

No es necesario que la mujer malvada tenga poderes, porque mediante la manipulación “la mujer fatal” puede crear el entorno para generar daño. En “Juan Soldado” (CONAFE, 2016, p. 69) se cuenta cómo el honrado protagonista es perjudicado por su esposa mediante engaños y manipulaciones. Ella se fuga con otro hombre, despreciando el sacrificio que Juan hizo por ella, además de intentar matarlo en dos ocasiones, lo cual hace que el héroe deje de creer en el amor. Al final, el protagonista también vence a la mujer fatal.

Lo interesante del segundo texto seleccionado es que la bruja que aquí aparece actúa de forma impune y con fuerza bruta, sin engaños. En su forma de tigresa tenía asolado a un pueblo entero que no podía contra ella. Ni siquiera todos los hombres juntos podían hacerle frente.

“Tecuanicha” (CONAFE, 2016, p. 61) relata que por el cerro de Teotepic una tigresa tenía asolado a un pueblito. Era una bruja a la que

le gustaba comer carne humana. La gente siempre andaba asustada y guardada en su casa, sin trabajar su siembra. Nomás se oía el rugido de la tigresa y todos se iban corriendo a la iglesia.

Todos rezaban y lloraban mientras afuera la tigresa alcanzaba a alguien y se lo llevaba; o bien, intimidaba a la gente arañando la puerta del templo, tratando de entrar. Nadie sabía qué hacer, en todo el rancho nomás tenían una carabina vieja que era difícil de usar y nunca acertaba en sus tiros.

Así fue hasta que una noche la hirieron. Los hombres se envalentonaron y se fueron en bola hasta el cerro. Las huellas llegaban hasta una cueva profunda, iban todos asustados, con los pelos de punta, apenas se iluminaban con unas velitas, pero al final encontraron entre las rocas a una mujer dormida, desnuda, junto a una enorme piel de tigre. Con mucho cuidado agarraron la piel y se la fueron pasando hasta que estuvo bien lejos de la mujer. Cuando la despertaron quiso matarlos a todos, pero sin la piel estaba indefensa. La amarraron y la quemaron viva junto con su piel de tigre por todas las muertes que debía.

2.1.3 Actante femenina del Héroe en “El chololito”

En esta antología, la mayoría de héroes son hombres. Muchos de ellos, pícaros que obtienen su merecido, o curiosos afortunados que se encontraron con su suerte en forma de tesoro. Lo que es encantador y misterioso de las heroínas femeninas de CONAFE (2016) es que su papel es el enfrentamiento con la parte más oscura de lo sobrenatural. En este caso, hay ejemplos de heroínas de todas las edades y contextos.

Un ejemplo es “Una señora curiosa” (CONAFE, 2016, p. 49), que en ediciones anteriores tenía como título “Lo que ven los perros”. Es una mujer madura, cercana a la vejez, que no le tenía miedo a nada. Siempre estaba acompañada de sus dos grandes perros, pero le molestaba que todas las noches ladraran sin cesar.

Cuando ella les preguntó por qué ladraban, ellos le dijeron que podían ver cosas que ella no podía, y que si quería ver lo mismo, se debía untar sus lagañas en sus ojos por una semana. Así fue que la séptima noche

salió, junto con sus perros, a ver a qué le ladraban y se dio cuenta que aparecía un desfile de horrores inimaginables, que le hicieron morir de susto esa misma noche.

También aparece otro cuento que se eliminó de la nueva edición llamado “La muñeca” (CONAFE, 1992), donde una niña pequeña es víctima de su muñeca favorita, que, de un día a otro, comienza a tener comportamientos extraños. Por la noche, la muñeca se despertó y la golpeó hasta que se desmayó. A la mañana siguiente, su mamá la regañó y se deshizo de la mona.

Como último ejemplo tenemos el cuento “El duende enamorado” (CONAFE, 2016, p. 79), donde una preadolescente es acosada por un duende que, al final, a pesar de los esfuerzos de la familia, la termina secuestrando en un inesperado y aterrador giro de los acontecimientos.

“El chololito” (CONAFE, 2016, p. 53) relata la historia de Virginia y Fausta, dos jovencitas que vivían en el Estado de México. Salieron en medio de la tormenta a buscar hongos para comer. Como no encontraban nada, se separaron y cada una tomó su camino. La tormenta se hizo más fuerte en medio del monte y la muchacha escuchó el llanto de un niño.

Al ir en su rescate, perdió el camino y se encontró con un animal de aspecto horrible que brincaba y chillaba como un bebé. Ella huyó rápidamente y por fortuna se encontró con su hermana, con quien pudo regresar a su casa sana y salva. Al contarle a su abuela, ésta les dijo que era el Chololito, la suerte, que sale a buscar comida y se les aparece a las niñas en tiempo de lluvias. Como no puede caminar, se pierde y llora. La mujer que encuentre al chololito debe llevárselo en su mandil y ponerle en su casa un cuarto para él solo. Si se le cuida, él, a cambio, dará dinero todas las mañanas; pero quien lo encuentre no debe andarlo contando y menos enseñarlo, porque entonces el Chololito desaparecerá.

2.2. Funciones desde *La Morfología del cuento*

2.2.1. *El hombre que comió diablitos*

“El hombre que comió diablitos” cumple con varias de las funciones de Propp. Se presenta a un héroe que pronto se transforma en un falso héroe al transgredir un mundo que no entendía. La búsqueda de la autosatisfacción lo llevó a un riesgo latente de muerte en donde el objeto de deseo, las hermosas diablitas, podían transformarse en cualquier momento en el objeto de horror y fatalidad. Es así como el falso héroe es castigado por su bien deseado.

1. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa. Decide salir de la tranquilidad de su casa para ir a la fiesta (Propp, 1987, p. 38). La función se representa de la siguiente manera: β^1

2. El héroe recibe una prohibición o advertencia. Aunque no se menciona directamente, parece implícito que el salir tarde de su casa, auguraba algo malo (Propp, 1987, p. 38). La función se muestra de la siguiente forma: γ^1

3. El personaje olvida o desobedece la orden que le dieron. El rancharo entra a una fiesta ajena sin invitación a ver cómo se puede divertir (Propp, 1987, p. 39). La función es mostrada así: δ^1

6. El agresor del protagonista, o el malo, empieza adquiriendo un aspecto distinto para apoderarse del protagonista, o de sus bienes. Las diablitas y el diablo tienen aspecto de elegantes jóvenes de vestido y traje. No se sabe si desde un inicio el rancharo corría peligro, pues era el único forastero de la fiesta (Propp, 1987, p. 41). La función se ve de la siguiente manera: η^1

7. El protagonista se deja convencer por su agresor y ayuda a su enemigo, a su pesar. El rancharo se deja llevar por el catrín a bailar con

las diablas sin oposición alguna (Propp, 1987, p. 42). La función se representa así: θ^1

8. El agresor daña o le causa perjuicios a un miembro de la familia. Aquí los papeles cambian y el rancharo se vuelve un falso héroe al cometer un daño por comerse a la cría, los diablitos güeros (Propp, 1987, p. 46). La función se ve así: A^{11}

9. La noticia de la injusticia llega a sus oídos. Gracias al diablo, el falso héroe se da cuenta de su agresión y decide huir (Propp, 1987, p. 47). La función es representada de esta manera: B^6

20. La huida. Sale corriendo del salón antes de que las diablas o alguien más se dé cuenta de lo sucedido (Propp, 1987, p. 65). La función está escrita de este modo: \downarrow

22. Alguien lo ayuda (generalmente, un donante agradecido), o él mismo utiliza trucos para evitar ser alcanzado. Mediante la palabra de dios, el rancharo se libra mágicamente de la situación de peligro (Propp, 1987, p. 66). La función se representa así: Rs^1

30. El falso-héroe es castigado. El rancharo vuelve a su casa, pero con la maldición de que siempre tendrá un dolor de barriga permanente (Propp, p.72). La función es representada con este símbolo: U

El diablo es uno de los temas más antiguos de la literatura en general, y con mucha frecuencia también de la tradición oral. La tentación a través de la maldad o el pecado es un tópico de toda la literatura occidental. El manejo de las funciones en este cuento se representa con la siguiente fórmula: $\beta^1 \gamma^1 \delta^1 \eta^1 \theta^1 A^{11} B^6 \downarrow Rs^1 U$

2.2.2 Tecuanicha

El segundo relato es un poco más difícil de analizar porque no se identifica a un héroe personificado como tal. Quien funge como héroe es el colectivo del pueblo. Sólo existe un personaje destacable, la agresora, el villano.

8. El agresor daña o le causa perjuicios a un miembro de la familia. La tigresa tiene asolado al pueblo y mata a todo aquel con quien se cruza (Propp, 1987, p. 46). La función se representa de la siguiente forma: A^4

9. Sufre la injusticia en su propia carne. El pueblo ya está harto de vivir bajo el yugo de la tigresa (Propp, 1987, p. 47). La función se ve de la siguiente manera: B^4

10. En vista de la injusticia cometida, el protagonista decide tomar cartas en el asunto e intenta arreglar el daño causado. Los hombres, al saber que hirieron a la tigresa, se deciden a matarla de una buena vez (Propp, 1987, p. 49). La función se ve así: X

11. El héroe se va de su casa. Los hombres salen al monte en busca de la tigresa (Propp, 1987, p. 49). La función está escrita de este modo: \uparrow

12. El héroe es sometido a una prueba. Los hombres deben de entrar a la cueva de la tigresa para enfrentarla en su mismo nido (Propp, 1987, p. 50). La función es representada en esta forma: D^3

13. Reacción. El héroe supera o falla la prueba. Los hombres deben caminar cuatro kilómetros de cuevas para encontrar a la tigresa (Propp, 1987, p. 52). La función es mostrada así: E^1

16. El héroe y el agresor se enfrentan a través de un combate violento. Al confrontarla, el pueblo le logra quitar la piel a la tigresa, y queda indefensa (Propp, 1987, p. 61). La función se ve así: H^4

18. Victoria. El villano es derrotado. Atan y queman a la mujer junto a su piel de tigresa. (Propp, 1987, p. 62). La función se representa así: J^6

19. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada. El pueblo puede vivir en paz, y con la muerte de la tigresa las vidas de los inocentes fueron cobradas mediante la venganza (Propp, 1987, p. 62). La función es representada con este símbolo: K^{10}

El manejo de las acciones se ve de la siguiente forma: $A^{14} B^4 X \uparrow D^3 E^1 H^4 J^6 K^{10}$

2.2.3. *El chololito*

El tercer relato es interesante porque tiene pocas funciones y no hay un villano como tal, pero como lo enmarcamos en la identificación del actante protagonista, su función principal es enfrentarse ante lo más extraño del mundo sobrenatural. Además, el final es más parecido a una fábula que a un cuento, ya que concluye mediante el personaje de la abuela, en una refracción general sobre la manifestación sobrenatural, como si esa advertencia también se dirigiera al lector.

1. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa. Las niñas salen a buscar hongos en medio de la tormenta (Propp, 1987, p. 38). La función se representa del siguiente modo: β^3

6. El agresor del protagonista, o el malo, empieza adquiriendo un aspecto distinto para apoderarse del protagonista, o de sus bienes. El chololito, aunque no es el malo, aparece en un principio como un personaje antagónico, que atrae a la muchacha con sus llantos que

imitan a los de un bebé. La función se ve representada de la siguiente forma: η^2

8. El agresor daña o le causa perjuicios a un miembro de la familia. El chololito, como antagonista, asusta a la muchacha y no la deja escapar hasta que llega su hermana (Propp, 1987, p. 41). La función se muestra así: A^1

12. El héroe es sometido a una prueba. El chololito es una prueba de pureza parecida a la del unicornio en los mitos medievales. La protagonista no consigue pasar la prueba porque se asusta y llega su hermana (Propp, 1987, p. 50). La función es representada en esta forma: D^8

20. El regreso se realiza por lo general de la misma forma que la llegada. A veces toma la forma de una huida. Las hermanas corren en la tormenta para regresar a su casa, sin los hongos (Propp, 1987, p. 65). La función es mostrada así: \downarrow

28. El villano es descubierto públicamente. El chololito no es un villano, pero gracias a la abuela, es de público conocimiento qué ocurrió y cuál era la naturaleza de lo que vieron (Propp, 1987, p. 71). La función se ve así: T^4

El uso de las acciones se ve así: $\beta^3 \eta^2 A^1 D^8 \downarrow T^4$

Resultados. Coincidencias narrativas en los tres relatos seleccionados

Todos los cuentos, al tener un origen de tradición oral siguen mayoritariamente las funciones establecidas por Propp (1987). En la siguiente tabla representativa, se muestran las fórmulas de los tres cuentos de forma comparativa y sus puntos de conexión.

Tabla 2.
Funciones narrativas y fórmulas en los cuentos.

Función narrativa	I. El hombre que comió diablos $\beta^1 \gamma^1 \delta^1 \eta^1 \theta^1 A^{11} B^6 \downarrow$ $Rs^1 U$	II. La tecuanicha $A^{14} B^4 X \uparrow D^3 E^1 H^4$ $J^6 K^{10}$	III. El chololito $\beta^3 \eta^2 A^1 D^8 \downarrow T^4$
Alejamiento	β^1		β^3
Engaño	η^1		η^2
Fechoría	A^{11}	A^{14}	A^1
Mediación	B^6	B^4	
Prueba	D	D^3	D^8
Regreso	\downarrow	\downarrow	\downarrow

Fuente: Elaboración propia.

Al posicionarse la figura femenina en diferentes actantes, las funciones narrativas tienen marcados contrastes, pero en estos tres relatos seleccionados hay coincidencias que vale la pena resaltar.

Alejamiento. El alejamiento es uno de los tópicos más comunes en los cuentos tradicionales. En esta antología el viaje representa adentrarse en lo prohibido. En la mayoría de los cuentos de esta selección, el viaje se hace con dos factores puntuales: hacia la naturaleza, y en la noche. El adentrarse en la selva o en el campo de noche es entrar en el territorio de lo sobrenatural. Es el primer punto que determina el enfoque ambiental de la historia.

Engaño. Esta es una función interesante en los cuentos de terror o leyendas porque representa el primer contacto con lo sobrenatural, representa el momento de la inquietud. El héroe no sabe que hay algo transgresor cerca, pero ahí está y se manifiesta de una forma que es cotidiana, pero al mismo tiempo llamativa. Esta función es el puente entre lo natural y lo sobrenatural.

Fechoría. El mayor punto de inflexión en todo cuento popular. Son raros los cuentos que no la tengan, pues esta acción es una de las más importantes, si no es que la más importante, para el desarrollo de la narración. Generalmente, en las historias de terror el personaje que genera la agresión es el villano y éste suele ser un ser sobrenatural. Esta regla se sigue en el cuento II y III, pero en el I el protagonista, que es un hombre, es quien ejerce la fechoría desde la humanidad. La mujer siempre es respetuosa con lo sobrenatural, pero el hombre no. En muchos de los cuentos se muestra que el hombre se merece su destino negativo por sus acciones. En los tres casos, al menos en primera instancia, la fechoría se relaciona con un peligro de muerte. En la historia I, el rancharo se sabe asesino y teme que lo maten. En la historia II hay múltiples homicidios y en la historia III, hay un temor innato de la protagonista a un animal que posiblemente puede matarla.

Mediación. Esta función, en el caso de los cuentos I y II, representa la reacción de la fechoría. En el primer caso, el hombre decide huir al saberse consciente del crimen; en el segundo, el pueblo decide actuar al hartarse de la tiranía. Esta situación representa entonces la decisión emocional de la acción, si el héroe se enfrenta o huye de lo sobrenatural.

Prueba. Esta es otra de las funciones más populares en los cuentos. Es otro punto de inflexión en donde el héroe se expone ante la derrota, o incluso la muerte. En estas tres historias la prueba se manifiesta como la confrontación ante lo sobrenatural. Todas estas pruebas están relacionadas de alguna forma con el valor. En el relato II, la confrontación es de carácter heroico, tener el valor para enfrentar a la tigresa. En el relato III, el chololito mide el valor de la muchacha para darle su don, pero ella no pasa la prueba. Por último, en el relato I, aunque no es muy claro, la aparición de la prueba se manifiesta como la tentación del hambre y tener el coraje de comerse a los diablitos.

Regreso. Con esta función se concluyen muchos cuentos populares y es la que parece la más importante de todas en esta antología. Aunque en el relato II no lo muestra explícitamente, se da a entender que vuelven al pueblo para hacer la ejecución pública de la tigresa. El regreso es la reivindicación del humano ante lo sobrenatural en estos cuentos. Es haber vencido a lo desconocido y a la muerte, de una u otra forma.

Conclusiones

Históricamente, se ha negado a la mujer la toma de decisiones o acciones, y eso se ve reflejado en las narrativas. Es necesario que la mujer se replantee los arquetipos asignados y surjan nuevos, como la protagonista. La noche abrumadora y la espesura de la sierra son los mundos posibles donde se comparte lo terrorífico, lo fantástico y lo maravilloso.

Referencias

- Canal Catorce (24 de enero de 2023). Historia del pueblo mexicano - Ser niña y mujer en el siglo XIX. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=C9q_p0V5fzI
- Consejo Nacional de Fomento Educativo (CONAFE). (2016). *¿No será puro cuento...? Relatos de tradición oral*. Consejo Nacional de Fomento Educativo.
- Greimas, A. J. (1971). *Semántica estructural*. Gredos.
- Propp, V. I. (1987). *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos.
- Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Editorial Paidós.
- Roldán, S. (2022). De la santa a la prostituta: la construcción de los arquetipos femeninos. *Filosofía en la red*. (Recuperado el..., de) <https://filosofiaenlared.com/2022/04/la-construccion-de-los-arquetipos-femeninos/#:~:text=El%20arquetipo%20femenino%20est%C3%A1%20encasillado,vuelve%20tab%C3%BA%2C%20peligroso%20y%20m%C3%A1gico>.

Matlalcuéyetl. La madre de las faldas azules

ALEJANDRO QUEZADA FIGUEROA



Introducción

El Estado de Tlaxcala, con sus apenas 3 mil 997 kilómetros cuadrados, es considerado territorialmente la entidad más pequeña de los Estados Unidos Mexicanos. Se encuentra coronado por un gran volcán que domina y señorea el valle poblano-tlaxcalteca y que es visible desde cualquiera de los sesenta y dos municipios tlaxcaltecas. *Matlalcuéyetl*, también conocido como *La Malinche* que, con sus 4 mil 420 metros sobre el nivel del mar y con la bella y peculiar silueta de su cima, que asemeja el cuerpo estilizado de una mujer recostada, ha cautivado por siglos al pueblo tlaxcalteca, desde la época prehispánica hasta nuestros días.

Geológicamente podemos decir que el *Matlalcuéyetl* es un volcán sísmicamente activo creado en la era Cuaternaria hace 45 mil años como resultado de la actividad del eje neovolcánico transversal y cuya última erupción sucedió hace 3 mil años (Castro-Govea, 2007, p. 20.) En 1938 el volcán (el cual es considerado la cuarta elevación del país), junto con sus faldas, llanos, barrancos y lomeríos fue declarado Parque Nacional, con lo cual se pretendió salvaguardar el bosque y una gran variedad de especies animales y vegetales que viven en él, como el conejo, el lince, el pino y oyamel.

El nombre en lengua náhuatl con el que el pueblo tlaxcalteca bautizó al volcán en épocas prehispánicas fue *Matlalcueitl*, que significa “La de las faldas azuladas”. En el siglo XVI Xicohténcatl el Viejo (cacique de Tizatlán, uno de los cuatro señoríos que constituían la Antigua República de Tlaxcala), en agradecimiento a las tropas castellanas por haberlos ayudado a liberarse del cerco al que los mexicas habían sometido al pueblo tlaxcalteca por más de sesenta años, decide renombrar la montaña como “Malinche” en honor a Hernán Cortés, a quien el pueblo tlaxcalteca conocía como el “señor Malinche” al estar siempre acompañado de doña Marina o “Malinche”, como se la nombraba; es decir que el volcán lleva por nombre el apodo de Hernán Cortés. Con el arribo del pueblo teo-

chichimeca el nombre *Matlalcueitl* se transformó a *Matlalcuéyetl*, el cual, junto con *Malinche*, son los nombres que han prevalecido hasta nuestros días y con los que se denomina al volcán indistintamente.

La presencia del volcán en el imaginario colectivo y cultural del pueblo tlaxcalteca ha sido constante a través de los siglos, tanto prehispánicos como hispánicos; prueba de ello es la estrofa con la que comienza el Himno Oficial del Estado de Tlaxcala escrito en 1985 por Carlos Cea y Díaz,

*“Cómo el sol que corona el Matlalcuéyetl,
como un halo de luz casi divino
Es Tlaxcala el futuro esplendoroso
que te forja invencible nuestra fe”*

Cabe decir que, por la escritura de este Himno Oficial, a Cea y Díaz se le otorgó el 26 de octubre de 1986 la ciudadanía tlaxcalteca, sin haber nacido en la entidad. Una calle de la capital del Estado recibió su nombre y el Gobierno en pleno le rindió homenaje de bienvenida como tlaxcalteca en el Paraninfo de la Universidad Autónoma de Tlaxcala, donde fue nombrado Huésped Distinguido de la Ciudad (Sociedad de Autores y Compositores de México [SACM], 2019).

Es bien sabido que en torno a las montañas siempre hay mitos y leyendas. Pareciera algo inherente al ser humano en cualquier cultura a nivel mundial, ya sea el Olimpo para la antigua Grecia, el Asgard para los vikingos, el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl para los mexicanos o el Matlalcuéyetl para los tlaxcaltecas, mitos que conectan estas moles naturales con la historia de los pueblos que los repiensen. La historia, las letras, la antropología y la etnografía han intentado comprender estas relaciones mediante estudios que analizan cómo se han ido formando a través de los siglos las prácticas y creencias que permiten a esas sociedades interactuar con los montes. Es pues el Matlalcuéyetl el objeto de análisis de nuestro estudio; con su figura se pretende hacer un análisis histórico del cuento tlaxcalteca del origen mítico del promontorio.

Síntesis del cuento

Mucho antes de que los tlaxcaltecas salieran de Chicomoztoc, cuando los olmecas-xicalancas dominaban el actual valle poblano-tlaxcalteca bajo el mandato del señor Colopechtli, existía una aldea donde habitaba una hermosa joven llamada Matlalcueitl, la cual llamaba mucho la atención de propios y extraños. La muchacha vestía lujosos ajuares hechos de plumas y pieles, ataviada y adornada con finos ropajes y lujosas joyas y afeites que resaltaban aún más su hermosura. En una ocasión, la joven asistió a las fiestas rituales de Xochitécatl en donde un joven y apuesto capitán llamado Tentzo quedó cautivado y enamorado a primera vista de Matlalcueitl. El joven guerrero totonaca, originario del valle del Tepeyac, pudo investigar el nombre y residencia de Matlalcueitl, con quien logró entrevistarse y poco a poco adueñarse de su cariño.

Pero como en el corazón no se manda, al año siguiente Matlalcueitl conoció en la misma festividad a Pinahutzatzin, un gallardo, apuesto y joven general teochichimeca del cual ella se enamoró perdidamente, traicionando así a Tentzo, el cual poco a poco comenzó a notar que Matlalcueitl ya no era la misma con él. Una fatídica tarde de otoño, Tentzo, cegado por los celos y la furia al descubrir los amoríos de ella con Pinahutzatzin y al sentirse traicionado hundió en el pecho de Matlalcueitl un agudo puñal de obsidiana, dándole muerte en el acto. El joven llevó el cuerpo de su amada al teocalli de la aldea recostándola en él, y enfurecido enfrentó a las afueras de la aldea a su rival de amores Pinahutzatzin y tras un terrible combate, el guerrero totonaca con su macuahuitl decapitó de un solo golpe a Tentzo, quedando su cabeza tirada a los pies del teocalli donde el cadáver de Matlalcueitl estaba siendo honrado por su pueblo. Pinahutzatzin se dispuso a huir hacia la costa; pero los olmecas que iban a vengarse le dieron alcance y muerte. Tras los acontecimientos, los dioses decidieron tomar cartas en el asunto y aleccionar al ser humano de que el amor siempre va acompañado por la tragedia y el dolor, es por esto que esa misma noche se comenzaron a escuchar terribles tremores en el subsuelo y a salir humaredas y rocas de las entrañas de la tierra, las cuales destruyeron la aldea y a sus habitantes surgiendo murallas de piedra del

suelo rodeando el teocalli donde estaba el cuerpo sin vida de Matlalcueitl, el cual fue haciéndose gigante y en lugar de descomponerse se convirtió en roca, al igual que la cabeza de Tentzo y el cadáver de Pinahutzatzin. Es así que, para la memoria de estos tristes acontecimientos, los dioses hicieron surgir en una sola noche la montaña de Matlalcueitl o Matlalcuéyetl, que fue adorada posteriormente como diosa del agua por los tlaxcaltecas, Cuatlapanga (cabeza cortada) sigue estando a los pies de Matlalcueitl y Pinahutzatzin sería conocido en el futuro como el Cofre de Perote. Es así como los dioses se aseguraron de crear un recordatorio permanente para el humano de lo trágico que puede ser el amor (Hernández Xochitiotzin y Xochitiotzin Ortega, 1990).

Imagen 1.
El Matlalcuéyetl.



Nota: El Matlalcuéyetl dominando el horizonte de la ciudad de Tlaxcala con su silueta de mujer acostada (de izquierda a derecha los tres picos nombrados literalmente “Los Pies” “El Pecho” y “La Cabeza”). Fuente: El Sol de Tlaxcala (Foto) (2020).

Imagen 2.
Cuatlapanga “cabeza cortada”, a las faldas del Matlalcuéyetl.



Nota: Se logra distinguir una pareidolia, en su contorno de izquierda a derecha la boca abierta con sus labios como prominencias, en medio la nariz aguileña, los ojos, las cejas y el cabello. Fuente: Imagen rescatada de Wikipedia (2024).

Marco teórico metodológico

*“Aprendamos a soñar, caballeros, y luego puede que encontremos la Verdad.
...En la vida, la Verdad pasa muchas veces ante los seres humanos disfrazada
con el velo de la fantasía” (Kekulé, 1890)*

Esta impresionante frase no fue pronunciada por un filósofo o un poeta, sino por el químico alemán August Kekulé en el Berlín de 1890 ante la audiencia que se congregó en el *Benzolfest*, el cual fue un congreso que sus amigos científicos hicieron en su honor con motivo del veinticinco aniversario del descubrimiento de la fórmula del benceno por parte de

Kekulé, el cual revolucionó la química orgánica a nivel mundial. Las palabras de Kekulé fueron el cierre de la respuesta a la pregunta formulada por la audiencia de cómo es que había llegado al afortunado descubrimiento un cuarto de siglo atrás; todos esperaban una respuesta técnica y apegada al cientificismo imperante en la sociedad positivista de la época y, sin embargo, Kekulé sorprendió a la audiencia con su explicación. Kekulé narró que una tarde cuando se encontraba de regreso a su casa en Londres estaba sumamente cansado, debido a haber pasado la noche entera debatiendo temas científicos con sus colegas. Al alba, ya arriba de su berlina victoriana y camino a casa se fue adormeciendo por el vaivén del camino. En su amodorramiento vio en sueños puntos que eran átomos que iban danzando como mujeres con faldas largas y combinándose unos con otros hasta que finalmente el sueño lo venció. Al suceder esto, las bellas danzantes se combinaron y se transformaron en una gran serpiente que en el cielo devoraba su propia cola como un uróboro, del cual salían seis rayos dobles. Kekulé despertó impactado y tomó nota de la epifanía onírica que había acabado de tener. Pasó varias horas dibujando e interpretándolo todo hasta que por fin la estructura molecular del benceno, la cual se había resistido siete años a revelársele, lo hacía gloriosamente ante sus ojos, ya no como un uróboro con seis rayos de luz, sino como un anillo hexagonal con seis dobles enlaces alternos. La fórmula que revolucionó la química y la medicina orgánica a nivel mundial llegó velada a su mente a través de la metáfora, la alegoría y la fantasía propia de un sueño (Schiemenz, 1993, p. 197).

Consideramos que la recomendación de Kekulé es válida para todas las ciencias, tanto exactas como humanas, incluso para la petulante Clío, quien constantemente se vanagloria de sus rigurosos métodos, que la llevan a jactarse inverosímilmente de una cercanía a la “verdad”, la cual, como Ícaro con el sol, nunca logra alcanzar en realidad y que en su pretencioso intento termina cayendo en plataformas de salvación que ella termina viendo como trampas y de las que soberbiamente siempre reniega, desconfía y critica. Ellas son la alegoría y la fantasía y de las cuales, sin embargo, como veremos a continuación, muchas veces a escondidas

e hipócritamente, elige sus intangibles y arcanos ropajes para disimular y guarecer realidades de los procesos sociales y culturales de las diferentes épocas resguardadas bajo su, a veces, dogmática égida.

Una de las principales premisas de la fenomenología heideggeriana es que los conceptos del ser y del tiempo son “epocales”, es decir, entendidos de acuerdo con las circunstancias sociales y culturales de la época que los piensa y “repiensa” y, por tanto, son conceptos sumamente históricos, lo cual nos alecciona a comprender que el objeto de estudio de la historia no es tanto lo “que pasó en el pasado”, sino comprender al ser humano y sus procesos socioculturales a través de distintas épocas. Es en este entendido y bajo esta premisa que Paul Ricoeur (1995), en su magna obra *Tiempo y narración*, nos demuestra que una de las formas metodológicas que la historia debe atreverse a hacer uso para poder comprender esos procesos epocales es a través de la narración, la cual, si bien el historiador instrumentaliza, en muchas ocasiones le teme y rehúye a la comprensión de su dimensión metodológica. Ricoeur (1995) señala que es solamente por medio de la narración que el tiempo abstracto e ininteligible se transforma en tiempo concreto, definido, preciso e inteligible, es decir, se convierte en tiempo humano, y es este tiempo humano el que otorga significado y coherencia a la propia narrativa volviéndola así un objeto de estudio ontológico y temporal y por ende histórico.

Es la relación equitativa entre el tiempo y la narración lo que Ricoeur considera la base de la comprensión, no solamente de cuestiones historiográficas sino también históricas, es decir, que la una no antecede a la otra, sino que son fenómenos culturales que evidencian manifestaciones sociales pero que ocurren de manera simultánea, a la par. En otras palabras, la narrativa no está supeditada al tiempo humano, sino que este último no podría existir sin la primera, a la vez que ésta sería imposible de existir sin el tiempo histórico, el cual solamente puede ser estudiado a través de la narración y, por tanto, es ella la piedra filosofal de toda teoría y filosofía histórica y de todo cuestionamiento con respecto al tiempo humano, convirtiéndose a su vez en su propia salvaguarda y su “caja fuer-

te”, e incluso en su cápsula a través de aquel tiempo no humano, sino el tiempo cronológico y abstracto (Ricoeur, 1995).

La propia narrativa “edulcoriza” la provincia del tiempo haciéndola accesible al estudio humano; Ricoeur considera que es mediante dos formas narrativas, la histórica y la ficticia, que el tiempo se reconfigura y se hace comprensible. François Hartog (2022), en su obra *Cronos. Cómo Occidente ha pensado el tiempo, desde el primer cristianismo hasta hoy* retoma el tema del análisis del tiempo a través de los regímenes de historicidad, y ese análisis poder plasmarlo por medio de la narrativa de la historia, es decir, vuelve a tomar en cuenta el tema de la narración histórica y su importancia ejemplificando en distintas épocas de la historia humana la conceptualización epocal del tiempo, en la que coincide con Ricoeur a la hora de hablar de dos formas narrativas presentes en la historia y la historiografía conceptual del tiempo: la histórica y la ficticia (Hartog, 2022).

Asomándonos a la antropología, James George Frazer (2021), en su obra *La Rama Dorada: magia y religión* menciona al mito y a la leyenda como una parte importante, una ventana al pasado disfrazada de fantasía, encerrándose los significantes históricos por medio de las alegorías (Frazer, 2021). Bajo estas premisas metodológicas pretendemos realizar el análisis del cuento tlaxcalteca de Matlalcueitl, en el cual consideramos que a través de aquellos arcanos ropajes de la fantasía y la alegoría que Kekulé mencionaba van encerradas realidades históricas de los pueblos que lo forjaron.

Análisis del cuento

La leyenda rescatada dentro del cuento de Matlalcueitl ha llegado a nosotros a través de la prosa del maestro don Desiderio Hernández Xochitiotzin, afamado tlaxcalteca considerado como el último de los muralistas mexicanos. Podemos darnos cuenta de que el maestro Xochitiotzin no solamente fue ducho con el pincel, sino también con la pluma. En su compilación de cuentos tlaxcaltecas dentro de su obra escrita *Historia de un pueblo: Tlaxcala*, editado a inicios de la década de los noventa rescata la leyenda de la Matlalcueitl, comenzando a explicar que esos aconte-

cimientos habían sucedido mucho tiempo atrás, “antes incluso de que los propios tlaxcaltecas salieran de Chicomoztoc, cuando el actual valle de Puebla-Tlaxcala estaba dominado por los olmecas-xicalancas bajo ‘el decadente reinado del señor Colopechtli’” (Hernández Xochitiotzin y Xochitiotzin Ortega, 1990, p. 45). Es aquí donde debemos detenernos y desentrañar esta parte del cuento.

El origen de los olmecas-xicalancas, aquel pueblo que construyó la ciudad de Cacaxtla, famosa hoy en día por sus excelsos murales y a la que ellos hicieron su capital, se remonta al periodo epiclásico (siglo VII de nuestra era). Conocemos de ellos gracias a la pluma de Diego Muñoz Camargo (1998) en su obra *Historia de Tlaxcala*, escrita en el siglo XVI, el códice *Tolteca-Chichimeca* de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (1989) y las *Relaciones* de Domingo Francisco Chimalpahin (1965). Patricia Plunket y Gabriela Uruñuela (2012) analizan estas fuentes para poder entender el misterioso origen de este pueblo. Las historiadoras ubican a Chimalpahin como uno de los autores convencidos de que el pueblo olmeca-xicalanca era originario de la cuenca del Lago de Texcoco y en específico de Chalco-Amaquemecan (de donde, por cierto, el propio Chimalpahin era originario y cronista), mientras Diego Muñoz Camargo (1998) relata que el territorio que actualmente se encuentra entre Puebla y Cholula, al sur de la actual ciudad de Tlaxcala, mucho antes de la fundación y existencia de esta última, se llama “Xicalanco”. Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (1989), por su parte, argumenta que los orígenes de este pueblo realmente se encuentran en la zona costera del Golfo, al ser los olmecas procedentes de lo que ahora es el sur de Veracruz y que el espacio entre el puerto y esta zona antiguamente recibía el nombre de Xicalango. Fue a raíz de que en el siglo XX fueron encontrados los magníficos murales de Cacaxtla cuando se evidenció que de las tres versiones la mejor argumentada era la de Ixtlilxóchitl, puesto que las formas, los colores, las técnicas de la ejecución de las pinturas tenían una fuerte influencia maya, incluso el azul utilizado es el llamado “azul maya”. Por tanto, al igual que las doctoras Patricia Plunket y Gabriela Uruñuela, consideramos que el pueblo olmeca-xicalanca era oriundo de la costa sur del Golfo de México, por lo

que “la batalla” historiográfica la ganó Ixtlilxóchitl (Plunket y Uruñuela, 2012, pp. 58-63).

Empero, el área de influencia de la cultura olmeca-xicalanca sí se extendió al valle de Chalco y sur de Tlaxcala entre los siglos VII al X. Tanto Plunket como Uruñuela ven en esta hegemonía territorial, por parte de esta cultura, el desplome de Cholula. Es así como el pueblo olmeca-xicalanca se posicionó comercial y políticamente sobre los valles de Chalco y el actual poblano-tlaxcalteca, así como de los pueblos a las faldas tanto del Matlalcuéyetl como de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, e hicieron de Cacaxtla su capital y centro neurálgico de toda esta demarcación. De hecho, se atribuye a este periodo la destrucción, erosión y descuido de la gran pirámide de Cholula, la cual comenzó a ser cubierta de manera natural por tierra a tal grado que cuando llegó Hernán Cortés en 1519 ya asemejaba totalmente a un cerro.

Otro elemento a destacar dentro del comienzo de la narrativa del cuento es el nombre del cacique que gobernaba bajo “un cetro decadente” a los olmecas-xicalancas, el señor Colopechtli. Son Fray Juan de Torquemada (1964), con su *Monarquía Indiana* y de nuevo don Diego Muñoz Camargo (1998), con la *Historia de Tlaxcala*, las únicas fuentes que mencionan la existencia del señor Colopechtli. Torquemada lo menciona como un capitán y el último de los gobernantes “ulmecas”, quien fue asesinado por parte de los invasores teochichimecas que arribaron a Cacaxtla y con este acto se apoderaron del actual valle poblano-tlaxcalteca; Torquemada menciona que la muerte de Colopechtli significó el fin de la hegemonía olmeca-xicalanca haciéndolos huir del valle tras el asesinato del cacique (Torquemada, 1964, p. 263). Por su parte, don Diego Muñoz Camargo (1998) hace referencia de Colopechtli como el más afamado capitán de los olmecas y aztecas que fue asesinado por parte de los teochichimecas en las cercanías del actual pueblo de San Felipe Ixtacuixtla (Muñoz Camargo, 1998).

Los teochichimecas, al igual que los aztecas, eran una tribu nómada que invadió el altiplano central desde el norte; de hecho, eran pueblos hermanos al haber sido dos de las siete tribus que compartían, además del

mismo origen, la misma lengua nahua (tepanecas, xochimilcas, chalcas, acolhuas, tlahuicas, teochichimecas y aztecas) que salieron de Chicomoztoc (lugar de las siete cuevas) en el siglo IX de nuestra era, de igual forma que los aztecas al sedentarizarse cambiaron su nombre a mexicas, los teochichimecas lo hicieron al de tlaxcaltecas siendo, por tanto, los pueblos mexicas y tlaxcaltecas la versión ya sedentaria y civilizada de las tribus nómadas aztecas y teochichimecas, respectivamente.

Los teochichimecas, como las otras seis tribus nahuatlacas, mezclaban su historia con su cosmogonía. De hecho, las otras tribus los nombraron teochichimecas por ser los únicos que adoraban un ídolo, el de su dios Camaxtli, divinidad de la guerra, el cual les indicó que para encontrar la tierra donde debían asentarse tendrían que encontrar su señal, dos garzas blancas volando en sentido contrario y el punto donde se cruzaran sería el ombligo del mundo y su tierra prometida, convirtiéndose la garza en el símbolo del pueblo tlaxcalteca. Encontramos similitudes con la leyenda mexica de la señal del águila parada sobre el nopal cantando a la guerra representada en el teocalli de la guerra sagrada; sin embargo, en el Códice Boturini o Tira de la Peregrinación mexica y en la Crónica Mexicayotl de Tezozomoc debemos distinguir que Huitzilopochtli, a diferencia de Camaxtli, aparece como un líder de carne y hueso que dirige a su pueblo y que es divinizado tras su muerte. Los mexicas van cargando incluso sus restos mortales mientras que Camaxtli, desde el principio, es mencionado como una divinidad encarnada en un ídolo. Ixtlilxóchitl profundiza en estos temas de los conceptos de divinidad de las siete tribus nahuatlacas mostrando el porqué del prefijo “teo” en estos chichimecas, diferenciándolos de los demás (de Alva Ixtlilxóchitl, 1989 p. 76).

Es con estas premisas que podemos observar el arribo de los invasores teochichimecas al actual valle de Puebla-Tlaxcala como un suceso violento, que marcó a los pueblos que ya se encontraban asentados desde siglos atrás en este lugar, y sobre todo el pueblo olmeca-xicalanca; la muerte violenta de Colopochtli en manos nahuas marcó el fin no sólo de una vida, sino de una época y de una hegemonía. Paralelamente sucedería lo mismo con los pueblos de la cuenca del lago de Texcoco, como los az-

capotzalcas y chalcas, a quienes les tocó experimentar en carne propia la invasión mexicana y cómo éstos poco a poco se fueron apoderando del lago y sus márgenes. Las tribus nahuatlacas, entendidas como invasoras que llegan a imponer su lengua y costumbres, sus conceptos de religión y su cultura, conquistando y sujetando “pueblos originarios” de manera semejante a lo que los europeos harían con ellos en el siglo XVI, nos muestra que realmente debe problematizarse el concepto de “pueblo originario”, ya que no los hay, al ser realmente todos los pueblos de la tierra pueblos nómadas con procesos de invasión y conquista que van consolidando hegemonías que se desgastan con el paso del tiempo para dar paso a otras nuevas.

Regresando al cuento de Matlalcueitl, es justamente ella una mujer del pueblo olmeca-xicalanca que está a punto de ser invadido por parte de extranjeros; ella encarna este pueblo que está por experimentar una dolorosa transformación, como le pasa a ella al ver convertirse su carne en piedras eternas. De hecho, los dos hombres que se enamoran de Matlalcueitl, Tenzo y Pinahutzatzin, representan cada uno a estos pueblos invasores: Tenzo es totonaca, originario de la región del Tepeyac, un pueblo de la orilla del lago de Texcoco; mientras que Pinahutzatzin, quien es el que al final se gana el amor de Matlalcueitl, es un soldado teochichimeca.

En la lucha encarnizada entre Pinahutzatzin y Tentzo en la que pierde la vida este último, decapitado, podemos encontrar una alegoría a la lucha que por el valle poblano-tlaxcalteca emprendieron totonacas, chalcas y teochichimecas, mencionada tanto por Muñoz Camargo (1998) como por Chimalpahin, una vez muerta Matlalcueitl (los olmecas-xicalancas). En la huida de Pinahutzatzin a la región de la costa del golfo y su persecución por parte de los olmecas-xicalancas para vengar la muerte, tanto de Matlalcueitl como de Tentzo y su posterior transformación en el Cofre de Perote, podemos interpretar la salida forzada que tras siglos se vieron obligados los olmecas-xicalancas a consecuencia de los acontecimientos. Recordemos que este pueblo tuvo que huir del valle al arribo de los invasores teochichimecas, y justamente Pinahutzatzin era un soldado teochichimeca.

Podemos observar claramente, por medio de una exquisita belleza narrativa, la alegoría de una conquista militar de dos pueblos en la conquista amorosa de un hombre hacia una mujer. La bella mujer olmeca-xicalanca vista como el elemento a conquistar por parte del valiente guerrero teochichimeca que se apersona en Xochitecatl (una de las dos principales ciudades, junto con Cacaxtla, de los olmecas-xicalancas) muestra claramente una metáfora de la llegada de un pueblo externo a uno de los focos económicos olmecas-xicalancas para realizar la conquista de ese mismo pueblo representado en el cuento por una bella mujer, la cual viste lujosas ropas y plumas, a sabiendas de que ese pueblo olmeca-xicalanca era uno de los más prósperos económica y comercialmente del altiplano central, tal como lo mencionan Muñoz Camargo (1998) e Ixtlilxóchitl (1989); y todo esto en época del reinado de Colopechtli, quien en la vida real, al igual que Matlalcueitl en la leyenda, muere asesinado en manos de un invasor marcando el fin de una época; en el caso de la leyenda es el Tentzo el asesino, en el caso de la vida real son los teochichimecas los que acabaron con la vida del último gobernante de Cacaxtla.

Toda esta situación de la invasión teochichimeca está datada por Muñoz Camargo (1998) aproximadamente en el 1100 de nuestra era; sabemos perfectamente que geológicamente el volcán Matlalcuéyetl, como se mencionó al principio, es un macizo que se formó no en el 1100 dC, sino que se remonta a la era Cuaternaria, hace 45 mil años, mucho antes de la existencia de cualquier población humana en sus cercanías; sin embargo, es interesante ver cómo a través de la alegoría y la fantasía se logró relacionar al volcán con un suceso traumático que les tocó vivir a los pueblos que habitaban el valle.

Es también necesario analizar la posterior divinización que experimenta la figura de Matlalcueitl entre los teochichimecas y su cambio de nombre a Matlalcuéyetl. Matlalcueitl, “la de las faldas azuladas”, era para los tlaxcaltecas la diosa de las aguas subterráneas, de los ríos, de los manantiales y de la lluvia, segunda consorte de Tláloc, y quien entre los mexicas fue conocida como Chalchihuitlicue, “la de las faldas de jade”. El nombre hace referencia al volcán, el cual, a la distancia, el bosque de

sus faldas asemeja un tono azulado. Los tlaxcaltecas eran conscientes de la importancia que tenía el volcán para la existencia de manantiales y ríos en el valle, incluso hasta el día de hoy resulta evidente el hecho de cómo comienzan a amontonarse las nubes en torno a la cima del volcán, las cuales provocan las lluvias del valle, es decir, que el volcán formaba parte importante del día a día del pueblo tlaxcalteca, regulando incluso los periodos de siembra y cosecha de acuerdo con el temporal de lluvias.

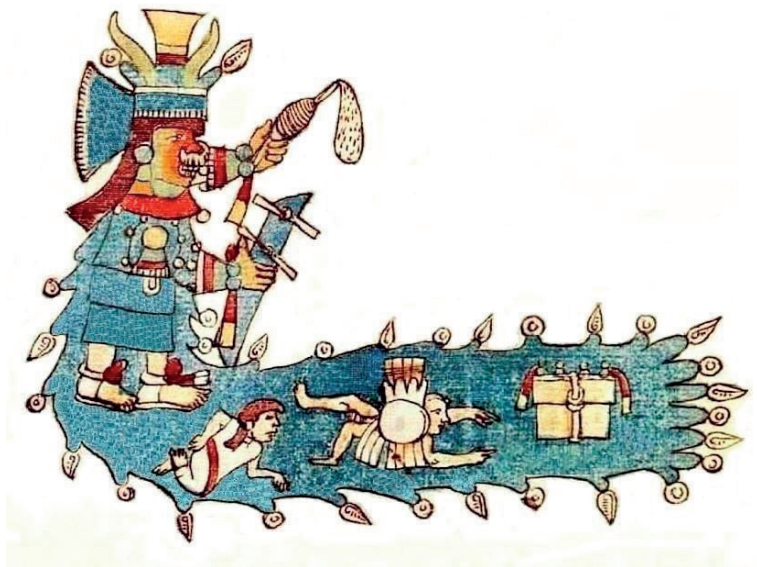
La diosa es representada en la forma de una mujer de hermosos rasgos, con una elegante indumentaria y plumaje y con un largo huipil color esmeralda, el cual representa el agua que no cae del cielo (ya que ésta es potestad exclusiva de su esposo Tláloc), el largo huipil de Matalalcuéyetl se distribuye tanto en el océano, manantiales, ríos y lagos. En las aguas del huipil navegan varios bebés humanos, indiscutible representación de la diosa como madre de los pueblos al paso de sus aguas. No obstante tantas virtudes, Matlalcuéyetl tenía también su aspecto negativo: los huracanes, inundaciones, maremotos y demás desastres naturales asociados con el agua no proveniente del cielo, son la representación de su furia, pues a pesar de ser una deidad bella, amorosa y tranquila, ofenderle significaba la destrucción de la vida para los bebés que navegaban en sus faldas, es decir, los pueblos mesoamericanos. De las faldas bajan aún los ríos que bañan el valle y que asemejan culebras, es por eso que también se la asemejó con Coatlicue, la madre dadora de vida, la de “las faldas de serpientes”; incluso, en el arte a Matlalcuéyetl (que es el nombre ya adaptado por los tlaxcaltecas de Matlalcueitl) es representada como una mujer con cola de serpiente.

Desde la época virreinal hasta nuestros días existe la leyenda que quien se pierde en el bosque del Matlalcuéyetl es auxiliado por esta mujer, que es el espíritu de la difunta Matlalcueitl y que habita su volcán, incluso hoy es común que las poblaciones indígenas aledañas al volcán realicen peregrinaciones de ascenso a los picos del volcán y ofrendar comida o las primeras cosechas a la diosa, existiendo misas católicas en el acto, evidenciando el gran sincretismo existente en la región hasta el día de hoy. Otra práctica muy común es el de los llamados “graniceros”, que

son hombres de edad adulta que asisten a la cima del volcán a invocar a Matlalcuéyetl mediante danzas, cantos y ceremonias para tener lluvias y cultivos abundantes. La gran mayoría de estos rituales han sobrevivido dada la necesidad generacional humana de contar con buenas lluvias para tener buenas cosechas y en la época estival no carecer del líquido sagrado dador de vida, lo cual lleva a la personalización de la montaña, ya no es una montaña como tal, sino que se convierte en guardiana del agua, se le diviniza al ser dadora de bienestar (Suárez, 2005, pp. 80-86).

Es, por tanto, la leyenda del Matlalcuéyetl la forma en la que el pueblo tlaxcalteca comprendió la divinización de su diosa, que en un principio fue humana y pasó a formar parte de su panteón a través de la alegoría de la poesía y el cuento.

Imagen 3.
Matlalcueye o Chalchiuitlicue.



Fuente: Códice Borgia.

Conclusiones

Consideramos que es importante rescatar para las conclusiones varios puntos metodológicos que nos permitieron interpretar el cuento desde una noción histórica e historiográfica. Antes que nada, enfatizar la crítica realizada a la academia de la historia por el hecho de menospreciar y hacer de lado recurrentemente a la narrativa, a lo ficticio, a lo alegórico, a la fantasía, sin ponerse a pensar que la propia heurística es la semilla de toda investigación histórica. ¿Acaso es malo imaginar? El propio Gadamer prioriza la heurística sobre la hermenéutica, puesto que sin esa fase imaginativa de la investigación es imposible ir construyendo nuevos horizontes interpretativos. Las llaves de la imaginación, por tanto, son fundamentales para abrir las pesadas puertas hermenéuticas de la investigación. Desde esta noción es posible entender a la leyenda, al mito encerrado en la prosa de los cuentos no solamente como falsedades o meras fantasías, como por mucho tiempo fueron vistas las mitologías mundiales, meras invenciones indignas de cualquier interpretación seria y científica; sino como ventanas, “máquinas del tiempo” que te permiten asomarte, mediante el vehículo de la alegoría, a otras épocas, a los tiempos de las sociedades que las crearon, entenderlas como reflejos de esas mismas sociedades, lo que creían y vivenciaban y de esta manera es que adquiere también un cariz científico.

La pretensión de este artículo fue visibilizar y poner en valor estas nuevas formas de acercarse al pasado, ya no desde los dogmas positivistas documentalistas, sino desde la sensibilidad propia de la hermenéutica ontológica, la cual permite como historiador considerar fuentes no únicamente a los documentos escritos, sino a toda manifestación del ingenio humano, los cuales son dignos de ser estudiados e interpretados. El siglo XX, tras sus dos guerras mundiales, nos dejó este legado, priorizar la existencia por sobre el progreso, lo sensible y humano por sobre la rigidez de un científicismo estructuralista que estuvo a punto de llevar a su desaparición a la humanidad; es a raíz de estos acontecimientos que en los escritorios de los historiadores comenzaron a desfilan temas que hasta esos momentos eran considerados indignos de la historia como la locura,

la homosexualidad, el silencio, la niñez, las mujeres, entre otros, al haber sido la historia positivista de bronce, dogmática y patriarcal la que hasta ese momento había imperado en la historiografía.

Es muy recientemente que la literatura se ha incorporado a las fuentes de la historia, aún en pleno 2024 es común escuchar voces que menosprecian a la novela histórica, el mito o el cuento como fuentes fidedignas al ser tal vez Calíope, la última de las hermanas de la soberbia Clío, en ser invitada a su banquete. Es así como este trabajo pretendió demostrar que la literatura es una digna invitada al concierto de la historia y que no le demerita ni le quita a Clío agudeza ni metódica ni técnica, sino todo lo contrario, permite aventurarse en nuevos espacios inexplorados por la ciencia histórica, los cuales ella misma consideró vedados para sí.

¿Por qué tomar como objeto de estudio un cuento tlaxcalteca? Para ir también en contra de la corriente, en este caso del centralismo nacionalista que durante los siglos XIX y XX ha priorizado la historia mexicana y la ha convertido en universal para el pueblo de México, en aras de la construcción de un nacionalismo en el cual todas las otras culturas que no sean la mexicana han sido hechas de lado, y sobre todo la tlaxcalteca. Es a partir de Fray Servando Teresa de Mier y de Carlos María de Bustamante que el tlaxcalteca comenzó a ser visto como un pueblo traidor dentro de una literatura que no entendía realmente el pasado. En la actualidad existe aún el estereotipo creado en pleno siglo XIX de querer pensar por ejemplo a la conquista de México-Tenochtitlán como si el actual estado nación que es España hubiera conquistado al actual estado nación que es México, lo cual, en pleno siglo XVI, es inviable y anacrónico, ya que ni el estado nación que ahora es España ni el estado nación que ahora es México existían. En la península existían cinco reinos independientes el uno de otro, con sus propias cortes y políticas, de los cuales Castilla era la hegemónica; los cinco reinos para 1519 pertenecían a la corona de Carlos V, emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico por herencia de sus abuelos, los reyes católicos Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón, padres de su madre, la reina Juana I. De este lado del mundo, en la América mesoamericana, existía también una atomización, un mosaico

pluricultural aún más complejo que el europeo: mixtecas, zapotecas, otomíes, purépechas, caxcanes, tephuanes, mexicas, tlaxcaltecas y muchos otros existían y coexistían entre ellos, siendo en el momento de 1519 los mexicas la cultura hegemónica que había conquistado a muchos otros pueblos imponiéndoles tributos, esclavizando a sus gentes e imponiendo su cultura y sistemas económicos, a excepción de un pueblo que jamás pudo ser conquistado por los tlatoanis mexicas: el tlaxcalteca, quien por resistirse y no querer adherirse a la política mexica fue cercado por más de sesenta años por parte de los mexicas, dos pueblos hermanos en sus orígenes que se habían convertido en los peores enemigos. ¿Tlaxcala fue traidora? No lo creemos, ya que no le debía ningún tipo de lealtad a los mexicas, sus acérrimos enemigos, lo cual nos lleva a repensar incluso la conquista de Tenochtitlán, en la cual participaron, según Bernal Díaz del Castillo, más de ochenta mil tlaxcaltecas y 600 españoles, no como una conquista de europeos sobre los mexicas, sino más bien como una gran conflagración de pueblos indígenas contra su opresor mexica, con el comando, eso sí, de Castilla.

Es dentro de esta forma de entender los acontecimientos del pasado que nos ofrece la fenomenología de Husserl que podemos tener mayor claridad a la hora de estudiarlos, repensándolos desde su presente y no desde el nuestro, lo cual sería anacrónico y que, como bien dijo el gran Edmundo O'Gorman, las anacronías nos llevan a los absurdos.

Es así como bajo este planteamiento metodológico en que se realizó la selección del pueblo tlaxcalteca como objeto de estudio, ahora había que seleccionar un cuento, uno que nos permitiera demostrar y poner en práctica el método. La selección fue el cuento del Matlalcuéyatl, ese hermoso volcán que hasta el día de hoy señorea a Tlaxcala. ¿Por qué ese cuento y no otro? Consideramos que del total de cuentos recuperados por el maestro Desiderio Hernández Xochitiotzin era el del volcán el que más posibilidades de explotar tenía desde la metodología propuesta, puesto que contaba con una base histórica arropada con los arcanos ropajes de la alegoría y la fantasía, los cuales quisimos desvelar poco a poco mediante un análisis historiográfico pormenorizado que nos permitió evidenciar

los significantes históricos detrás del mito a manera de reflejo de una época.

Encontramos sucesos traumáticos para el pueblo olmeca-xicalanca al momento de su conquista por parte de los teochichimecas, representados alegóricamente en el romance de una Matlalcueitl humana, quien con su propia muerte representa la muerte de Colopechtli, el líder xicalanca, y de aquella vieja cultura que dominaba el valle poblano tlaxcalteca y posterior a su muerte, como la mayoría de divinidades politeístas tanto en América como en el resto del mundo, se le divinizó siendo su tótem la propia montaña adquiriendo características místicas y mágicas que perduraron hasta la conquista y que se sincretizaron con el cristianismo, dando lugar a rituales y creencias en torno a los ciclos del agua, la siembra y la cosecha que perduran hasta nuestros días.

Como experiencia de investigación fue interesante aplicar la metodología de Ricoeur (1995) y Hartog (2022) enseñada en los cursos doctorales, en un caso concreto como lo es el análisis de un cuento desde su metodología propuesta, lo cual evidencia que la narrativa es sumamente importante para el historiador, no solamente para dar a conocer sus ideas, sino también como fuente de estudio en sus diversas formas: cuentos, poemas, rimas, leyendas, mitos, etc., puesto que en éstas se encapsulan realidades sociales de los pueblos que los crearon.

Referencias

- Castro-Govea, R. (2007). Late Pleistocene–Holocene stratigraphy and radiocarbon dating of La Malinche volcano, Central Mexico. *Journal of Volcanology and Geothermal Research*, 162(1-2), pp. 20-42. <https://doi.org/10.1016/j.jvolgeores.2007.01.002>
- Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, D. F. S. A. M. (1965). *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan*. Fondo de Cultura Económica.
- Cuatlapanga (12 de abril de 2024). En Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Cuatlapanga#/media/Archivo:La_Malinche_y_Cuatlapanga_al_atardecer.jpg). Consultado el 2 de mayo de 2024.

- De Alva Ixtlilxóchitl, F. (1989). *Historia Tolteca-Chichimeca* (Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemes, Luis Reyes García, Trad.). Fondo de Cultura Económica / Centro de Estudios Superiores en Antropología Social.
- El Sol de Tlaxcala (20 de enero de 2020). Fabiola Caballero. ¿Piensas escalar la Malinche? Esto es lo que debes saber antes de emprender el viaje. <https://www.elsoldetlaxcala.com.mx/doble-via/piensas-escalar-la-malinche-esto-es-lo-que-debes-saber-antes-de-emprender-el-viaje-montanismo-el-pico-de-orizaba-popocatepetl-iztaccihuatl-nevado-de-toluca-4725478.html> Consultado el 2 de mayo de 2024.
- Frazer, J. G. (2021). *La Rama Dorada. Magia y Religión*. Fondo de Cultura Económica.
- Hartog, F. (2022). *Cronos. Cómo Occidente ha pensado el tiempo, desde el primer cristianismo hasta hoy*. Siglo XXI editores.
- Hernández Xochitiotzin, D. y Xochitiotzin Ortega, C. H. (1990). *Historia de un pueblo: Tlaxcala*. Gobierno del Estado de Tlaxcala.
- Muñoz Camargo, D. (1998). *Historia de Tlaxcala*. Universidad Autónoma de Tlaxcala / Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Plunket Nagoda, P. y Uruñuela Ladrón de Guevara, G. (2012). Cholula en tiempos de Cacaxtla. El péndulo del poder. *Arqueología Mexicana*, (117), pp. 58-63.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración, vol. 1: configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI editores.
- Schiemenz Günter, P. (1993). A Heretical Look at the Benzolfest. *The British Journal for the History of Science*, 26(2), pp. 195-205.
- Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM). (2019). Carlos Cea y Díaz. <https://sacm.org.mx/Informa/Biografia/07248>
- Suárez Cruz, S. (2005). Arqueología del paisaje en La Malinche. *Antropología*. Revista Interdisciplinaria del INAH, (78), pp. 80-86.
- Torquemada, F. J. (1964). *Monarquía Indiana*. Universidad Nacional Autónoma de México.

El Diablo en los cuentos populares mexicanos.
De la tradición literaria europea al sincretismo
cultural

LUZ EUGENIA AGUILAR GONZÁLEZ
LUIS ALBERTO PÉREZ AMEZCUA



Introducción

El presente trabajo realiza un acercamiento analítico a un *corpus* de cuentos populares mexicanos recuperados por Fabio Morábito (2014). En los cuentos seleccionados se encuentra un personaje común: el Diablo. Este personaje y sus diferentes personificaciones en los cuentos se presenta en situaciones que en ocasiones pueden identificarse con los aspectos de la religión católica; pero, por otra parte, también se pueden encontrar sucesos que remiten más a aspectos religiosos de las tradiciones de los pueblos originarios. De esta forma, se percibe un sincretismo a diferentes niveles: en los personajes, en las temáticas, en las personificaciones y en la simbología, principalmente.

A partir de esta lectura inicial de los cuentos populares mexicanos, estamos de acuerdo con Propp (2008) cuando plantea el problema de investigación para acercarse al estudio de los cuentos maravillosos, pues es necesario “descubrir las fuentes del relato maravilloso en la realidad histórica” (Propp, 2008, p. 16). En los cuentos populares mexicanos se pueden encontrar elementos históricos, religiosos, narraciones, aspectos todos pertenecientes, tanto a tradiciones europeas como indígenas.

De esta manera, describiremos temas, personajes y situaciones que permitan comprender el sincretismo cultural, la recuperación de relatos conocidos por cuentos europeos y la forma como se resignifican en el *corpus* seleccionado. Por otra parte, en esta recuperación de los cuentos no podemos dejar de lado una reflexión sobre la oralidad y los cuentos populares, pues por su origen, esta oralidad se va transmitiendo de generación en generación, de grupo a grupo, lo que caracteriza nuestro análisis como una lectura de una época: una lectura individual, sincrónica desde nuestros propios referentes, pero también una lectura colectiva diacrónica, rescatada en estos cuentos.

Marco teórico metodológico. *Acercamientos desde la teoría literaria*

Para analizar los cuentos populares, primero debemos aclarar que partimos de una postura mayormente interpretativa. Si bien es cierto que tomaremos elementos de las propuestas funcionalistas que responden a

un paradigma científico-positivista, la interpretación a partir de lo que se vaya encontrando en el texto enriquecerá el análisis, pues las limitaciones del funcionalismo es un tema ya agotado en el diálogo de la crítica literaria.

Algunos de los planteamientos que retomaremos parten de los postulados de los formalistas rusos, quienes en su preocupación por postular una ciencia literaria afirman que “el objeto de estudio de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia” (Eichenbaum, 1980, p. 25). Específicamente, los aportes de Propp sobre el estudio de los cuentos maravillosos siguen teniendo potencial analítico. La estructura de los cuentos “maravillosos” se define por su función: la disminución o daño causado a alguien o el deseo de poseer algo y su posterior desarrollo por la partida del protagonista. La participación del donante que ofrece un objeto, o bien de un ayudante que, por su intercesión, le permite al protagonista encontrar el objeto de su búsqueda (cf. Propp, 2008).

Para completar la perspectiva de Propp, Albero Poveda (en Díez Villameriel, 2020) agrega los siguientes elementos: el héroe es una figura marginal; son quienes pudieran estar en una situación de desventaja, tiene una personalidad poco prometedora; carecen de habilidades especiales y la recompensa que reciben es una compensación por las injusticias que han sufrido.

Por otra parte, el concepto de intertextualidad desde la perspectiva de Julia Kristeva (basada en Bajtin) se constituye como un “mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, citada por Navarro, 1997, p. vi), por lo que la palabra literaria “no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies textuales*, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior” (Kristeva, 1997, p. 2). El concepto de intertextualidad propicia la construcción de un puente entre este planteamiento sociocultural con el interpretativo, pues permite “establecer conexiones entre la actividad receptiva y comprensiva del lector y las diversas relaciones textuales” (Mendoza Fillola, 1994, p. 62).

Retomar este constructo permite acercarnos a textos anteriores de los cuales se pudieron seleccionar elementos para la elaboración de un nuevo relato, así como comprender las formas de reescritura y resemantización de tradiciones orales que constituyen los cuentos tradicionales.

Esta propuesta teórica nos coloca dentro de un paradigma positivista, puesto que precisamente la preocupación de estos autores era establecer la científicidad de la literatura a través de un método científico. Centrar el análisis sólo desde esta perspectiva ciertamente nos permite describir las estructuras, funciones y raíces de los cuentos, pero se perdería la riqueza de sus significados. Por ello, planteamos un acercamiento analítico que responda a perspectivas más actuales, que cuestionan el encontrar la literariedad del texto, y que incluyen la interpretación y comprensión de éste.

Por ello, también consideraremos para el análisis acercamientos que vayan hacia la comprensión del texto, que se centran en las interpretaciones que realizan los lectores al leer el texto para lograr un entendimiento más amplio. La lectura de los cuentos que realizaremos se guiará por su condición inferencial, la cual está determinada por el contexto situacional que el receptor (nosotros) elabora al enfrentarse al texto que vincula sus expectativas (cf. Maldonado Alemán, 2011). Para ello, trataremos de encontrar los significados comunes entre el texto y los receptores. En términos de Gadamer, “el texto hace hablar a un tema, pero quien lo logra es en último extremo el rendimiento del intérprete” (citado por Gabriel, 2007, párr. 48).

De la oralidad a la escritura

Los cuentos que se analizarán en este capítulo están publicados en el libro de Fabio Morábito (2014) *Cuentos populares mexicanos*. En la introducción resalta el trabajo de búsqueda y recopilación de cuentos orales en México realizada por Franz Boas, Konrad Theodor Preuss y Stanley Robe. Afirma que gracias a Boas se consolidó el método de recolección de materiales orales que perdura hasta la fecha. Esta es una preocupación no ajena a otras latitudes. Por ejemplo, se puede encontrar en el artículo de Peragón López (2015) una recuperación crítica de las recopilaciones

y catálogos del cuento popular en la España de los siglos XX y XXI. El autor afirma que, desde mediados del siglo XIX, Fernán Caballero y Antonio Machado y Álvarez hicieron lo propio, todos con el deseo de hacer perdurable la tradición oral (Moreno Verdulla, 1998). Esta preocupación, muy decimonónica, se rastrea en el esfuerzo de Alexandr Nikolaievich Afanásiev, quien fue el primero en recopilar los cuentos de tradición eslava. También los infaltables Charles Perrault y los hermanos Grimm en sus respectivas latitudes para asegurar la perdurabilidad de los cuentos folklóricos (Díez Villameriel, 2020). Otro esfuerzo es el rescate de Aurelio M. Espinoza padre (1946) con sus *Cuentos populares españoles*, en donde recopila, transcribe y clasifica los textos de carácter nacional del folklor español (Moreno Verdulla, 1998).

Los cuentos con estas características son conocidos como orales, tradicionales, populares o folklóricos. Algunas veces pueden utilizarse estas clasificaciones de manera indistinta, pero a decir de Ulpiano Lada Ferreras (citado por Peragón López, 2015), oral es el término más amplio y se refiere al canal de transmisión; Lada Ferreras afirma que los tipos y motivos folklóricos se forman a partir de los mitos y creencias que se enriquecen y modifican por los cambios que les realiza cada sociedad. Quien plantea la definición más clara entre lo popular y lo tradicional es Menéndez Pidal, para quien el tradicional es un texto que superó la popularización, “que tiene una difusión oral y unas raíces folclóricas, es decir, por el hecho de ser tradicional es oral y folklórico; como nota caracterizadora fundamental de su naturaleza tradicional debe vivir entre variantes” (Lada Ferreras, citado por Peragón López, 2015, p. 4).

Morábito se interesó en darle un nuevo impulso al material oral ya recuperado en nuestro país, dándole nueva vida. Así, apunta que su trabajo “ha consistido en aderezar con una mano literaria este material crudo y poco literario” (2014, p. 8). Morábito (2014) explica que los relatos orales que recuperó los trasladó a la forma escrita de manera “más creativa y flexible que la de transcribir puntillosamente lo que dicta la grabadora” (p. 12), por lo que la reescritura de las narraciones orales pudo ser en ocasiones una nueva producción estética. Por ejemplo, aclara que

suprimió la inverosimilitud de las historias, cortó los cuentos, inventó cierres y suprimió personajes, entre otras estrategias. En este punto, nos percatamos de que estamos ante relatos que ya pasaron por un proceso de intervención-mediación que a los lectores no nos permitirá identificar aspectos provenientes de los textos originales. También realizó un proceso de comparación de varias versiones en algunos de los cuentos.

Ante este panorama, nos surgen algunas preguntas como ¿qué tanto los referentes, contextos, significados de Morábito están presentes en la reescritura (o traducción como él la llama) de los cuentos? ¿Hasta dónde podemos rescatar las tradiciones, historias y personajes originales de los narradores? Estas preguntas no son materia de este capítulo, pero sí es importante considerarlas debido a que el análisis que aplicaremos a los cuentos nos puede llevar a inferencias aventuradas. Por ello, pondremos especial cuidado en tener una vigilancia epistémica de las interpretaciones que ofreceremos, pues al perder el tono oral de los textos originales, el cual reacciona de forma dinámica por su naturaleza. En el cuento escrito se estatiza la narración (cf. Vachek citado por Gabriel, 2007), por lo que se puede pulir el proceso comunicativo-estético.

Por otra parte, esta reescritura es enriquecedora, pues puede ampliar la perspectiva del cuento popular para considerarlo como un género discursivo, en términos bajtinianos, lo que le da vitalidad por ser una mediación entre la lengua y el habla, formado por enunciados socialmente construidos (Gabriel, 2007). Asimismo, el esfuerzo de Morábito por conservar los relatos orales y darles mayor tono artístico coincide con las ideas de Binam, quien afirma que “la oralidad es fundadora de toda tradición literaria mientras que la escritura, que es una exigencia de la modernidad, avala su perennidad” (citado por Nana Tadoun, 2013, párr. 11).

Selección del corpus

Se seleccionaron los cuentos del libro de Morábito (2014) en los que aparece la figura del Diablo. Llamó la atención esta figura, en primer lugar, por ser un personaje que se encuentra constantemente como tema literario, pero también por la forma como se construye, que no se rela-

ciona con la visión dicotómica religiosa-occidental del bien y el mal, sino que es un personaje que coexiste en el plano terrenal con los personajes y que, además, la mayor parte de las veces no es aterrador ni maligno.

La misma selección realizada para este trabajo la hizo Dolz Alcón (2020-2021), quien aplicó el método de Propp para el análisis de las funciones de los cuentos. Pero como se aprecia en dicho trabajo, bajo el sólo análisis de las funciones no se rescata la riqueza de los cuentos.

En total, en la antología de Morábito, son siete cuentos con estas características, de los cuales en cuatro aparece el Diablo como ayudante, donante o sólo aparecido; a los otros tres los podemos definir como maravillosos, pues responden a la definición de Propp (2008) que se ha apuntado en párrafos anteriores. En algunos cuentos puede mencionarse al Diablo, pero nada más como una maldición, por lo que no se consideraron.

En el siguiente cuadro se apuntan los títulos de los cuentos seleccionados, su origen, el resumen de la trama y la clasificación que realizamos, como “cuento” o cuento maravilloso.

Cuadro 1.
Descripción del corpus

Título	Origen	Resumen	Clasificación
El hombre que se hizo rico en una noche	Mixe-Oaxaca	<p>Un hombre pobre desea conseguir dinero para comer, va a preguntar a su compadre lo que ha hecho para ser rico. El compadre lo engaña dos veces. El hombre se encuentra a otro y éste le regala tres centavos, con lo que el hombre pobre compra una máscara horrible. De regreso a su casa oscurece, se sienta junto al fuego de unos arrieros que en ese momento ya estaban dormidos. El hombre pobre se pone la máscara para evitar el humo de la fogata, los arrieros despiertan, se asustan, gritan y se esconden en una cueva. El hombre no sabe por qué gritan, también se asusta, pero no alcanza a entrar a la cueva. Ve la carga que dejan los arrieros y se la lleva. Llega a su casa con las riquezas. Las ve el compadre. Le cuenta el hombre lo que pasó y el compadre va en la noche con la máscara puesta a espantar arrieros. Los espera frente a la cueva. La cueva se abre, sale el Diablo, los arrieros (ahora mozos del Diablo), le dicen que ese hombre robó su carga, el Diablo lo lleva dentro de la cueva para que pague. Cuando el compadre sale de la cueva es viejo y pronto muere.</p>	Cuento
El señor y la gallina	Español-Cali-fornia	<p>Un señor muy pobre siempre se quita el bocado para dárselo a sus hijos. Un día le dice a su mujer que cocine una gallina. Así lo hace, y va a comérsela al bosque. Pasa Dios, le pide comida y no le da, porque “no es parejo con la gente”. Pasa el Diablo y le pide. Tampoco le invita porque le dice que está gordo. Pasa la Muerte y a ella sí la invita, porque es pareja y se lleva a todos. La Muerte, como agradecimiento, le dice que vaya a un lugar donde hay velas, que tome la más pequeña, que es la del hombre, porque morirá pronto, y la cambie por una grande que le da. Como el hombre pobre va corriendo, se le cae la vela. Toma otra para ponerla en el lugar de la suya, pero se le apaga, y cae muerto, “por comer tanta comida de un golpe” (Morábito, 2014, p. 241).</p>	Cuento

Título	Origen	Resumen	Clasificación
El puente del río grande	Español-Jalisco	<p>En tiempos de la Colonia, en Zapotlanejo (Jalisco) los españoles decidieron construir un puente sobre un río. Le fueron a pedir a un albañil de fama que lo construyera, pero estaba muy ocupado. Los españoles le ofrecieron mucho dinero, a lo que no pudo negarse. Después se arrepintió del trato, que no iba a poder cumplir y le vendió su alma al Diablo. El Diablo lo construiría en una semana. Le contó a su mujer. El albañil estaba preocupado. La mujer le dijo que le propusiera que se llevara las dos almas (la de ella y la del albañil), pero que terminara en una noche. El Diablo aceptó, llevó una cuadrilla de diablos para cumplir. Estaban por terminar, la mujer llevó un gallo que cantó antes del amanecer, y amaneció. Los diablos escaparon de la luz del día y soltaron unas piedras, faltando algunas para terminar el puente. El albañil y su mujer se salvaron.</p>	Cuento
El compadre	Español-Vera-cruz	<p>Una niña siempre le pedía el centavo que le sobraba a la madre cuando iba al molino. Los juntaba para comprar velas para ponérselas al Diablo, porque ella sí lo quería. La niña enferma y morirá. Le pide a la madre que siga poniendo velas al Diablo y muere. En el velorio aparece el Diablo, porque la niña era la única que lo quería.</p>	Cuento
Cómo el Misterioso le regaló miel a un pobre	Náhuatl-Durango	<p>Un hombre pobre es buscador de miel. Pretende salir a buscar y le pide a su compadre un poco de maíz para tortillas y bastimento. En el camino se encuentra a un hombre con quien comparte pinole (maíz en polvo). El hombre misterioso en agradecimiento lo invita a su casa. En su casa le regala miel y mulas. El hombre pobre los toma y regresa a su casa. Llena una botella con miel y le pide a su mujer que se la regale a su compadre. El compadre quiere también miel, le pregunta al hombre cómo la consiguió. El hombre le explica y el compadre parte, siguió los mismos pasos. Cuando se encontró al Misterioso, le dio todo lo que pidió, pero se comió al compadre, a las mulas, y hasta a la cobija.</p>	Cuento maravilloso

Título	Origen	Resumen	Clasificación
Un hombre pobre	Tzotzil-Chiapas	<p>Una pareja muy pobre no tenía para comer. El hombre sale a buscar comida y se encuentra con el Sombrerón (Diablo). El hombre le explica su precaria situación, el Sombrerón se ofrece a ayudarlo. El hombre le pide dinero para construir su casa. El Sombrerón le pide que regrese a su casa. Éste lo hace y le cuenta a la mujer. El Diablo regresó con sacos de dinero y le pide a cambio ayuda cuando termine. El Sombrerón aparece cada día, construye la casa, roza el terreno para la siembra. El hombre ya no tiene más trabajo que darle, por lo que le dice que si ya no tienen trabajo, vaya a ayudarlo con el suyo. El hombre ya no tiene trabajo para darle y huye, le dice a su mujer que lo entretenga. Al día siguiente, la mujer lo hace y se le ocurre darle un vello púbico para que lo alacie. El Sombrerón no puede hacerlo, lo troza y mejor se escapa para no lidiar con el enojo del hombre. Y la pareja queda libre del pacto.</p>	Cuento maravilloso
Juan sin miedo	Español-Oaxaca	<p>Juan, quien no conoce el miedo, sale a buscarlo. Se encuentra con espantos en el cerro, con diablos que cargaban un muerto, con el Diablo mismo que estaba en una casa abandonada. Ahí venció al Diablo con una cuerda bendita. Juan lo golpeó y para que lo dejara, el Diablo le dijo que en esa casa había mucho oro. Juan buscó a la dueña, desenterraron el oro, la dueña le ofreció a una de las hijas para casarse. Se casó con la más pequeña. Por tantas aventuras no había dormido, así que se quedó dormido. A las hijas de la dueña se les ocurrió espantarlo para que se quedara en el pueblo, echándole agua del arroyo en la cara, pero en el balde se colaron peces de colores. Cuando le echaron el agua en la cara, vio los colores de los peces mientras se retorciaban en el aire, entonces conoció el miedo y se quedó a vivir feliz en el pueblo con su esposa.</p>	Cuento maravilloso

Fuente: elaboración propia.

Un acercamiento analítico a los cuentos populares mexicanos. *La figura del Diablo*

El Diablo es un personaje que aparece en distintos textos literarios, además de los religiosos. Para José Manuel Pedrosa (2004) (citado por García Baeza, 2023) es el que ha gozado de mayor protagonismo en el Siglo de Oro, por caracterizarse como ejemplificación del mal absoluto o caricatura ridícula de sí mismo; inspiración de terrores o de carcajadas. En España, en esta época aparece en la mística, en los *exempla* morales, en misceláneas de casos maravillosos, en sátiras y textos inquisitoriales (Ortiz y Terán Elizondo, 2014). En la Nueva España aparece en cinco tipos de textos distintos²². Los cuentos que analizamos en este capítulo tienen rastros de las características de los textos que recogen “todo tipo de prácticas supersticiosas o mágicas como hechizos, conjuros, ensalmos, oraciones y pactos” (Ortiz y Terán Elizondo, 2014, p. 50) que, poco a poco, se combinaron con la tradición europea, prehispánica y la africana. También están los textos propiamente literarios.

En los cuentos folklóricos la figura del Diablo predomina en lo maravilloso o lo humorístico (Sáenz, 2004, citado por García Baeza, 2023), en donde este personaje, a decir de Sáenz, comparte espacio con los hombres [*sic*, seres humanos], está cerca de los seres humanos para ayudarlos o engañarlos. Su imagen es sencilla y simple (cf. García Baeza, 2023, p. 5). En el *corpus*, en ninguno de ellos se describe al Diablo físicamente, en su corporeidad. En “Un hombre pobre” se describe como una “persona chaparra, con un sombrero muy grande” (Morábito, 2014, p. 313); en “El compadre” como “un señor vestido de negro, muy presentable” (Morábito, 2014, p. 425); en “El hombre que se hizo rico en una noche” como un hombre montado en un caballo con mirada de fuego; en “El señor y la gallina”, como gordo. En otros cuentos es sólo una figura o no se describe en absoluto. En los cuentos medievales, el Diablo engaña a los humanos

²² Los autores dividen los cinco tipos de textos en: 1. Históricos-etnográficos; 2. De prácticas supersticiosas o mágicas. 3. Hagiográficos. 4. Exempla y 5. Literarios. Consultar (Ortiz & Terán Elizondo, 2014).

a través de sus transformaciones, seductoras, aterradoras o por visiones de apariciones (cf. Azuela, 2009). En los cuentos populares es un personaje más que poco tiene que transfigurarse para convivir con los humanos.

La figura del Diablo en la mentalidad de las personas del pueblo, en quienes predomina el pensamiento mágico, se transforma de lo maligno a lo humano y cómico. Este paso de la literatura medieval a la renacentista se explica debido a que la malignidad bíblica, compleja desde su planteamiento filosófico-teológico, tiene que llegar al pueblo que no tenía este aprendizaje moral y reflexiones profundas, sino que contaba sólo con

ejemplos concretos, tomados de la vida de quienes eran capaces de vencer a la bestia amparados en la gracia de Dios [...] Arte, literatura, sermón y vida cotidiana se hallaban íntimamente vinculados, erigiéndose todos ellos en partes integrantes de la cultura popular en sus múltiples dimensiones. El demonio adquirió, en algunos ámbitos, categoría de bufón sin que por ello perdiese su inherente maldad. Y es que el papel del diablo como tentador, constante en la hagiografía, nunca cesaría en las manifestaciones literarias posteriores, aunque viniese matizado con rasgos de creciente humanidad, comicidad e incluso sátira (Fernández Rodríguez, 2007, p. 15).

Esta perspectiva es la que se mantiene en los cuentos populares del *corpus*. Eufemísticamente el Diablo se nombra en estos cuentos como Sombrerón y Misterioso. En estos relatos se utilizan esos nombres para eludir la mención directa al personaje. El eufemismo usado en estos dos cuentos funciona como una separación de los personajes con los que interactúa, para colocarlo en otro plano. Además, se usa la figura del charro, común en otros relatos populares y orales, o bien como un ser de las tinieblas: “figura en la oscuridad”. En los demás cuentos, aparece explícitamente nombrado como Diablo. En éstos, el Diablo es humanizado a grado tal, que trabaja, siente dolor, se conmueve de las situaciones que pasan los personajes. El hecho de que no haya eufemismos al nombrarlo denota familiaridad, su presencia como un hombre más en este plano terrenal.

Para García Baeza (2023) el carácter del Diablo folklórico:

1. Se desprende de las narraciones que establecen un pacto de ficción.
2. Pierde poderes o los tiene limitados.
3. Territorialización y corporeidad: se instala en el mundo de los hombres de manera corpórea (pp. 5-6).

Estas características coinciden con las de los cuentos de este *corpus*. Y como afirma este autor, su función varía según el cuento; en algunos es derrotado, como en “Juan sin miedo”, “Un hombre pobre” y “El puente del río grande”. Esta derrota del Diablo es un tema que aparece en las pastorelas, por ejemplo (García Baeza, 2023). En otros sólo aparece para ofrecer un don al pobre y castiga la ambición, como sucede en “Cómo el Misterioso le regaló miel a un pobre” y “El hombre que se hizo rico en una noche”. Este planteamiento puede estar más cercano a una perspectiva religiosa; sin embargo, quien castiga es el Diablo y no Dios, ya que su poder de castigo está más cerca de la tradición indígena, específicamente de la tradición mixe (ver infra). Éste pudiera ser un rastro a seguir de elementos sincréticos en los relatos. En otros es una aparición, como en “El señor y la gallina”, sólo es un personaje más que cumple la función de contrastarse con otros personajes con los que interacciona como Dios y la Muerte. Por otra parte, “El compadre” es uno de los cuentos que salen del canon temático debido a que el Diablo es querido y adorado por una niña, porque “a él nadie lo quiere” (Morábito, 2014, p. 425).

Estructura de los cuentos

En la visión religiosa medieval del Diablo, como ejemplo se puede tomar el libro *Los milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, cuyos cuentos pueden catalogarse como populares moralizantes. En la perspectiva religiosa de estos cuentos, la función del Diablo es “ser tentador. Es una facultad que Dios le consiente” porque el hombre sucumbe a las tentaciones por su libre albedrío. Entonces, el Diablo “hace surgir sentimientos negativos [...] con la finalidad de romper la conexión Dios-Hombre; ya

lo hizo en el Pecado Original. Pretende arrastrar al hombre en su ruina y le tiene envidia por su estatus, siendo su único consuelo verle condenado y torturarlo” (Rodríguez Hernández, 2004, p. 526). En la época medieval, los relatos de aparecidos y seres diabólicos se emparentan con los *exempla* y las historias de santos para “confirmar la validez de los dogmas fundamentales y de los principales sacramentos de la doctrina cristiana” (Azuela, 2009, p. 64). Contrariamente, en los cuentos analizados encontramos que, si bien es cierto que algunos pueden contener elementos moralizantes, su organización y la función del Diablo rompen con los esquemas religiosos de la tradición medieval en la que se inscribe Berceo. En éstos, el Diablo no condena ni tortura, sino que ayuda, el pecado está ausente y su función es satisfacer la carencia y, sólo en algunas ocasiones, castigar (“El hombre que se hizo rico en una noche”). Por otra parte, los que clasificamos como cuentos maravillosos responden a las características que propone Propp en la *Morfología del cuento* (2001). Así, podemos ver la diferencia entre la estructura de los cuentos moralizantes medievales con los cuentos maravillosos y los cuentos populares mexicanos, ambos con un enfoque tradicional/folklórico (ver Cuadro 2).

Como se aprecia, los cuentos mexicanos están más apegados a la estructura de los cuentos tradicionales maravillosos según los planteamientos de Propp. Los cuentos presentan una estructura más simple, en donde la astucia humana logra vencer a un personaje sobrenatural y con poderes como es el Diablo, resolviendo su carencia. La ausencia de situaciones pecaminosas indica una recomposición de los temas religiosos hacia temas que pueden acercarse más a creencias populares o a visiones del mundo más horizontales, sin la dicotomía bien-mal que plantea el cristianismo, sino en una armonía de acuerdo con las cosmovisiones de las culturas originarias.

Las motivaciones, definidas por Propp (2001) como los móviles y los fines que impulsan a los personajes a realizar la acción, son comunes en los cuentos. La situación de carencia, principalmente la económica, presenta a los personajes tan pobres que no tienen dinero para comprar víveres. Esta situación los impulsa a salir a buscar dinero. Desde la perspectiva de

Propp, estos personajes son los héroes de los cuentos, personas comunes que pueden vencer al Diablo sólo con su astucia. Dos de los cuentos se salen de este esquema: “Juan sin miedo”, cuya motivación es personal: conocer el miedo, y el de “El compadre”, en el cual la conmiseración de la niña porque nadie quiere al Diablo, dentro de su inocencia, la lleva a adorarlo.

Cuadro 2.
Estructura de cuentos populares (Milanezi, 2017).

Cuentos de Gonzalo de Berceo ²³	Cuentos maravillosos (Propp)	Cuentos
1. Situación inicial no degradada	1. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa	1. Situación inicial con problemática degradada (pobreza)
2. Intervención externa negativa (Diablo) directa o indirecta (protagonista falla con base en el libre albedrío)	2. Uno de los miembros de la familia desea poseer algo (carencia)	2. Intervención externa colaborativa (Diablo); el personaje acepta la ayuda o el pacto
3. Situación degradada. Alejamiento de Dios	3. El héroe recibe ayuda	3. Mediación (astucia humana)
4. Mediación de la Virgen, santos, ángeles...	4. El héroe encuentra lo que busca; disposición del héroe	4. Situación inicial solucionada/castigo.
5. Vuelta a la situación inicial tras reparación del pecado, vuelta a la vida	5. La carencia es colmada	
	6. El héroe se casa (Juan sin miedo)	
Acción con base en el pecado	No hay pecado	No hay pecado

Fuente: elaboración propia con base en Rodríguez Hernández (2004).

²³ Tomado textualmente de Rodríguez Hernández (2004).

Así también hay coincidencias en los cuentos en la forma como se mueven en las esferas de acción. Dos de las que propone Propp (2001) son las que encontramos en los textos: la esfera de la acción del donante o proveedor, quien siempre será el Diablo, y la esfera de la acción del auxiliar, que responde al desplazamiento del héroe en el espacio; en este caso, se centra en la búsqueda de riqueza y con diferentes reacciones ante las exigencias del entorno. El puente entre la carencia y la donación para satisfacer la carencia es el pacto o la invocación por desesperación financiera, al igual que en otros relatos de tradición oral de nuestro país, como en la letra de los sones²⁴ (García Baeza, 2023).

Pacto con el Diablo

Según la recuperación del tema sobre el pacto con el Diablo que realiza Fernández Rodríguez, el pacto es la renuncia a la fe, al cristianismo, a la Iglesia, al don que se otorga con el bautismo. También refiere cómo en el medievo hay un paralelismo con el vasallismo, puesto que se pasa del servilismo de un señor feudal a otro. En este sentido, el pacto con el Diablo “manifiesta constantes incursiones en la vida civil, de la ley humana; es la vía más rápida de unión de lo humano con lo sobrenatural, con lo pagano, con lo cristiano a través de la inversión, de lo imaginario con lo trágicamente real” (Fernández Rodríguez, 2007, p. 24).

En el Siglo de Oro español el Diablo tiene figura humana, pues interactúa con los humanos en un mundo verosímil. A la par, la figura se fue popularizando y tomando un aspecto cómico. En ese tiempo, el pacto se realizaba mediante una cédula, un documento legal que podía ser firmado incluso con sangre. Este elemento complejo que implica un recurso legal, en los cuentos populares analizados, por su naturaleza sencilla, se encuentra sólo como acuerdo oral, pero ciertamente implica un pacto y una promesa de cumplimiento, con consecuencias –o no– en caso de incumplimiento:

²⁴ Género musical mexicano.

—Te daré el dinero que me pides y luego te ayudaré a construir tu casa. Pero después tú me ayudarás en mi trabajo [...]

—Te ayudaré, sólo acuérdate que me ayudarás en mi trabajo cuando termine el tuyo (“Un hombre pobre”, Morábito, 2014, p. 314).

En este cuento nunca se sabe cuál sería el trabajo y si tiene que ver con algo perjudicial, pues el Diablo es engañado por la mujer. Se aprecia un tratamiento satírico del pacto, sin importar las consecuencias, porque los personajes buscan la manera de burlar al Diablo.

En otro ejemplo, el pacto es más apegado a la tradición literaria, con una posible consecuencia funesta:

Así las cosas, llegó a la conclusión de que solo había una manera de salir airoso de aquello: venderle el alma al Diablo para que él se hiciera cargo de construir el puente. Así lo hizo, y ese día regresó a su casa cabizbajo y sin hablar. “¿Qué te pasa?”, le preguntó su mujer al verlo tan alicaído, y él le confesó la verdad. La mujer se asustó al principio, luego recobró la calma y le dijo:

—Tienes que ponerle al Diablo un plazo muy corto para que lo construya. Dile que tiene que terminarlo antes del amanecer. (“El puente del río grande”, Morábito, 2014, p. 488).

En este cuento no hay sólo un trato, sino también una contrapropuesta que el Diablo acepta y pierde. Curiosamente, en ambos cuentos las mujeres son las astutas que urden el plan para engañar al Diablo.

Estos relatos coinciden con algunos de los aspectos de relatos orales recuperados de los archivos inquisitoriales de México, en los cuales el trato se realizaba con el Diablo en persona, orillados por una crisis emocional o espiritual que provoca la invocación del Diablo. Se redacta la cédula y se establece la relación hombre-demonio en donde los servicios favorecen a la persona (cf. Carranza, 2020). En los cuentos populares del corpus no hay invocación al Diablo ni a Dios para que los salve del pacto, sino que es la astucia de las mujeres la que salva la situación, habiendo tenido la resolución favorable del problema. Es de notar que en ambos

cuentos el pacto lo realiza el hombre, lo que podría denotar su postura pública frente a un acuerdo “legal” al menos de empeñar la palabra en un contrato, mientras que es la mujer quien resuelve la situación problemática. Ambas mujeres se encuentran en su casa, no tienen que salir de ella (no son públicas), pero su astucia les permite burlar el pacto realizado entre varones.

La cosmogonía indígena

En los cuentos se pueden encontrar elementos toponímicos que se relacionan con reconstrucciones elaboradas de creencias de los pueblos originarios. Las historias están ubicadas en su mayoría en el ámbito rural, en donde el contacto con la naturaleza es constante. Los personajes emprenden sus viajes al cerro, al bosque o a cuevas.

El Tlalokan es el inframundo, donde se encuentran las riquezas. En su interior se encuentran el maíz y el agua, pero también los infortunios (Milanezi, 2017). La cueva, desde el paganismo europeo y para los grupos originarios, es un

[...] espacio que se entendía como un lugar de devoción habitado por los dioses, en el que se recogían las entidades de la lluvia. A pesar de los esfuerzos de la Iglesia, en el siglo XVIII se conservaban los resabios de las creencias indígenas. Estos dioses no solamente se mantenían en las creencias, sino que además se perpetuaban algunos de los ritos y prácticas para invocarlos y pedirles favores (Carranza, 2020, p. 317).

El cuento “El hombre que se hizo rico en una noche”, de tradición mixe, rescata la figura del Diablo como rico. En el imaginario mixteco “lo conciben (viviendo en lujosa caverna) como el ‘Dueño de todos los tesoros del mundo’, inclusive lo que poseen los potentados, que él les otorga en préstamo a cambio de su alma” (Báez-Jorge, 2002, p. 61):

Ese dinero que te llevaste es el dinero del Diablo y vas a trabajar para mí hasta que me hayas pagado el último centavo que me debes. [...]

El compadre obedeció, se quitó la máscara y entró en la cueva. Cuando hubo pagado la deuda salió, era un hombre ya viejo, llegó a su pueblo y se murió en seguida. (Morábito, 2014, p. 39).

En el mismo cuento, la cueva es un personaje: se come a los arrieros. De la misma cueva sale el Diablo y castiga al compadre-rico por confundirlo con el otro compadre que sí había robado a los arrieros. Se lo lleva a la cueva a pagar la deuda.

Reformulada la figura de la cueva, en “Cómo el Misterioso le regaló miel a un pobre” la casa del Maligno es grande y bonita, además de que tiene la miel como un bienpreciado: “Era una casa muy grande y bonita. En un rincón vio algo que le llamó la atención: barriles llenos de miel” (Morábito, 2014, p. 389).

Las cuevas que aparecen en los relatos orales en los expedientes de la Inquisición de México se parecen mucho a los cuentos aquí recuperados:

quien “procuró apartarme de seguir el camino y me dijo ser mejor fuéramos a una cueva donde conseguiríamos dinero y cualesquier otra cosa que necesitáramos”, y agregaba: “en lo que se allava instruido por unos indios de aquel lugar” [*sic*]

[...]

“Me dijeron que, si quería tener lo propio, fuera a la cueva don[de] ellos conseguían lo que necesitaban, en la que allaría un señor mui ermoso” (Carranza Vera, 2015, p. 22) [*sic*].

En este punto puede apreciarse cómo el significado sigue siendo la misma desde la época colonial, el referente es similar, lo que se transforma es la anécdota.

Siguiendo con el imaginario indígena, los nahuas estaban acostumbrados a las imágenes de animales que devoraban a los hombres, como los jaguares que pusieron fin a la humanidad en el sol 4-Jaguar (Milanezi, 2017). En el cuento “Cómo el Misterioso le regaló miel a un pobre” el Diablo se devora el pinole, bastimento, mulas, cobija y hasta al compadre,

en un acto que puede interpretarse por la naturaleza sincrética del Diablo que devora, pero también castiga la codicia del compadre-rico por desear la miel que no tiene y que fue proporcionada por el Diablo a su compadre-pobre. En esta situación, el sincretismo se manifiesta por el énfasis a “las rupturas del orden comunitario propiciadas por la ‘riqueza mala’, causante también de la pérdida de tierras, conflictos, muertes y ‘pobreza espiritual’. En la inquietante imagen del Tlahualilok (el Diablo de los nahuas en Durango)²⁵ está presente, también, el atributo de riqueza maligna que acelera la muerte del pactante” (Báez-Jorge, 2002, p. 61). La pobreza espiritual está caracterizada por el compadre-rico que, por codicia, va en busca de la miel y muere.

Los diablos de la mayoría de los cuentos se caracterizan por ser duales, tanto maléficos como generosos. Así también se encuentran en los relatos orales analizados por Carranza. Ella resalta

el sincretismo existente en estas creencias, rasgo que en ocasiones resulta confuso, dado que en una misma población una deidad puede tomar el nombre del diablo, pero realizar acciones positivas, mientras que, en otra, se nombra a la deidad que muestra un espíritu caprichoso o dual, salpicado de elementos más cercanos al demonio cristiano (2020, p. 319).

Dentro de esta dualidad, el Sombrerón es una figura bien conocida en los relatos tzotziles. Es una figura ambigua, que puede dar muerte, pero también riquezas a las personas. Se puede encontrar en el camino y no se le puede ver la figura, sólo su gran sombrero. Es poderoso y se relaciona con “el afuera con la naturaleza salvaje y el más allá (La Chica, 2020, p. 43). En el cuento “Un hombre pobre”, el encuentro con el Sombrerón se lleva a cabo en el camino, se convertirá en el ayudante del personaje

Fue entonces cuando se apareció una persona chaparra, con un sombrero muy grande.

²⁵ Este cuento es náhuatl, de Durango (Morábito, 2014, p. 387).

—¿Por qué estás llorando? —le preguntó el Sombrerón.

—Tengo mucha hambre, somos muy pobres y salí al cerro a buscar algo de comida, pero no encontré nada —contestó el hombre.

—No te preocupes, tienes suerte en haberme encontrado. Yo puedo ayudarte, sólo dime lo que quieres. Si quieres dinero, te lo daré (Morábito, 2014, p. 314).

Es protector y ayudante del protagonista. En algunos de los relatos que rescata en su artículo *La Chica* (2020), también tiene un carácter sexual porque engatusa y engaña a las mujeres. En este cuento se le da la vuelta a este aspecto y la mujer engaña al Sombrerón, con un tinte sexualizado, al pedirle la mujer que enderece un vello púbico.

La pobreza

Es una constante en los cuentos. Los personajes son en su mayoría profundamente pobres y esa pobreza es el móvil para actuar y llevar a cabo la partida. Sin embargo, opera una paradoja, pues los personajes viven en zonas rurales, campos, bosques, en los cuales pueden encontrar diversos recursos vegetales o animales, incluso sembrar o criar a sus animales, y a pesar de ello, tienen hambre. La cosmogonía indígena propone que la tierra es la dadora de la riqueza, pero en el caso de algunos de los cuentos, la tierra no provee.

Con respecto a la ayuda del Diablo, en algunos cuentos es monetaria. En este sentido, por un lado, estamos frente a comunidades monetizadas que se han alejado de la economía basada en la producción de la tierra y por ello no se expone la posibilidad de que proporcione el alimento.

Entonces estamos frente a una visión más occidental que indígena. Esta situación hace pensar también en las condiciones materiales reales plasmadas en los relatos. Estos planteamientos nos refieren al cuento de Rulfo “Nos han dado la tierra,” en donde la tierra repartida a los campesinos está en los lugares menos indicados para la siembra. En estos relatos, la tierra ya no es proveedora de vida, lo que podría referirse simbólicamente

mente a la pobreza real que viven actualmente muchos de los pueblos de México.

Conclusiones

Como ya se ha demostrado a lo largo de este capítulo, se pueden encontrar en los cuentos sustratos de historias, tradiciones y temáticas, tanto de tradición europea como prehispánica. En estos cuentos, la intertextualidad tanto de los relatos escritos como orales puede observarse más o menos claramente, pero la mayor parte de las veces conservando la temática principal y la estructura del relato. Por ejemplo está el cuento “Juan sin miedo”, personaje que retoma el tema del viaje en búsqueda de encontrar algo, en este caso, de conocer el miedo. En el cuento original, rescatado por los hermanos Grimm, Juan se enfrenta a aparecidos y al final lo que le causa temor son peces de colores. Nadie le ayuda a encontrar el miedo, lo encuentra por un accidente fortuito cuando la princesa tira agua con peces de una pecera en su cara. En el cuento analizado sucede lo mismo, sólo que la figura del Diablo aparece como un cobarde que se acobarda aún más cuando lo golpea Juan con una cuerda bendita. Además, por la valentía de Juan, el Diablo le otorga riquezas, lo cual le da un giro al cuento original. Juan se casa y vive feliz, habiendo conocido el miedo. La incorporación, no de aparecidos, sino del Diablo, respalda la tradición de los cuentos populares de presentar a este personaje como ridículo, miedoso, incluso ingenuo frente a los personajes pobres, humildes, comunes.

En el cuento “El señor y la gallina”, el Diablo no es precisamente el personaje principal, pero sí uno de los personajes coprotagonistas junto con otros dos con los que suele aparecer en otras historias, Dios y la Muerte. Este cuento (rescatado de la tradición oral de California (ver Morábito, 2014), relata cómo un hombre muy pobre quiere comerse solo un pollo, por lo que escapa al campo. Dios pasa y le niega un bocado por permitir la pobreza, lo que indica renegar de algunos principios de la religión; asimismo, le niega el bocado al Diablo, porque está “bien gordo”, encarnando en él el pecado de la gula. Finalmente le da de comer a la Muerte porque es “pareja y te llevas a todos” (Morábito, 2014, p. 240).

La Muerte le pone un reto, el cual no logra superar, por lo que muere. El castigo de la Muerte es por no superar el reto y no por negarle a Dios la comida, por ejemplo. Este relato es una deconstrucción del cuento número 77 de los *Cuentos populares españoles*, recuperado por Macedonio Aurelio Espinoza, en el cual no se señala un defecto atribuido a las monjas (en este caso la monja es Santa Teresa): la gula, sino que es un hombre a quien se le atribuye este pecado, quien quiere quitarle el pollo a Santa Teresa. Este es otro ejemplo de un cuento tradicional español, en este caso, reconstruido en el relato popular mexicano.

En suma, los relatos se pueden ubicar en espacios identificables, la mayor de las veces en escenarios agrícolas, boscosos, pueblerinos (a excepción de “El puente del río grande”, que se ubica en Zapotlanejo, Jalisco). Las situaciones pueden suceder en cualquier momento, mas no en tiempos míticos, por lo que se puede afirmar que son cuentos populares.

En los cuentos no encontramos antagonistas, sino que hay un proceso de relación entre los personajes, una especie de toma y daca que por lo general termina bien para el héroe. La narración juega con el tópico de “las apariencias engañan”. Los personajes carecen de habilidades especiales, pero superan las pruebas por su sagacidad, una de las características de los personajes de los relatos populares (Eco, 1998). Para Paula Díez Villameriel (2020) triunfan como compensación por las injusticias que han vivido. En el caso del corpus analizado, triunfan por ser desfavorecidos por el sistema. El pobre vence al sistema representado por el Diablo, poseedor de la riqueza monetaria.

El perfil de los personajes coincide con las características que define Poveda (citado por Díez Villameriel, 2020): son marginales y están en desventaja. Sin embargo, no se presenta un antagonismo sino un complemento entre el personaje y el Diablo. Esto se puede definir como una armonía entre los personajes que tiene que ver con la dualidad del Diablo desde la perspectiva indígena. En este tenor, los pactos que aparecen carecen de una invocación, como en la tradición literaria occidental; responden a una aparición en este mundo porque ambos habitan este plano terrenal y lo más probable es el encuentro en algún momento.

La figura del Diablo se construye como la de un ser miedoso, simple o poderoso, en el sentido de otorgar riquezas o castigos, pero vulnerable ante la inteligencia, la astucia o la conmiseración de las personas comunes.

A pesar del entorno pobre-rural, los bienes solicitados por los personajes, dados por el Diablo o robados a este personaje, son casas, dinero y en uno, miel. La actualización de los relatos en las condiciones económicas presentes marca la necesidad de dinero para la supervivencia y la economía no está centrada en la tierra. La pobreza se caracteriza por la falta de comida, y en una particular interpretación de estos cuentos, la tierra no da frutos, no sacia el hambre. Esto aleja los relatos de la cosmovisión tradicional del Mikltan, en la cual existe una relación entre vivos y muertos, los antepasados que son venerados por los macehuales para que florezcan los cultivos. En este punto, la tierra yerma y la pobreza pueden representar el momento actual alejado de esa relación estrecha con la naturaleza de la cosmovisión indígena (ver Milanezi, 2017).

Finalmente, podemos afirmar que el Diablo en la cultura popular de tradición oral aparece como maligno, ayudante, vulnerable o humillado. Esta imagen se va construyendo a partir de las tradiciones literarias europeas y de la literatura española renacentista, en el imaginario y las creencias populares materializadas en los relatos orales. En América, un buen ejemplo son las *Tradiciones peruanas*, de Ricardo Palma (Salazar Mejía, 2022), pero podemos encontrar coincidencias en relatos orales y cuentos populares de distintas latitudes americanas e incluso africanas (Báez-Jorge, 2002; Solari A., 1997; Nana Tadoun, 2013).

Podemos concluir que la figura del Diablo en los cuentos populares responde a un sincretismo cultural de la tradición religiosa y literaria europea occidental, así como de los pueblos originarios.

De esta manera, se encuentran algunas de las raíces históricas de los cuentos traídas al presente. Los relatos articulan de manera compleja distintas capas históricas, así como intertextualidades, a veces fáciles de identificar, pero otras veces reconstruidas por el paso de voz en voz y de la voz a la escritura.

Este análisis nos permite también comprobar cómo las estructuras y los modos de elaboración de los cuentos populares son similares en distintos momentos históricos, espaciales y temporales.

Referencias

- Azuela, C. (2009). Del espanto a la hilaridad en el relato cómico medieval. *Acta Poética*, 1(30), 61-83. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822009000100003&lng=es&tlng=es
- Báez-Jorge, F. (2002). Los avatares del Diablo (La demonología sincrética en los imaginarios simbólicos mesoamericanos y andinos). *La palabra y el hombre*, (123), 55-72. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/579>
- Carranza Vera, C. (Noviembre de 2015). ¿Religiosidad popular o picaresca? Intereses en torno al pacto con el Diablo en los archivos de la inquisición de México. *REA*, (1), 15-24. <https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1013/1366/1/RELIGIOSIDAD%20POPULAR%20O%20PICARESCA.pdf>
- Carranza, C. (2020). Fórmulas y estructuras narrativas para realizar pactos explícitos con el diablo en la tradición oral de México. *Escrituras americanas*, 4(1/2), 307-329. <http://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1013/1365>
- La Chica, M. C. (2020). El Sombrerón en la tradición oral de Chiapas. *Boletín de Literatura Oral*, (10), 27-45. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/5465>
- Díez Villameriel, P. (2020). Cuentos populares y mass media. Estudio a partir de la serie televisiva El cuentacuentos (1987-1988). *Notas hispánicas*, (6), 44-60. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/42783>
- Dolz Alcón, A. (2020-2021). La muerte y el diablo en algunos cuentos populares mexicanos. Universidad de Zaragoza, Filología hispánica. Facultad de Filosofía y Letras. <https://zaguan.unizar.es/record/107651/files/TAZ-TFG-2021-2318.pdf>
- Eco, U. (1998). *El superhombre de masas*. Editorial Lumen.

- Eichenbaum, B. (1980). La teoría del ‘método formal’. En R. Jakobson, J. Tinianov, & B. Eichenbaum, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 21-54). Siglo XXI Editores.
- Fernández Rodríguez, N. (2007). *El pacto con el diablo en la comedia barroca*. Universidad de Oviedo.
- Gabriel, S. C. (2007). El diálogo ausente. Variaciones sobre la oralidad y la escritura en el discurso y la interpretación. *Cuadernos del Sur. Letras*, (37). http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74262007001100002&lng=es&nrm=iso
- García Baeza, R. R. (2023). Salió a bailar Lucifer, no canten ‘A lo divino’: El diablo en la lírica tradicional y su correspondencia con relatos de la tradición oral. *Diálogos de Campo*, 6(11), 2-27. <https://doi.org/10.22201/enesmorelia.26832763e.2023.11.99>
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En D. Navarro, Intertextualité. *Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 1-24). UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba.
- Maldonado Alemán, M. (2011). La crisis de la literariedad y la interpretación literaria. *Revista de Filología alemana*, 19, 11-43.
- Mendoza Fillola, A. (1994). *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid: La muralla.
- Milanezi, G. (2017). El Diablo en la cosmovisión de los nahuas de Cuetzalan, Sierra Norte de Puebla. *Dimensión Antropológica*, (66), 38-63. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/dimension/article/view/10951/11753#:~:text=En%20la%20cosmovisión%20maseual%2C%20el,el%20mundo%20subterráneo%2C%20la%20depredación.>
- Morábito, F. (2014). *Cuentos populares mexicanos*. Fondo de Cultura Económica.
- Moreno Verdulla, A. (1998). *Estudio de las estructuras de cuentos populares españoles no-maravillosos* [Tesis doctoral Universidad de Cádiz]. Repositorio institucional. <http://hdl.handle.net/10498/23011>

- Nana Tadoun, G. M. (2013). Oralidad, modernidad e intertextualidad en la huérfana y otros cuentos de Mbol Nang. *Revista de Estudios Filológicos*, (24). https://www.um.es/tonosdigital/znum24/secciones/estudios-26-oralidad_de_mbol_nang.htm
- Navarro, D. (1997). Intertextualité: treinta años después. En D. Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo del concepto* (pp. V-XIV). UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba.
- Ortiz, A. & Terán Elizondo, M. I. (2014). La caracterización literaria del Diablo en la literatura novohispana. Algunos ejemplos. En M. Insua, & A. Robin, *El diablo y sus secuaces en el Siglo de Oro. Algunas aproximaciones*. Pamplona: Universidad de Navarra. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital) 23/Publicaciones digitales del GRISO. <https://hdl.handle.net/10171/3591>
- Peragón López, C. E. (2015). De la oralidad a la escritura: en torno a una historiografía del cuento popular en España (siglos XX-XXI). *Tonos digital*, (29), 1-21. <http://tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/1326/801>
- Propp, V. (2001). *Morfología del cuento*. Akal Clásicos.
- Propp, V. (2008). *Raíces históricas del cuento*. Colofón.
- Rodríguez Hernández, J. P. (2004). El Diablo en 'Los Milagros de Nuestra Señora' de Gonzalo de Berceo. *Espacio, Tiempo y Forma*, 17, 519-532. <http://dx.doi.org/10.5944/etfiii.17.2004.3714>
- Salazar Mejía, N. (2022). La configuración del diablo como personaje literario en las Tradiciones peruanas de Ricardo Palma. *Boletín de Literatura Oral*, (12), 48-73. <https://doi.org/10.17561/blo.v12.6812>
- Solari, A. M. (1997). El diablo venía desde Peñaflores a Talagante en carretela muy elegante. (Sobre diablos, cuentos y creencias). *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (1), 61-73. <http://revistas.uach.cl/pdf/racs/n1/art07%20-%20copia.pdf>

“Nadie quiere fallecer a esa hora”. La suerte del
muerto en la Noche de San Silvestre: el relato del
Carretero de la Muerte en el Sur de Jalisco

VÍCTOR MANUEL BAÑUELOS AQUINO



Pues figuraos que si él se mostraba tan comedido la víspera del año nuevo, era solamente por temor a ser arrastrado a alguna pendencia, o expuesto a algún accidente en el que pudiera perder la vida. No tenía miedo de morir más que en un día como éste; pues él se imaginaba que, de suceder así, sería condenado a conducir el Carromato de la Muerte
Lagerlöf, 2016, 12

Introducción

En el sur de Jalisco se encuentra un pueblo de nombre Tepec, mismo que está emplazado a apenas unos cuantos kilómetros de la cabecera municipal de Amacueca. En este poblado existe una tradición oral sobre una sombría maldición que puede caer sobre todos aquellos que tengan la mala fortuna de morir el 31 de diciembre, exactamente en el momento de la última campanada que anuncia la Noche de San Silvestre, puesto que quien muriera durante este momento particular sería condenado a convertirse en el *Carretero de la Muerte*, un ser spectral de vestimenta negra, revenante, que se encarga del penoso trabajo de llevar las almas de los difuntos al Inframundo. Se convierte en un psicopompo. Esta condición era una suerte de castigo expiatorio y duraba hasta que otro relevara al penitente al morir en las mismas condiciones al siguiente año, o incluso mucho después.

En este ejercicio reflexivo se hará, desde la propuesta epistemológica de los estudios de tradición oral y de la historia de las religiones (mitologías comparadas), por un lado, una presentación de dos variantes de este relato que se cuentan en esta región sur del estado de Jalisco a la manera de los cuentos populares; y por otra parte, también se mencionarán otras variantes de este relato, que podemos encontrar en otras culturas, que nos permitan entender la manera en que este relato fue apropiado y reinterpretado por las gentes de esta región folclórica de Jalisco y también la manera en que éste interactúa con otros de su misma naturaleza, que obedecen a los motivos del folclor: E400. *Ghosts and revenants—miscellaneous*;

el E420. *Appearance of revenant*; y el E530. *Ghosts of objects*, del índice de motivos del cuento popular de Thompson (1955-1958).

Cabe mencionar que este trabajo es parte de una serie de investigaciones de campo que he venido realizando en la zona sur del estado de Jalisco, México, desde el año 2019, espacio geográfico que por sus particularidades conforma una suerte de región con una identidad folclórica propia y definida, razón por la que con anterioridad introduje la región folclórica del sur de Jalisco (Bañuelos Aquino, 2020, pp. 63-74) en la que, tomando en cuenta las características de estas comunidades y su tipo de imaginario, que hace que diversas localidades compartan un mismo corpus de leyendas y tradiciones religiosas, se pudiera concluir que tenían propiedades que las distinguían de otras regiones folclóricas del estado. Llegamos a esta conclusión porque cuando una o más comunidades crean una identidad propia, a partir de sus tradiciones culturales, éstas conforman una región folclórica, una en la que las personas que la constituyen comparten creencias y formas culturales gracias a que tienen un pasado y unas condiciones de vida comunes, compartidas y valoradas de manera similar (Zavala Gómez del Campo, 2013, pp. 29-36).

En el pasado tuvimos la oportunidad de realizar diversas visitas de campo a localidades como Tepec, Tapalpa y Amacueca, recogiendo muestras de literatura oral de esta región folclórica,²⁶ misma que fue introducida en el pasado en tres trabajos en el que nos acercamos a distintas figuras del imaginario religioso de la comunidad: las representaciones que en este poblado se hacen de los duendes, como entidades que se roban a los niños y también su vinculación con espíritus del agua como la Llorona (Bañuelos Aquino, 2021b, p. 193); también se expusieron y analizaron algunos relatos sobre las manifestaciones demoniacas, poniendo principal énfasis en dos representaciones de esta región, que para el conocedor del folclor novohispano no dejaron de llamar la atención, el Diablo

²⁶ Se pueden revisar estos cuentos y tradiciones populares en la página web del Corpus de Literatura Oral de la Universidad de Jaén: <https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/node/7222>; (revisado el día 13 de abril de 2024).

montando a caballo y el Demonio como un toro negro con ojos rojos llameantes (Bañuelos Aquino, 2020, p. 63); finalmente, también hicimos un acercamiento a otra tradición, en este caso de muros ruinosos, de los cuales se cuenta que salen espectros para emitir dolorosos y espeluznantes lamentos durante determinadas noches del año, en una área limítrofe del ya mencionado poblado de Tepec (Bañuelos Aquino, 2022, p. 22).

Puesto que nuestro interés recae en los imaginarios religiosos de una parte de la población de esta región, es que hicimos una delimitación espacial desde la perspectiva de los estudios de la narrativa de tradición oral y la teoría de las regiones folclóricas, por lo que no nos decantamos por utilizar otras a partir de sus actividades económicas, la delimitación espacial geográfica política, o de otro tipo, puesto que no iban de acuerdo con el tipo de estudio que pretendemos realizar en el presente ensayo.

Un relato sobre la Muerte en el sur de Jalisco

Históricamente han existido diferentes lenguajes y soportes narrativos que han vehiculado la tradición, todos ellos son formas patrimoniales y se han manifestado en prácticas y formatos como las danzas, la música, el uso del cuerpo humano, etc. Por miles de años la tradición religiosa se vehiculó principalmente por tres de estas vías: la tradición oral, la plástica, y la cultura escrita, misma que le dio paso posteriormente a la cultura tipográfica con la aparición de nuevas tecnologías de la palabra. Estos lenguajes, lejos de ser espacios estancos, se han complementado y retroalimentado durante miles de años.

Por sus características, el canal de la tradición oral fue el más apto para sobrevivir, puesto que perduró principalmente en la mente de las comunidades y no podía ser destruido de manera material como en los casos de la tradición escrita y la plástica, razón por la que por siglos fungió como vehículo de la tradición y los imaginarios religiosos, lo cual no terminó con la Modernidad y la facilidad de imprimir grandes cantidades de libros y materiales impresos, sino que encontró un nuevo formato mediante el cual llegar a más personas, atravesando mayores distancias temporales y espaciales, generándose de esta manera un circuito de comunicación

que ha permitido llegar a las tecnologías de la palabra a más receptores, influenciando de este modo, por más de quinientos años, la forma en que millones de personas hacen una valoración de su realidad.

El mito, y la tradición oral, históricamente ha sido la parte constitutiva de las religiones que ha vehiculado los relatos que componen el conocimiento sobre cuestiones complejas de las sociedades, como el conjunto de rituales, las celebraciones, la lógica, la ética y la moral desde la perspectiva de los sistemas religiosos (Baroja, 1968, p. 21; Campbell, 2015, p. 43). Sin lugar a duda, el tema principal en el que se han centrado las narrativas del mito, dentro de las religiones, es la escatología, todo lo referente al mundo de la muerte y más importante aún: de lo que ocurre cuando una persona muere. Esto lo vamos a apreciar en relatos como el del “Carretero de la Muerte”, que en lugares como Tepec, Jalisco, son parte de una estrategia para conocer y anticipar la muerte, puesto que estos mitos, dadores de sentido dan una explicación a acontecimientos de la vida diaria, a la manera de los filosofemas.

Esta disertación sobre la forma en que se retroalimentan los discursos de la tradición oral y de la cultura escrita no es azarosa, se debe a que en la primera de las versiones del cuento que vamos a presentar vemos la retroalimentación entre el lenguaje escrito y el de la tradición oral, en el que se van a conjuntar elementos de los relatos populares en torno al Carretero de la Muerte y la versión novelada de esta tradición, de su versión sueca, escrita por la autora Selma Lagerlöf, quien en 1922 publicó su novela titulada simplemente como: *El Carretero de la Muerte*. Para comenzar con este proceso nos detendremos a revisar las dos versiones del relato recogidas a inicios del año 2020.

David Olmos y el Carretero de la Muerte

Esta versión del relato fue contada por Silvia López de 85 años, maestra de primaria y oriunda del pueblo de Tepec (05/01/2020):²⁷

²⁷ Se puede consultar la grabación de este cuento popular en el Corpus de Literatura Oral de la Universidad de Jaén CLO: <https://corpusdeliteraturaoral.ujaen>.

David Olmos era un hombre..., un vagabundo, y casualmente estaba tan perdido que traía la ropa toda desgarrada, toda sucia: era un vagabundo, pero había una mujer, sor Edith, se llamaba, era del Ejército de Salvación.

Esa sor Edith, en cierta ocasión que él se quedó dormido ahí en la intemperie, precisamente por la borrachera, y vio su ropa toda raída, toda rasgada y sucia. Entonces ella la lavó y luego la cosió. Y cuando despertó el hombre y vio su ropa, que ya estaba arreglada y limpia... y remendada, en vez de agradecerle, la volvió a romper. Le dice: “¡No, así quiero andar y así voy a andar!”.

Pues por alguna extraña razón sor Edith se enamoró de él. Parece ser que era un tipo bien plantado: alto, blanco..., pues bien parecido. Total, que, eh..., eh..., o verás, ¿qué pasó?... La sor Edith, la bienhechora, estaba muy enferma de una suerte de tuberculosis, y estaba ya en su lecho, en su lecho de muerte, y sucede que a David Olmos, al dar la última campanada de la noche de San Silvestre, él está a punto de fallecer, está a punto de fallecer y ya está ahí el Carretero de la Muerte que se lo va a llevar.

Y entonces, ese señor, David Olmos, estaba casado y tenía hijos, esposa e hijos, y los hijos estaban empezando a tener los síntomas de la tuberculosis, tenían que ir al hospital para que los atendieran y atajaran los primeros síntomas de ese terrible mal, pero él no daba la autorización y sin la firma de él no podían ingresar al hospital, y la esposa se... desesperada y lloraba y se apretaba las manos porque no podía convencerlo de que firmara.

Pues, como te digo, él está a punto de fallecer y ya lo lleva el Carretero, pero como también está a punto de fallecer sor Edith, llegan el Carretero de la Muerte y David Olmos, llegan ahí junto al lecho de la hermana sor Edith... y sor Edith, como te dije, sor Edith se enamora de él, pero es un amor espiritual porque sabe que él es casado y que tiene sus hijos. Total, que es ella la que con palabras dulces y palabras que logran llegar al corazón de aquel hombre y que por fin hace que él firme. Y entonces, pues ya David Olmos

es/archivo/0834n-david-olmos-y-el-carretero-de-la-muerte; (revisado el día 11 de abril de 2024).

murió durante el último minuto del 23 de diciembre,²⁸ entonces le iba a tocar ser a él, ser el Carretero de la Muerte.

Pero sucede que el Carretero de la Muerte había sido amigo de David Olmos. Y ya en ese momento iba a hacerse el cambio y él iba a tomar su puesto en la Carreta de la Muerte, se queda pensando el Carretero y le dice: “¿Sabes qué, David Olmos? Que yo tengo la culpa de que tú estés en esta situación. Tú eras un hombre honrado, trabajador, que nunca se emborrachaba, nunca tomaba, además yo fui quien te envicié, yo fui el que te hice alcohólico... Te induje al vicio y caíste muy bajo... ¿Sabes qué? Mira: te correspondería a ti mi sitio en la carroza de la Muerte, pero no, yo voy a tomar todo este año que te correspondería a ti, lo voy a tomar yo en expiación por mis pecados”.

Y es de esa forma que David Olmos logró irse al Cielo, logró irse al Cielo y pues sor Edith también fallece y entonces pues el amor espiritual es mil veces más hermoso y más sublime que el amor físico. Esa es la leyenda del Carretero de la Muerte.

Esta versión está claramente inspirada en la novela de Selma Lagerlöf, y esto se debe en parte a que este relato del Carretero, basado en la obra de la ganadora del Premio Nobel en 1909, aparecía en una versión resumida en los libros de lecturas recomendadas de José Vasconcelos, distinguido promotor de la cultura y Secretario de Educación Pública en México entre los años 1921-1924; libros que se popularizaron durante la primera mitad del siglo XX, ya que se buscaba que llegaran a zonas rurales y alejadas de los grandes centros urbanos de la república con la finalidad de alfabetizar a una enorme cantidad de mexicanos, cuestión que explica el porqué de la popularización de esta versión, inspirada en la literatura escrita, que más tarde se asentaría en la literatura de tradición oral, mostrando un modo de retroalimentación entre dos de los lenguajes narrativos que, a su vez, son formas patrimoniales, más populares dentro de la historia de las religiones en Occidente, la tradición oral y la escrita-tipográfica.

²⁸ La fecha de la Noche de San Silvestre es el 31 de diciembre.

A continuación veremos otro ejemplo, sin embargo, éste va a estar más anclado en la tradición oral convencional, de manera que va a distanciarse de la previamente vista, que estaba más apegada al canon de la novela, presentando nombres de personajes ya establecidos debido a que se apegaba a un relato fijado en la literatura escrita. El segundo relato se asemeja más a las tradiciones y consejas, no es un cuento como tal con una estructura bien delimitada, sino una creencia popular de la región (Briggs, 2019, p. 21); en ésta se nos dice lo siguiente:

David Olmos y el Carretero de la Muerte

Esta versión del relato fue contada por Silvia López de 85 años, maestra de primaria y oriunda del pueblo de Tepec (05/01/2020):²⁹

Ese Carretero de la Muerte... Dicen que hay un carretero que conduce la carreta donde van... Va a recoger las almas de los que van a fallecer, que va por todo el mundo, y en el mismo día, pero qué se hace..., que el día se hace una eternidad. Imagínate, para estar en cualquier punto de la Tierra donde haya un alma que recoger..., y que es un castigo que sufre la persona que muere exactamente el día de San Silvestre, el 31 de diciembre a las doce de la noche, ése va a ser el siguiente Carretero de la Muerte. Nadie quiere fallecer a esa hora.

Allí [en Tepec] se oía la carreta, me acuerdo que la mamá de Anita decía que se oía la carreta. Se asustaba muchísimo..., mucho, mucho, mucho. Inclusive, la vecina de Anita, Epigmenia, le decíamos “Menia”, ella veía..., ella veía al Diablo ahí en... ahí en su casa, se asustaba. Bueno, citaba a su hermana Lupe, Lupe Santana, era la maestra. Fue a visitarla, y ahí encontró a... precisamente a la Muerte, que estaba ahí tal como la pintan: un esqueleto con un... con una guadaña, la guadaña, y le dijo: “Lupe, pon en orden tus asuntos”, le dice, “porque ¿sabes qué? Yo vi ya, ahí está la Muerte con su

²⁹ Se puede consultar la grabación de este cuento popular en el Corpus de Literatura Oral de la Universidad de Jaén CLO: <https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/0833n-el-carretero-de-la-muerte>; (revisado el día 11 de abril de 2024).

guadaña, yo creo que te falta muy poco de tiempo para que te recoja”. Lo que hizo su hermana fue que la corrió, la corrió porque no quiso saber nada. Y efectivamente, a los pocos días se cayó... y murió. Por eso dicen que Tepec es un pueblecito de brujos, porque se ven cosas que en otras partes no..., señales.

En su conjunto, estos relatos nos arrojan tres perspectivas de análisis: la figura de la Muerte, la ruptura del tabú (y posterior castigo por ello) y el transporte de la Muerte. Como ya adelantábamos, en estos relatos se muestran algunas variantes de los motivos del índice de Thompson de motivos del cuento popular en torno a los seres revenantes: Motivo E400. *Ghosts and revenants—miscellaneous*; también el E420. *Appearance of revenant*; e incluso el E530. *Ghosts of objects*, ya que como bien indica la experta en tradición oral, Claudia Verónica Carranza Vera, en muchos de estos relatos hay que separar la carroza del carretero, puesto que éste es una víctima de una maldición, por lo que no es el ente espectral principal por sí mismo, sino que uno que está en función de un objeto preternatural (Carranza Vera, 2022, p. 37); es decir, el carretero está ligado y es esclavo de la carreta fantasmal, este artefacto es el que maldice a las almas subyugándolas por cuando menos un año.

Los elementos de los psicopompos y otras figuras cercanas a la muerte en el relato del “Carretero de la Muerte”

La representación de la Muerte con una guadaña es común en la narrativa de tradición oral mexicana, y no sólo eso, sino que también en la plástica popular. En el relato que nos fue contado con un par de variantes, se nos dice que la muerte aparece como una entidad ontológica que porta este artefacto. Esta representación muestra a la Muerte de una manera similar a cómo se le presenta en otras partes del mundo, como una entidad revenante, es decir un cadáver, en ocasiones descompuesto, pero también descarnado, que por alguna razón fue capaz de levantarse de la tumba. En diversas mitologías y tradiciones orales se describen las distintas situaciones por las cuales alguien podía tener el infortunio de caer en este

castigo: desde rituales de paso mal llevados a cabo, que no permitían que el espíritu del difunto se fuera del mundo de los vivos, hasta maldiciones arrojadas por uno o más dioses (Río Parra, 2004, pp. 49-78). Estos relatos obedecen particularmente al Motivo E420. *Appearance of revenant* del índice de Thompson.

Occidente era rico en estos relatos y tradiciones en la época de la conquista de América. En España, más específicamente en la región de Galicia, se cuenta el relato de la “Santa Compañía”, que es una procesión de monjes, aunque tiene algunas variantes, que pasa por las zonas descampadas, principalmente bosques y serranías, y que era bastante peligrosa debido a que aquellos que vieran a la Compañía serán condenados a unirse a tan espeluznante congregación de espectros, es decir, se convertirán en parte de esta comitiva de revenantes (Lisón Tolosana, 2004, pp. 53-75).

Se especula que esta tradición probablemente está emparentada con relatos de la mitología escandinava, bastante presente en la Península Ibérica por distintos procesos germanizantes que pasaron por la región, prácticamente desde la Edad de Hierro hasta la Edad Media, en los que la entrada de pueblos germanos dejaron aspectos de su cultura, mismos que no siempre eran materiales, sino también en sus compendios de mitos y cuentos populares (Bañuelos Aquino, 2021b, pp. 65-66); en este caso, la aparición de esta Compañía fantasmal estaba vinculada con la Mesnada Hellequín, o el Ejército Furioso, y la Caza Salvaje, *Wilde Jagd* (Lisón Tolosana, p. 19), misma que se decía era una procesión de fantasmas, en este caso de guerreros muertos en combate, precedida por el dios Odín-Wotan de la mitología del norte de Europa. Aunque se sabe de otras versiones del mismo relato donde eran otras diosas las que presidían estos cortejos nocturnos, entidades como Holda, Hécate, Diana, en diversas regiones de la Europa medieval, diosas que eran igualmente acompañadas por fantasmas pero también hechiceras, siendo a su vez este tipo de tradiciones las precursoras del miedo a los aquelarres y *sabbats* que supuestamente llevaban a cabo las brujas en el Medievo tardío y la Modernidad temprana (Baroja, 1968, pp. 88-93).

Esta tradición de la Santa Compañía fue la que inspiró a Gustavo Adolfo Bécquer para su versión de la leyenda “El monte de las ánimas” (Lisón Tolosana, p.40). En dicho relato el autor español de tradición romántica la describe de manera interesante; para comenzar, la Compañía hace su aparición durante la noche de difuntos, el 2 de noviembre, una celebración también llevada a cabo en suelo mexicano hasta nuestros días. La procesión se describe de la siguiente manera en la mencionada leyenda:

Dicen que después de acaecido este suceso, un cazador extraviado que pasó la noche de difuntos sin poder salir del Monte de las Animas, y que al otro día, antes de morir, pudo contar lo que viera, refirió cosas horribles. Entre otras, asegura que vio a los esqueletos de los antiguos Templarios y de los nobles de Soria enterrados en el atrio de la capilla, levantarse al punto de la oración con un estrepito horrible, y caballeros sobre osamentas de corceles, perseguir como una fiera a una mujer hermosa, pálida y desmelenada, que con los pies desnudos y sangrientos, y arrojando gritos de horror, daba vueltas alrededor de la tumba de Alonso (Bécquer, 1973, p. 227).

Esta clase de relatos se introdujeron a la Nueva España y se conjuntaron con tradiciones precolombinas como la del Tlacatecolotl, el Hacha Nocturna o el Bulto del Muerto, todos ellos espíritus del Inframundo mencionados por fray Bernardino de Sahagún y otros cronistas novohispanos, entidades dañinas que atacaban a la población en espacios descampados (Ayala Calderón, 2019, pp. 147-155), y que guardaban una vinculación cercana con dioses como Mictlantecuhtli y Tezcatlipoca, dios que aunque no era tal cual un soberano del reino de los muertos, sí que era un dios cercano a los hechiceros y a los espacios limítrofes con el Inframundo, tales como las cavernas (Olivier, 2004, p. 47-54).

Al igual que en el segundo relato que se nos contó del Carretero de la Muerte, en las tradiciones sobre la Santa Compañía igualmente se mencionan las señales del paso de esta procesión fantasmal como el sonido de los perros, algo ya detectado por Claudia Carranza Vera (2022, p. 24), en

otros relatos similares sobre la aparición de la Muerte y sus variantes. En el relato de Bécquer (1973) se escribe lo siguiente:

los ladridos de los perros se dilataban en las ráfagas del aire, y las campanas de la ciudad de Soria, unas cerca, otras distantes, doblaban tristemente por las animas de los difuntos (p. 226).

En el caso mexicano y más cercano temporalmente a nosotros, igualmente se observa cómo hacen uso de este motivo narrativo tradicional escritores como Juan Rulfo, quien en su novela *Pedro Páramo* (1955), nos describe lo siguiente:

Volvió a oír tres golpes secos, como si alguien tocara con los nudos de la mano en la pared. No aquí, junto a ella, sino más lejos; pero en la misma pared. —“¡Válgame! Si no serán los tres toques de san Pascual Bailón, que viene a avisarle a algún devoto suyo que ha llegado la hora de su muerte (Rulfo, 1980, pp. 109-110).

En este pasaje de la novela de *Pedro Páramo*, se hace mención de los ruidos que preceden a la aparición de la Muerte, en este caso manifestada como san Pascual Bailón, santo que en diversas partes de México y Centroamérica se le representa como un ser revenante, ya que es un culto que se originó en Guatemala en la época de las grandes epidemias de fiebres letales, *cucumatz*, que acaecieron hacia 1650; lugar en el que es descrito como una aterradora calavera de gran tamaño a la que se le reza para pedirle una muerte apacible, sin problemas y estando en bien con Dios (Casal Sáenz, 2016, pp. 32-33).

Todas estas representaciones de la Muerte nos la muestran como un ser revenante, cuya aparición es precedida por sonidos tales como ladridos de perro o golpes en las paredes; sin embargo, vale la pena ver que no solamente se vehiculó esta tradición a través de la tradición oral, ya que vamos a ver que su popularización en la República Mexicana se debe también en parte al trabajo cooperativo de la literatura oral y la tradición

de la plástica, que igualmente pasó por un proceso en el cual dos o más figuras del imaginario pasaron por un proceso de sincretismo que ayudó a la conformación de nuevas representaciones y nuevos significados.

En el caso mexicano, personajes como el impresor Antonio Vanegas Arroyo y el grabador José Guadalupe Posada, fungieron como agentes culturales en el juego de crear nuevas figuraciones de diversos temas del folclor y la mitología popular, ya que como bien apunta el historiador de las religiones mexicano, Heber Casal Sáenz, la Muerte, como entidad metafísica, fue reconstituida por esta dupla, que hicieron una reinención plástica de una de las figuras más importantes dentro de las religiones, puesto que hizo una visión laica de la muerte a través de su particular sensibilidad artística (Casal Saéñz, 2016, p. 33). Una figuración sincrética que viene de la conjunción de la figura tardío medieval de la Muerte³⁰ que acompañaba los textos de los *Ars Moriendi* y las *Danzas macabras*, todos ellos escritos alusivos a la conciencia de la muerte en un período complicado de la historia europea (Westheim, 1985, pp. 50-76), y que al mismo tiempo fungía como uno de los temas principales de los Libros de las horas tan populares entre las clases cultas de este mismo período (Docampo y Gras, 2018, pp. 52-57), con representaciones plásticas de los dioses de la muerte de los panteones religiosos de los indios del Altiplano Central de México, tales como, Mictlantecuhtli y Mictecacihuatl (Matos Moctezuma, 2018, pp. 57-59); siendo entonces esta visión de la muerte una sincrética, en la que se confabularon muchos elementos de la tradición oral y plástica en torno a esta figura tan compleja del imaginario religioso, construyendo de esta manera una nueva, distinta y que mostraba innovación y novedad con respecto a su figuración en la cultura europea.

³⁰ Un ejemplo interesante de este motivo literario y estético se aprecia en la lámina número 85 de la monumental *La nave de los necios* del alemán Sebastián Brant, texto sapiencial de 1494 en el que se atacaba la ética y la moral torcida de este período tardo-medieval. En este caso, se explica la necedad de no prever la muerte propia, dado que ésta alcanzará a todos sin importar el estrato social ni la condición de vida.

La suma de estos esfuerzos dio como resultado la creación de la *Garbancera*, ahora llamada vulgarmente *La Catrina*, así como otras calaveras grabadas por el hábil artista que ahora ya se han convertido en parte importante del folclor popular que México exporta a todo el mundo, y que le ganó el respeto, desde los años 1920, de artistas de talla global (Cardoza y Aragón, 2013, p. 7); lo cual nos muestra que por su trabajo realizado en la gaceta popular, pliegos de cordel y otras menudencias, fue ovacionado en los medios de la elite. Por supuesto, el caso de la *Garbancera* es sólo uno de muchos en que esta dupla reconfiguró algunas figuras del imaginario religioso mexicano.

Otro ejemplo de esto se aprecia en obras de finales del siglo XIX e inicios del XX, como el grabado del Ángel Exterminador en bicicleta, de José Guadalupe Posada, claramente inspirado en la tradición hebrea del ángel de la muerte, pero adaptada según las necesidades de la prensa crítica del porfiriato, aunque realmente la calavera fue una de las figuras más comunes en diversos artefactos culturales que se publicaron, vendieron y leyeron en los espacios públicos de las principales ciudades mexicanas, como la Ciudad de México, Puebla o Guadalajara, en los que la sensibilidad de Artemio de Valle Arizpe, Manuel Manilla o el ya mencionado José Guadalupe Posada fueron medulares para la conformación de un imaginario nacional, tan necesario en ese momento de la historia mexicana, a través de estas representaciones de cuestiones cotidianas de la ciudad, pero también de las tradiciones religiosas.

Como el lector se podrá imaginar, otro elemento importante para este proceso analítico es el del transporte de la muerte, en este caso particular la carreta; se especula que está inspirada en las cuantiosas carrozas transportadoras de cadáveres que fueron tristemente comunes durante el final de la Edad Media y la Modernidad temprana, realidad que quedó documentada en la tradición oral, escrita y plástica (Huizinga, 1984, pp. 194-212); las cuales fueron necesarias para transportar los cadáveres, muchas veces en estado de putrefacción, que dejó tras de sí la peste negra y otras calamidades posteriores. Estas carrozas llevaban enormes cantidades de cadáveres, creando de esta manera una visión funesta y aterradora que

hirió fuertemente el imaginario europeo y que sigue siendo apreciable hasta nuestros días incluso en formatos como el cine en obras como *El séptimo sello* (Bergman, 1957) y *La chiesa* (Soavi, 1989). El escritor contemporáneo a este desastre, Giovanni Boccaccio, lo describe así:

Digo, pues, que ya habían los años de la fructífera Encarnación del Hijo de Dios llegado al número de mil trescientos cuarenta y ocho cuando a la egregia ciudad de Florencia, nobilísima entre todas las otras ciudades de Italia, llegó la mortífera peste que o por obra de los cuerpos superiores o por nuestras acciones inicuas fue enviada sobre los mortales por la justa ira de Dios para nuestra corrección que había comenzado algunos años antes en las partes orientales privándolas de gran cantidad de vivientes, y continuándose sin descanso de un lugar en otro, se había extendido miserablemente a Occidente. Y no valiendo contra ella ningún saber ni providencia humana (como la limpieza de la ciudad de muchas inmundicias ordenada por los encargados de ello y la prohibición de entrar en ella a todos los enfermos y los muchos consejos dados para conservar la salubridad) ni valiendo tampoco las humildes súplicas dirigidas a Dios por las personas devotas no una vez sino muchas ordenadas en procesiones o de otras maneras, casi al principio de la primavera del año antes dicho empezó horriblemente y en asombrosa manera a mostrar sus dolorosos efectos. Y no era como en Oriente, donde a quien salía sangre de la nariz le era manifiesto signo de muerte inevitable, sino que en su comienzo nacían a los varones y a las hembras semejantemente en las ingles o bajo las axilas, ciertas hinchazones que algunas crecían hasta el tamaño de una manzana y otras de un huevo, y algunas más y algunas menos, que eran llamadas bubas por el pueblo. Y de las dos dichas partes del cuerpo, en poco espacio de tiempo empezó la pestífera buba a extenderse a cualquiera de sus partes indiferentemente, e inmediatamente comenzó la calidad de la dicha enfermedad a cambiarse en manchas negras o lívidas que aparecían a muchos en los brazos y por los muslos y en cualquier parte del cuerpo, a unos grandes y raras y a otros menudas y abundantes. Y así como la buba había sido y seguía siendo indicio certísimo de muerte futura, lo mismo eran éstas a quienes les sobrevenían. Y para curar tal enfermedad no parecía

que valiese ni aprovechase consejo de médico o virtud de medicina alguna; así, o porque la naturaleza del mal no lo sufriese o porque la ignorancia de quienes lo medicaban (de los cuales, más allá de los entendidos había proliferado grandísimamente el número tanto de hombres como de mujeres que nunca habían tenido ningún conocimiento de medicina) no supiese por qué era movido y por consiguiente no tomase el debido remedio, no solamente eran pocos los que curaban sino que casi todos antes del tercer día de la aparición de las señales antes dichas, quién antes, quién después, y la mayoría sin alguna fiebre u otro accidente, morían.

Y esta pestilencia tuvo mayor fuerza porque de los que estaban enfermos de ella se abalanzaban sobre los sanos con quienes se comunicaban, no de otro modo que como hace el fuego sobre las cosas secas y engrasadas cuando se le avecinan mucho. Y más allá llegó el mal: que no solamente el hablar y el tratar con los enfermos daba a los sanos enfermedad o motivo de muerte común, sino también el tocar los paños o cualquier otra cosa que hubiera sido tocada o usada por aquellos enfermos, que parecía llevar consigo aquella tal enfermedad hasta el que tocaba. Y asombroso es escuchar lo que debo decir, que si por los ojos de muchos y por los míos propios no hubiese sido visto, apenas me atrevería a creerlo, y mucho menos a escribirlo por muy digna de fe que fuera la persona a quien lo hubiese oído. Digo que de tanta virulencia era la calidad de la pestilencia narrada que no solamente pasaba del hombre al hombre, sino lo que es mucho más (e hizo visiblemente otras muchas veces): que las cosas que habían sido del hombre, no solamente lo contaminaban con la enfermedad, sino que en brevísimo espacio lo mataban. De lo cual mis ojos, como he dicho hace poco, fueron entre otras cosas testigos un día porque, estando los despojos de un pobre hombre muerto de tal enfermedad arrojados en la vía pública, y tropezando con ellos dos puercos, y como según su costumbre se agarrasen y le tirasen de las mejillas primero con el hocico y luego con los dientes, un momento más tarde, tras algunas contorsiones y como si hubieran tomado veneno, ambos a dos cayeron muertos en tierra sobre los maltratados despojos (1978, pp. 13-15).

Existen otros vehículos de la Muerte y de los psicopompos, por ejemplo el Holandés Volador (*Der Fliegende Holländer*), un barco fantasmal que lleva a un grupo de piratas fantasmas que están malditos hasta el día del Juicio Final, o el dios Odín-Wotan, de los escandinavos precristianos, mismo que era visto como psicopompo, que llevaba las almas de los vivos al inframundo (Jacoby, 2017, pp. 18-22), función que hacía que a este dios representativo de la realeza se le vinculara con animales asociados con el inframundo como los lobos y los cuervos (Simek, 2014, pp. 139-142). Uno de los principales vehículos que se asoció con este dios fue la barca, ya que en ella se podía llevar a los muertos en un sentido muy literal, puesto que en ella les ayudaba a cruzar “al otro lado”:

El rey estaba ebrio, y por eso le había hablado así. Sinfjötli bebió y cayó desplomado. Sigmundr se levantó y se acercó angustiado al cadáver.

Cogió el cuerpo y se dirigió hacia el bosque hasta llegar al fiordo. Allí vio un hombre en un pequeño bote. El hombre le preguntó si deseaba que lo llevara consigo a la otra orilla del fiordo. Respondió que sí, pero el bote era demasiado pequeño para llevarlos a los dos. Se llevó sólo el cadáver, y Sigmundr los siguió a pie rodeando el fiordo. Poco después la barca y el hombre desaparecieron de la vista de Sigmundr (*Saga de los Volsungos*, 2019, pp. 81-82).

El dios Odín, como trickster que es, se manifestó ante el guerrero Sigmurd con la figura de un *barquero*, lo cual hizo que fuera irreconocible a ojos del héroe, una práctica que era muy común en este personaje viajero entre el mundo de los vivos y de los muertos en los mitos y la literatura antigua germana (Bernárdez, p. 136), misma que lo vincula con otros personajes de la mitología de Occidente, como el caso de Caronte, el barquero infernal de la mitología griega (Grimal, 2008, p. 89). Igualmente, el caballo era visto como una montura común de estos personajes, tanto de Odín-Wotan, que montaba al caballo Sleipnir, “El Resbalador”; aunque actualmente se especula que las ocho patas características de esta bestia indican que es una suerte de representación poética de un ataúd por las

cuatro personas que tradicionalmente los cargaban (Bernárdez, 2019, pp. 149-150; Boyer, 2005, pp. 163-168); o los fantasmas en el caso de la mitología medieval, como ya apreciamos en el ejemplo de Bécquer y sus caballos esqueléticos (1973, p. 227).

En suma, los relatos que giran en torno a los transportes de la muerte, y el motivo E.530 *Ghosts of objects*, son muy antiguos y variados, sobreviviendo y transformándose en versiones más actuales como las presentadas por la leyenda urbana, en donde los fantasmas piden *ride* a los transportistas y automovilistas durante las noches, según el folclor contemporáneo de muchas regiones del mundo (Pedrosa, 2004, p. 147). O también, y principal, las diversas versiones del Carretero de la Muerte que se cuentan en zonas rurales como la del Sur del Estado de Jalisco. Esto se debe a que estos relatos se conforman y significan a través del fenómeno de *confabulación*, en el que con estos relatos mitológicos, con estas figuras aterradoras, se intenta dar una explicación lógica a sucesos aparentemente extraños y repentinos (Cabria, 2023, p. 451). Esto se debe a que esta narrativa tiene una finalidad filosofémica y da sentido a la experiencia humana (Duch, 1998, p. 326; Lenoir, 2023, p. 12-14).

Finalmente, el motivo de la ruptura del tabú y diversas de sus variantes (motivo C0. *Tabu: contact with supernatural*; C50. *Tabu: offending the gods*; C70. *Tabu: offending other sacred beings*; C90. *Other tabus in connection with sacred beings*), es apreciable en estos relatos del Carretero de la Muerte del Sur de Jalisco, puesto que es la desobediencia de un precepto religioso, en este caso, morir el 31 de diciembre, un momento limítrofe entre un año y otro, el que desata la maldición sobre el penitente. Estas variantes del motivo del tabú han sido tremendamente exitosas en la narrativa de tradición oral de Occidente, la mitología e incluso la cultura de masas, ya que son extremadamente comunes los cuentos populares y leyendas en los que un personaje es maldecido por la Divinidad por la ruptura de uno o más preceptos morales-religiosos; quizá el ejemplo más conocido es el de Adán y Eva desobedeciendo al dios Jehová en el Jardín del Edén.

Estos relatos introducidos desde Europa, pero siendo resignificados y reinterpretados en América (González, 2019, pp. 24-25), muestran una

constante, que es la ruptura del tabú, mismo que se puede generar a través de diversos actos, acciones de los seres humanos que pueden desatar la ira de Dios o los dioses, dependiendo del sistema religioso al que esté apelando el relato (George Frazer, 1986, pp. 235-243). En este caso tiene que ver con el correcto traspaso de un plano de existencia a otro, denegado en esta tradición por morir en una fecha prohibida, lo cual le acarrea al desdichado un castigo de naturaleza preternatural.

Desde la prehistoria, los muertos han sido personajes tabuados, se les teme por sus aparentes poderes, más en épocas en las que se les veía casi como dioses, éstos no sólo no eran aliados de los seres humanos, sino que prácticamente eran sus enemigos, razón por la que las comunidades buscaron estar alejadas de ellos (Freud, 2013, pp. 74-75), de los fantasmas y revenantes, y para mantenerlos felices se les hacían celebraciones y fiestas, no nada más en rituales funerarios, sino también en determinados momentos del año (Ariès, 2016, pp. 28-29). Por esta razón, la cercanía de estos transportes de la muerte llama la atención de animales como los perros, que ladran al sentir la proximidad de la Muerte por percibirla como una entidad peligrosa. Los augurios de la muerte son importantes e igualmente mencionados en la segunda versión del relato del Carretero de la Muerte: “Por eso dicen que Tepec es un pueblecito de brujos, porque se ven cosas que en otras partes no... señales”; en este caso, la manifestación de la Muerte afuera de la casa de la persona próxima a fallecer. Estas señales se representan de diferentes maneras: desde ruidos de cosas y animales hasta la visión de situaciones que se salen de la normalidad (Carranza Vera, 2022, pp. 24-25). Cabe mencionar que esta es una seguidilla de creencias sobre la muerte, propia y ajena, de muy larga duración en la historia de Occidente, apreciable en una enorme cantidad de literatura escrita (Ariès, 2016, pp. 20-24).

Conclusiones

Por las características de esta investigación, que al ser un breve ensayo expositivo que fungió como un primer acercamiento a esta tradición del sur del estado de Jalisco, no pudimos realizar otro tipo de estudios, como

el comparativo con otras representaciones de los revenantes cercanos a la Muerte de una manera más exhaustiva; o incluso otro tipo de personajes legendarios similares como el Judío Errante y objetos fantasmales como el barco encantado, Holandés Errante, que popularizó de manera masiva Richard Wagner en su obra de 1843, *Der Fliegende Holländer*, sólo por mencionar algunos casos particulares que pudieran prestarse para una futura investigación sobre este tema tan complejo e interesante.

En este ejercicio vimos la apropiación de un relato extranjero, de Selma Lagerlöf, quien de manera constante escribió adaptaciones de cuentos del folclor de su nativa Suecia; si bien esta narración del Carretero existió en diversas regiones de Europa, probablemente inspiradas en las macabras vistas de los carretones que recogieron de manera masiva cadáveres durante el azote de la peste negra, fue introducido durante los procesos de conquista en América existiendo por lo tanto distintas variantes en algunas partes de México y de toda Latinoamérica, en espacios geográficos como Nicaragua y Guatemala donde también se cuentan relatos sobre este Carretero (Carranza Vera, 2022, pp. 26-30).

En el caso del primer ejemplo que se nos compartió del relato del Carretero, “David Olmos y el Carretero de la Muerte”, apreciamos cómo los relatos de la tradición erudita, como éste basado en la novela del *Carretero de la Muerte*, respetando por tanto algunos elementos reconocibles de la trama de esta obra literaria, aprehendidos primero por los medios de la cultura escrita, pueden ser apropiados y resignificados en un espacio rural, a la luz de las tradiciones orales de la región, adquiriendo a través de esta interacción nuevos sentidos y significados, puesto que, retomando a Aurelio González, este tipo de narrativas con elementos reconocibles de la cultura medieval son parte del proceso por el cual América resignificó todos estos personajes y elementos de la narrativa de tradición oral de Occidente (González, 2019). Por supuesto, y como tuvimos ocasión de explorar, en muchos de estos constructos se reflejan también temas y motivos de la tradición popular precolombina, con sus ricos bienes simbólicos y sus complejas visiones religiosas con dioses y representaciones propias del mundo de los muertos.

De esta manera, se observa la pervivencia de estos temas y motivos de la tradición oral, que se actualizan y se mantienen vivos por medio de la constante retroalimentación y sinergia entre los tres lenguajes narrativos más exitosos en la historia de las religiones: la tradición plástica, la tradición oral y la cultura escrita. En nuestro caso particular concernientes a las representaciones de la Muerte y sus elementos característicos.

En esta región cultural, al existir flujos de personas que se están moviendo constantemente entre estas localidades por causa del turismo o la participación en festivales o fiestas patronales, se ha producido la interacción entre diversos grupos de personas que han introducido y apropiado diversos relatos en torno a distintos imaginarios religiosos. Son estos elementos comunales los que facilitan la creación de una identidad, son los que le dan sentido a los temas y motivos que se manifiestan en la literatura regional, en los que las raíces tradicionales dotan de una carga de significado a estas leyendas y tradiciones populares (Martínez Morales, 2006: 11-12). De modo que este relato del “Carretero de la Muerte”, al igual que otros que hemos explorado previamente de esta región folclórica del Sur de Jalisco, es parte de los bienes simbólicos de esta comunidad.

Referencias

- Ariès, P. (2016). *Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Adriana Hidalgo editora.
- Ayala Calderón, J. (2019). *Fantasmas de la Nueva España: Discursos y representaciones políticas y sociales de las apariciones de ultratumba en documentos novohispanos de los siglos XVI y XVII*. Universidad de Guanajuato.
- Baroja, J. C. (1968). *Las brujas y su mundo*. Alianza.
- Bécquer, G. A. (1973). *Rimas y leyendas*. Bruguera.
- Bernárdez, E. (2019). *Mitología nórdica*. Alianza.
- Boccaccio, G. (1978). *El Decamerón*. El Arca de Papel.
- Boyer, R. (2005). *La vida cotidiana de los vikingos*. José Olañeta Editor.
- Brant, S. (2011). *La nave de los necios*. Akal.
- Briggs, K. M. (2019). *Cuentos populares británicos*. Siruela.

- Cabria, I. (2023). *Así creamos monstruos*. Ariel.
- Campbell, J. (2015). *El poder del mito*. Capitán Swing.
- Cardoza y Aragón, L. (2013). *José Guadalupe Posada maestro de obras con obras maestras*. Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Carranza Vera, C. V. (2022). Transportes de la muerte en la tradición oral a partir de dos relatos de Santa Fe de la Laguna, Michoacán. En C. V. Carranza Vera y A. Guillén Ortiz (coord.), *Rutas de lo sobrenatural en la tradición oral de México e Hispanoamérica* (pp. 21-38). El Colegio de San Luis.
- Casal Sáenz, H. (2016). *La Santa Muerte. El culto de los que oran y los que matan*. L.D. Books.
- Docampo, J. y Gras, S. (2018). *El libro de las horas de Carlos V*. Biblioteca Nacional de España.
- Duch, L. (1998). *Mito, interpretación y cultura*. Herder.
- Frazer, J. G. (1986). *La rama dorada*. Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (2013). *Tótem y tabú*. Alianza.
- González, A. (2019). *México tradicional. Literatura y costumbres*. El Colegio de México.
- Grimal, P. (2008). *Diccionario de la mitología griega y romana*. Paidós.
- Huizinga, J. (1984). *El otoño de la Edad Media*. Alianza.
- Jacobi, E. (2017). *Mythen und Sagen des Nordens*. Anaconda.
- Lagerlöf, S. (2016). *El Carretero de la Muerte*. Editorial Porrúa.
- Lenoir, F. (2023). *L'Odyssee du sacré*. Albin Michel.
- Lisón Tolosana, Carmelo (2004). *La Santa Compañía. Fantasías reales. Realidades fantásticas*. Akal.
- Martínez Morales, J. L. (2006). ¿Literatura regional en tiempos de globalización?. En I. Betancourt (coord.), *Investigación literaria y región* (pp. 11-27), El Colegio de San Luis.
- Matos Moctezuma, E. (2018). *Vida y muerte en el Templo Mayor*. Fondo de Cultura Económica.
- Olivier, G. (2004). *Tezcatlipoca*. Fondo de Cultura Económica.
- Pedrosa, J. M. (2004). *La autoestopista fantasma y otras leyendas urbanas españolas*. Páginas de Espuma.

- Río Parra, E. (2004). No tiene pulso: tipologías del miedo a ser enterrado vivo en la era preindustrial. En G. Fernández Juárez y J. M. Pedrosa (eds.), *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón* (pp. 49-78). Calambur.
- Rulfo, J. (1980). *Pedro Páramo*. Fondo de Cultura Económica.
- Saga de los Volsungos (2019). Alianza.
- Simek, R. (2014). *Religion und Mythologie der Germanen*. Theiss.
- Thompson, S. (1955-1958): *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Indiana University Press.
- Westheim, P. (1985). *La calavera*. Fondo de Cultura Económica.
- Zavala Gómez del Campo, M. (2013). Hacia la delimitación de regiones folclóricas en México: la región centro-noreste del Altiplano. En A. González, N. Rodríguez Valle y M. Zavala Gómez del Campo (eds.), *Variación regional en la narrativa tradicional de México* (pp. 29-44). El Colegio de San Luis.

Repositorios

Corpus de Literatura Oral CLO

Hemerografía

- Bañuelos Aquino, V. M. (2021a). La espada, el árbol y el rey. Ritual y mitología germánica en España, Impossibilia. *Revista Internacional de Estudios Literarios*, 21, 63-86.
- Bañuelos Aquino, V. M. (2020). Representaciones y literatura oral acerca del Demonio en los municipios de Amacueca y Tapalpa, en el sur de Jalisco. *Boletín de literatura oral*, 10, 63-74.
- Bañuelos Aquino, V. M. (2021b). Tradiciones orales en torno a los duendes y otros seres sobrenaturales asociados al agua en el pueblo de Teppec, en la región sur de Jalisco (México). *Boletín de literatura oral*, 11, 193-206.
- Bañuelos Aquino, V. M. (2022). Un espacio mágico: diablos, duendes y lloronas en el Sur de Jalisco. *Ínsula Barataria*, 62, 21-25.

El teriomorfismo y su función en dos cuentos populares mexicanos

JOVANY ESCAREÑO DAVALOS



1. Introducción

Los cuentos que se analizan en este trabajo, “El hombre que se convirtió en jaguar” y “El hombre que se convirtió en zopilote”, están tomados del libro *Cuentos populares mexicanos* de Fabio Morábito (2017), quien recopila los cuentos en español extraídos de diversas fuentes y que presenta con modificaciones tras echar “una mano literaria” (Morábito, 2017, p. 10). En la introducción pueden leerse algunos posibles cambios que el autor hace a los cuentos, entre los que se encuentra la eliminación de los sonidos transcritos por los recopiladores originales que son ajenos a las narraciones, tales como titubeos, muletillas, pausas, repetición de palabras. Además de estos entendibles cambios y borrones, el autor menciona cambios en la estructura de la historia de al menos dos cuentos, tales como “La hija del rey del Sol Adorado” y “El corazón de la muerta”. Por último, menciona otro tipo de modificación que consiste en un cambio de palabras por el posible impacto a un público infantil.

Aunque puede haber más cambios, el autor sólo menciona los del párrafo anterior. Sin embargo, en la lectura de algunos de los cuentos es posible hallar la modificación de los títulos de algunos de ellos. Este hecho supone un cambio importante dentro de la estructura, pues el título muchas veces enmarca la historia dentro de un campo de significación. Dicho esto, en los cuentos que interesa abordar, uno de ellos aparece con el nombre de “El hombre que se convirtió en jaguar”, que tiene como título original “Cómo un hombre se convirtió en jaguar y salió para robar”, el cual resume de manera precisa dos de los temas de mayor relevancia en la configuración de la historia.

Otros datos importantes para mencionar tienen que ver con la fuente y año de recolección, así como la lengua y la región en los que se recolectaron. “El hombre que se convirtió en zopilote” es un cuento en tzeltal, recogido por Pérez y Gómez (1986) en la región de Chiapas, el cual fue contado por Nicolás López Velázquez. El cuento “El hombre que se convirtió en jaguar” está en náhuatl y es de la región de Durango. A diferencia del otro, éste no tiene ninguna referencia sobre la fuente directa, por lo que se debe recurrir a las referencias primarias y secundarias en las

que, por los títulos mayormente generales, no fue posible hallar. El origen de estos cuentos es importante porque permite abordar los cuentos con relación a los pueblos donde fueron contados, particularmente con su visión de mundo, aspecto que se aborda en apartados específicos después del análisis.

2. Antecedentes

En cuanto a los cuentos que interesa analizar, las bases de datos Redalyc, Dialnet y Scielo no arrojan ningún resultado. Google Académico, por otro lado, ofrece un resultado para el cuento “El hombre que se convirtió en jaguar” con el trabajo de Parra Sumba (2021), quien aborda los textos del canon literario usados en Educación General Básica (EGB) y Bachillerato General Unificado (BGU) (Ecuador) como un medio donde se presentan exclusiones sociales, y donde la autora propone particularmente que este cuento presenta “estereotipos de género” (Parra, 2021, p. 17), sin mencionar exactamente cuáles estereotipos, ya que no se presenta el análisis.

Por otra parte, en cuanto al cuento “El hombre que se convirtió en zopilote” Google Académico arroja dos resultados del mismo autor. En Ortiz Bullé Goyri (2005) el autor aborda este cuento, que él más bien nomina como leyenda, y las diversas modificaciones y representaciones que tuvo durante los años noventa en México por diversas compañías y grupos de teatro. En este sentido, las conclusiones sobre el cuento versan más sobre la teatralidad con la que se representa y no sobre el contenido del cuento. En Ortiz Bullé Goyri (2016) el autor aborda la representación de la violencia por medio del teatro. Así, el cuento aparece indirectamente mencionado como un texto que dio origen a reflexiones que allí se desarrollan, sin embargo, no precisa cuáles, por ende, tampoco existe un análisis ni propuesta al respecto.

3. Marco teórico-metodológico

De acuerdo con lo dicho en el apartado anterior, el interés particular de este trabajo tiene que ver con la manera en la que el ser humano se entien-

de a partir de lo animal. Así pues, en una parte de los cuentos populares mexicanos que Morábito (2017) recopila se puede rastrear la presencia de lo animal de diversas maneras. Sin embargo, el tema particular que interesa abordar en este trabajo es el que hace alusión al teriomorfismo. Ovidio (1983) en *Las metamorfosis* aborda múltiples metamorfosis, que no se ciñen necesariamente al cambio entre lo humano y lo animal, y en las que las transformaciones son más de carácter mítico.

Por otro lado, en *La metamorfosis* de Franz Kafka (2008), publicada originalmente en 1915, se da a conocer un tipo particular de metamorfosis a través de la historia de Gregorio Samsa, en la que la transformación se ciñe al cambio de lo humano a lo animal. En este sentido, en el ámbito académico y cotidiano, la mayoría de las veces el concepto de “metamorfosis” hace alusión al cambio de lo humano a lo animal o viceversa, como lo muestran Villalobos Díaz (2017) y Álvarez, Acevedo y Ruiz (2021). Sin embargo, por la etimología de “metamorfosis”, muchas veces también se utiliza como un cambio no necesariamente físico, como muestra González Domínguez (2020). A pesar de esta posible sinonimia, y remitiendo en parte a la etimología de las palabras, se prefiere el concepto de teriomorfismo (también denominado teriantropía), el cual se entiende en este trabajo como el proceso de transformación de lo humano a lo animal o viceversa, teniendo como resultado un ente real o imaginario con cualidades físicas y mentales de lo humano y lo animal o sólo una parte de éstas.

En este punto, se considera necesario aclarar que teriomorfismo y animalización no son lo mismo. El teriomorfismo, a diferencia de la animalización, no tiene como fin “atribuir” cualidades de los animales a los seres humanos en términos lingüísticos. En el teriomorfismo los cambios se dan, es decir, es posible pensar en la transformación de un humano a un animal por diversos medios, lo cual es posible dentro del mundo que el texto configura. Es verosímil en ese contexto y bajo los fines y funciones propias de su configuración. A diferencia de éste, la animalización puede ser solamente discursiva y debe entenderse como un uso del lenguaje figurado.

Por otro lado, en lo referente a la definición de “cuento popular mexicano”, Morábito (2017) menciona al menos dos de los tres conceptos que componen este sintagma. En lo referente al cuento, que el autor distingue del mito y la leyenda, puede definirse en sus propias palabras:

Los cuentos, en cambio, pueden suceder una y otra vez, en lugar y tiempos distintos. Al leerlos nos sentimos advertidos: en cualquier momento nos puede ocurrir lo mismo. [...] los cuentos tejen la infinita tela del desorden: las equivocaciones, las transgresiones y los infortunios a los que están expuestos todos los seres humanos, no importando qué tan estructurada esté su vida al lado de sus semejantes (Morábito, 2017, p. 12).

Además de estos elementos, el autor menciona otras características del cuento, tales como el suspenso, la aparición de un elemento sorpresivo y su configuración como instructivos de vida.

Igualmente, aparece la idea de “oralidad” como un elemento esencial dentro de la configuración del cuento popular. Sin embargo, esta cualidad parece hacer más alusión a la idea de lo popular que del cuento. Aunque Morábito no define lo popular, puede entenderse según lo dicho por Béjar Navarro (2019) como “aquello que trata de las costumbres arraigadas en un pueblo y que se transmite de generación en generación, conformando lo que se llama la tradición y en determinadas condiciones el folklore” (p. 6), aspecto que se verá en los temas que tratan los cuentos. Por último, con alusión a lo mexicano, éste se ciñe por medio de dos elementos: el territorio y el origen del narrador, este último vinculado con el primer elemento por medio de aquellos de quienes escuchó y aprendió la historia, como la familia.

Por último, cabe retomar la idea de que lo que interesa en este trabajo es el teriomorfismo. Por tanto, se propone hacer un análisis de tipo semántico y estructural, por medio del cual interesa describir, según lo propuesto por Greimas (1993), las secuencias del texto. Se toma este paso porque sirve particularmente para describir la estructura temática de los cuentos. Posteriormente, tras dividir el texto en secuencias, se analiza a

los personajes y sus funciones de acuerdo con el esquema actancial de Greimas (1993). Después, el análisis se centra particularmente en las secuencias donde sucede el fenómeno teriomórfico, que tendrá como objetivo describir cuáles personajes aparecen, cuáles funciones tienen, cuáles pueden transformarse, cómo y por qué pueden hacerlo, para qué utilizan el cambio, entre otros elementos, con la finalidad dar cuenta de la función del teriomorfismo dentro de los dos cuentos populares mexicanos.

4. Los hombres que se convirtieron en animales: un breve resumen

Los cuentos que se analizan en este trabajo narran dos historias muy particulares. En el cuento “El hombre que se convirtió en jaguar” se narra la historia de un hombre que podía convertirse en jaguar, habilidad que utiliza para robar telas junto con su compadre. El hombre que podía convertirse en jaguar transmite el secreto de cómo convertirse en jaguar a su compadre, quien no tarda en seguir sus instrucciones para poder convertirse en jaguar y robar. Tras un tiempo de buena fortuna, el compadre transmite el secreto a uno de sus empleados, sin embargo, no comparte con él un detalle crucial, que es que al robar no debe llevarse el dinero. Así, el muchacho sigue todas las instrucciones de robar junto con su patrón convertido en jaguar, pero se lleva el dinero de las tiendas donde robaron. Este hecho provoca que los tenderos los persigan y maten al muchacho. Esto ocasiona, a su vez, que la madre del muchacho demande al patrón, logrando que lo apresen y después lo maten. Al final, ella se queda con toda su fortuna.

Por otro lado, el cuento “El hombre que se convirtió en zopilote” narra la historia de una familia que tenía un hijo flojo. Para animarlo a trabajar, la familia le buscó una mujer bonita y le regalaron un pedazo de tierra para que la trabajara. Aunque su familia y su mujer hacían de todo para hacerlo trabajar, éste seguía echado a la sombra de un árbol todos los días. Un día un zopilote bajó a preguntar sobre su trabajo y él, dado que era flojo, creyó que la vida del zopilote era mejor. Tras un intercambio de palabras, acordaron cambiarse las ropas y hacer lo que a cada uno correspondía. Muy pronto el muchacho descubrió su difícil vida, mientras que

el zopilote sorprendía con su trabajo a la esposa. Aunque el zopilote le había dicho al muchacho que rondara la comida tres veces antes de bajar, éste no siguió su instrucción por flojera. Así, tras ver una humareda que imaginó el vapor de un animal muerto, éste “cayó en medio del fuego, muriendo al instante y sin probar alimento” (Morábito, 2017, p. 551).

5. Las secuencias textuales

Siguiendo la propuesta de Greimas (1993) se han dividido los dos cuentos en secuencias textuales, centrado en la información que las oraciones y/o sintagmas contienen. Greimas y Courtés (1982) definen la secuencia como “unidad textual obtenida por el procedimiento de fragmentación” (p. 347). Así mismo, los autores definen dos tipos de secuencias, de las cuales interesa el segundo tipo, definidas como “resúmenes aproximativos, de orden temático, que ayudan a hacerse una idea de la economía general del discurso examinado” (Greimas y Courtés, 1982, p. 347). Al respecto de su uso, Greimas (1993) suele utilizar sintagmas para nominar las secuencias, pero en ninguna de sus dos obras consultadas limita la estructura del nombre. Por ende, para nombrar las secuencias se recurre en algunos casos a sintagmas y en otros a oraciones para captar mejor el contenido de las secuencias.

Se ha dividido el cuento “El hombre que se convirtió en jaguar” en 23 secuencias textuales, las cuales se ordenaron y nombraron como se propone en la Tabla 1:

Tabla 1.
Secuencias del cuento *El hombre que se convirtió en jaguar*.

SECUENCIA 1	El sujeto teriomorfo
SECUENCIA 2	Los compadres
SECUENCIA 3	Revelación del secreto
SECUENCIA 4	Instrucciones para robar y la prohibición
SECUENCIA 5	Aceptación del robo
SECUENCIA 6	El robo de la tienda

SECUENCIA 7	La repartición del botín
SECUENCIA 8	Cómo transformarse en jaguar
SECUENCIA 9	El compadre se convierte en jaguar
SECUENCIA 10	El hombre le cuenta a su mujer y propone al compadre seguir robando
SECUENCIA 11	La riqueza del compadre y la esposa
SECUENCIA 12	El muchacho trabaja para el compadre
SECUENCIA 13	El compadre revela el secreto al muchacho
SECUENCIA 14	El muchacho y su madre
SECUENCIA 15	Instrucciones para robar
SECUENCIA 16	La transformación y la prohibición
SECUENCIA 17	El robo
SECUENCIA 18	La desgracia (la transgresión de la prohibición)
SECUENCIA 19	El compadre regresa a casa
SECUENCIA 20	La madre pregunta por su hijo
SECUENCIA 21	El hijo muerto
SECUENCIA 22	Madre descubre la verdad
SECUENCIA 23	El desenlace (venganza y castigo)

Fuente: Elaboración propia.

El cuento *El hombre que se convirtió en zopilote* se dividió en 21 secuencias textuales, las cuales se ordenaron y nombraron como se propone en la Tabla 2:

Tabla 2.
Secuencias del cuento *El hombre que se convirtió en zopilote*.

SECUENCIA 1	El hijo flojo de la familia
SECUENCIA 2	La obligación
SECUENCIA 3	El regalo del padre
SECUENCIA 4	Aparente enmiendo
SECUENCIA 5	La esposa y la familia no logran que el hombre cambie
SECUENCIA 6	El hombre conoce al zopilote
SECUENCIA 7	Teriomorfismo: el cambio de papeles

SECUENCIA 8	Las instrucciones del cambio
SECUENCIA 9	La sorpresa de la esposa
SECUENCIA 10	El olor del esposo
SECUENCIA 11	El zopilote ve al hombre
SECUENCIA 12	El zopilote ahuyenta al hombre
SECUENCIA 13	Recordatorio de las instrucciones
SECUENCIA 14	El zopilote cuenta el secreto a la esposa
SECUENCIA 15	La esposa acepta el cambio
SECUENCIA 16	La esposa maldice al esposo
SECUENCIA 17	El hombre busca alimento
SECUENCIA 18	Época de cuaresma
SECUENCIA 19	Hombre ve quemazón
SECUENCIA 20	Hombre cree ver alimento y se lanza (transgresión de la instrucción)
SECUENCIA 21	Muerte del hombre

Fuente: Elaboración propia.

En “El hombre que se convirtió en jaguar” la narración es más extensa, por ende, las secuencias contienen más información en comparación con “El hombre que se convirtió en zopilote”, ya que éste es más corto y denso, por lo que las secuencias son más breves. Esta división en secuencias textuales permite ubicar de manera muy precisa el contenido semántico de un conjunto de sintagmas y oraciones en unidades más pequeñas. Así mismo, la división permite establecer diferencias temáticas entre un cuento y otro, así como la ubicación rápida de los actantes, que se abordan de manera más precisa en el siguiente apartado.

6. El esquema actancial aplicado a los cuentos

Al aplicar el modelo actancial de Greimas (1993), y tomando en cuenta la división secuencial de los cuentos, es posible observar diversos actantes, algunos de los cuales pueden desempeñarse por diversos personajes. En este sentido, las funciones a las que Greimas (1993) resume su esquema actancial son seis, que pueden entenderse siguiendo la propuesta de Saniz Balderrama (2008) de la siguiente forma:

un **sujeto** “(S) desea un **objeto**” (O) (ser amado, dinero, honor, felicidad, poder o cualquier otro valor...); es ayudado por un **ayudante** “(Ay) y orientado por un **oponente**” (Op); el conjunto de los hechos es deseado, orientado, arbitrado por un **destinador** “(D1)= en beneficio de un **destinatario**” (D2). (p. 95).

Además de este resumen, el autor aclara que los actantes siempre aparecen en oposiciones, es decir, sujeto/objeto, destinador/destinatario y ayudante/oponente. Cabe resaltar, de acuerdo con la aplicación del esquema que hace Greimas (1993), que los actantes pueden desempeñarse por un mismo personaje y, en otras ocasiones, las funciones pueden cambiar de un personaje a otro. Así mismo, los actantes pueden aparecer no sólo como personajes, sino también como ideas o conceptos abstractos, mencionados directa o indirectamente. De acuerdo con esta propuesta, estos son los conceptos que se utilizan en el análisis para referir a los distintos actantes.

7. El esquema actancial en “el hombre que se convirtió en jaguar”
En el cuento “El hombre que se convirtió en jaguar” es posible observar la presencia de una doble estructura narrativa, que puede dividirse por medio de las secuencias 1-11 y 12-23. De las secuencias 1 a 11, el hombre 1, el cual se podía convertir en jaguar, transmite su secreto al hombre 2 (su compadre), quien a su vez comparte el secreto con el muchacho en la secuencia 12, pudiendo nominarse historia 2 en ese punto, la cual es la principal por su desenlace. De las secuencias 12 a 23 se pueden observar a los otros actantes, por medio de los cuales el cuento tendrá nudo y desenlace, situando actancialmente al hombre 1 como un ayudante.

De esta manera, en las secuencias 1 a 11 se tiene que el hombre 1 es el **sujeto** de la historia 1, iniciando parte de la trama con la siguiente idea: “Me puedo convertir en jaguar” (Morábito, 2017, p. 519), la cual se ubica en la secuencia 3. El hombre 2 muestra incredulidad, frente a la cual el hombre 1 le da instrucciones a seguir para cuando éste aparezca como jaguar. Sin embargo, antes de transformarse, en las secuencias 3

y 4 el hombre 1 le da las instrucciones a su compadre para robar. En la secuencia 4 aparece el **objeto** que quieren conseguir (telas) y en la misma secuencia aparece una advertencia, “Lo único que no debes tomar es dinero” (Morábito, 2017, p. 520), la cual puede entenderse, en ese punto, como una pista de la configuración del **oponente**, que en términos de Propp será entendido como una prohibición que no debe romperse.

Tras la secuencia 5 se entiende que el hombre 2 ha aceptado realizar el robo y, por ende, también convertirse en **ayudante** para conseguir el **objeto**, tal como dice la secuencia 5:

—“[...] ¿Me entendiste?

—Sí.

—¿Entonces vamos?

—Vamos, pues”.

(Morábito, 2017, p. 520).

Después de realizar el robo, los compadres “se repartieron a la mitad el botín” (Morábito, 2017, p. 520). Este fragmento, inserto en la secuencia 7, permite afirmar que sujeto y ayudante son los **destinatarios** del objeto. Por último, sólo quedaría mencionar el **destinador** de la historia 1, entendido como aquello que moviliza al sujeto a conseguir el objeto. En este punto, el motivo del hombre 1 no es explícito y sólo puede rastrearse a partir del destinador del hombre 2, que es el hecho de ser pobre, visto en este fragmento “La gente se extrañó de que un hombre pobre se hubiera hecho rico” (Morábito, 2017, p. 521). Por último, cabe mencionar que el robo no sólo se da gracias al ayudante hombre, sino también a la capacidad del hombre 1 de transformarse. En este sentido, la piel del jaguar puede ser catalogada también como **ayudante**.

En las secuencias 8 a 10 el hombre 2 le pregunta al hombre 1 cómo convertirse en jaguar, a lo que el hombre 1 le revela la información, donde le habla de “una cueva que había a las afueras de la ciudad. En ellas había pieles de animales, pieles de jaguar, de oso, de puma y de otras fieras” (Morábito, 2017, p. 520). Para poder convertirse basta con que se

“ponga” la piel para transformarse en ese animal. Así, en las secuencias 9 y 10 expresan cómo el hombre 2 se convierte en jaguar y cómo después regresa a casa para contarle a su esposa. En este punto, el hombre 1 deja de aparecer en la historia, por lo que el hombre 2 se convierte en el **sujeto** de la historia 2.

Tras analizar hasta este punto las secuencias 1 a 11 se puede decir que en la secuencia 11 está el fin de la historia 1, donde dice que:

Al cabo de un mes, con el dinero de los robos, el compadre se construyó una casa nueva. La gente se extrañó de que un hombre pobre se hubiera hecho rico de la noche a la mañana y se preguntó cómo lo había logrado (Morábito, 2017, p. 521).

De esa forma, se considera que en la secuencia 12 comienza la historia 2, debido a que después de esta secuencia el hombre 1 ya no vuelve a salir y aparece un “muchacho pobre” (Morábito, 2017, p. 521) que va con el hombre 2 en busca de trabajo, quien reconfigura la historia y agrega un nudo y desenlace al cuento.

De acuerdo con lo anterior, la historia 2 comienza cuando el chico descubre un cuarto con telas y le pide prestado a su patrón:

Una mañana, al abrir la habitación, el chico vio que estaba llena de ropa, de telas y de tejidos de toda clase. Entonces le pidió al dueño de la casa un peso de manta prestado, porque quería hacerse una camisa (Morábito, 2017, p. 521).

Para lo cual el patrón responde de manera negativa y, en su lugar, le revela al muchacho su secreto. En este punto, además, se puede observar que aun cuando la piel sea, en cierto sentido, ayudante, ésta sólo es útil hasta que el sujeto encuentra a un ayudante. Así, la secuencia 13 repite la misma información de la secuencia 3. Sin embargo, a diferencia de la historia 1, en la secuencia 14 el muchacho le cuenta a su madre el secreto del patrón, la cual se muestra incrédula en ese punto de la historia.

De esta manera, al igual que en la historia 1, el **sujeto** le da las instrucciones al muchacho para robar antes de transformarse, sin embargo, aquí no es mencionada la prohibición de la historia 1, por lo que desde la secuencia 15 puede preverse un fatídico desenlace. Así, ya en las secuencias 16 y 17 el muchacho se ha convertido en **ayudante**, quien junto con el sujeto roba una tienda en busca del **objeto** (telas). El **destinador** del sujeto ya no es la pobreza, como en la historia 1. Para el muchacho ayudante, en cambio, su destinador, en primera instancia, es hacerse una camisa, pero implícitamente está caracterizado como alguien pobre. En este sentido, el destinatario del objeto en esta historia recae principalmente sobre el hombre 2 y el muchacho, y en un segundo plano, en la esposa del hombre 2 y la madre del muchacho.

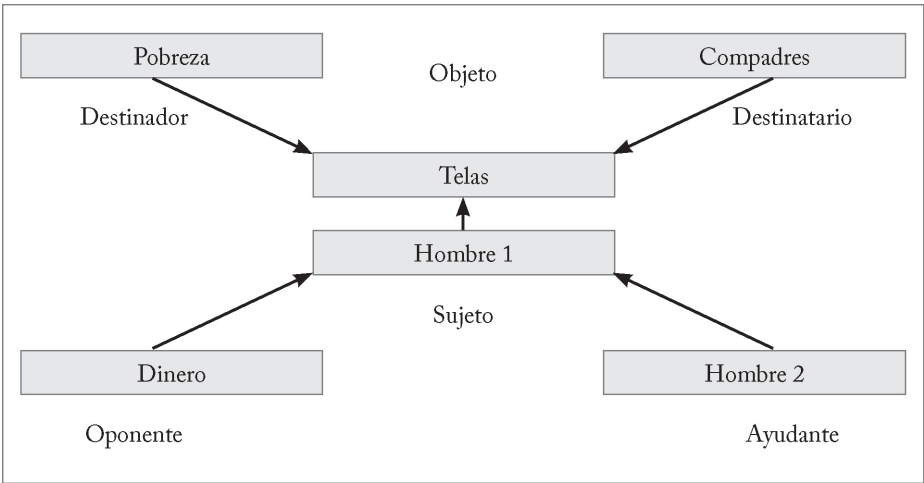
Así pues, dado que el sujeto no menciona a su ayudante sobre el oponente (o la prohibición), el ayudante comete un error, que deriva en su posterior muerte. Lo que en un principio era una prohibición termina por configurar, hasta la secuencia 18, a un oponente más grande por medio de los tenderos y sus perros. En este punto, por tanto, queda esperar el desenlace propio del hecho de que el actante sujeto no haya podido conseguir su objeto deseado, final que será característico de este cuento popular en particular. De la secuencia 19 a la 23 se desarrolla el desenlace, donde el sujeto tendrá que enfrentarse a un nuevo problema y donde la madre del muchacho funciona como el oponente.

El esquema actancial en este punto vuelve a sufrir un cambio y su configuración depende del punto de vista que se toma. Dado que el cuento sigue la historia del hombre 2, este punto de vista es esencial para definir el esquema. Por tanto, al cambiar la trama, el objeto del sujeto cambia, pues ahora desea librarse de la culpa, motivado por el deseo de no ser encarcelado. La madre, por otra parte, aparece como un oponente en busca de justicia. Sin embargo, aunque el esquema no lo considera, la oponente recibe ayuda de las autoridades, apoyada en lo dicho por su hijo en la secuencia 14. Al final, el sujeto es encarcelado y matado y la madre se queda con toda su fortuna.

Siguiendo el esquema, puede verse que la función de sujeto pudo haber sido cumplida por tres personajes, sin embargo, esta función sólo la cumplen el hombre 1 y 2 debido a que el hombre 2 olvida mencionar una prohibición al muchacho, que puede ser entendida como la base de un oponente que posteriormente se vuelve más grande o como una función que pasa de una prohibición (entidad abstracta) a otros personajes (tenedores, perros, la madre y las autoridades). En este sentido, una primera conclusión al respecto de este cuento tiene que ver con el rompimiento y/o transgresión de las reglas o prohibiciones, debido a que esto tiene consecuencias tan grandes como la cárcel o la muerte. El triunfo de la madre oponente, por otro lado, muestra que el esfuerzo realizado por el hombre 2 no pudo ser disfrutado por él. Para este final puede acudir a una frase popular: nadie sabe para quién trabaja.

Para resumir este análisis se propone presentar un esquema que ubica a los actantes de la primera historia:

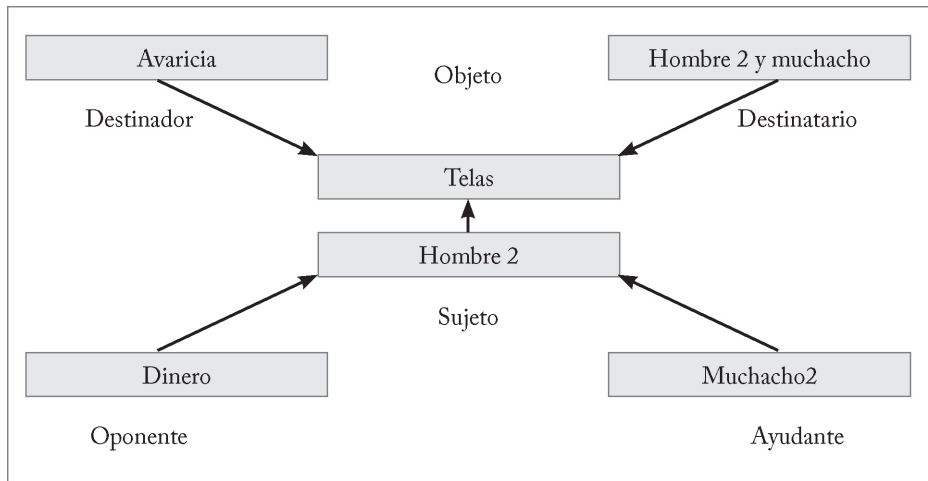
Esquema 1.
El esquema actancial en la historia 1.



Fuente: Elaboración propia con base en Saniz Balderrama (2008).

Este esquema cambia cuando inicia la historia 2, es decir, cuando el hombre 2 cuenta el secreto al muchacho. Cuando el hombre 2 se convierte en sujeto, las funciones actanciales pasan a otros personajes, tal como se muestra en el siguiente esquema:

Esquema 2.
El esquema actancial en la historia 2.

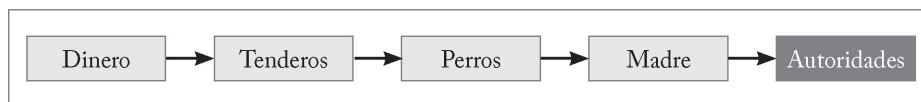


Fuente: Elaboración propia con base en Saniz Balderrama (2008).

Al comparar el esquema 1 y el esquema 2 pueden verse una serie de cambios, propios del cambio dentro de la historia. Sin embargo, un aspecto importante dentro de este cuento es el actante oponente, el cual tiene como origen el dinero y una prohibición que (en términos de Propp, 1989) no debe romperse. Sin embargo, debido a que el hombre 2 olvida mencionar esta prohibición al muchacho, ésta se rompe y origina que la función de oponente pase a los tenderos y los perros, quienes los persiguen y matan al muchacho. Esta configuración del oponente, sin embargo, no se termina allí para el hombre 2, sino que éste, al ser culpable de la muerte del muchacho por no mencionarle la prohibición, la madre ocupa ahora la función de oponente, quien denuncia al hombre 2 con las autoridades y éste es detenido y después muerto.

El actante oponente es complejo en este cuento y resulta ser la base por medio del cual puede llegarse a una reflexión final. Así, se propone esquematizar el cambio de la función del actante oponente de la siguiente forma:

Esquema 3. El oponente por medio de cuatro actantes.



Fuente: Elaboración propia.

Este esquema pretende representar no sólo la configuración del oponente, sino el cambio de función de acuerdo con el desarrollo de la trama. De acuerdo con Propp (1989), cuando una prohibición es transgredida “aparece ahora en el cuento un nuevo personaje, al que podemos llamar el antagonista” (p. 50). Lo propuesto aquí, siguiendo a Greimas (1993), es que el oponente se configura desde la prohibición misma, que al ser transgredida hace que la función de oponente se traslade de un personaje a otro hasta terminar en las “autoridades”, quienes tienen la función social de aplicar la justicia y, por ende, el castigo visto en el cuento.

Se ha hecho especial énfasis en el oponente porque éste supone la parte esencial del cuento por medio del cual se configuran las consecuencias de la transgresión, que se configura no sólo textualmente, sino también de manera social, aunque indirectamente. En otras palabras, la formulación de la prohibición al respecto del dinero contiene en sí misma un conjunto de prohibiciones sociales ya transgredidas, que pueden observarse en los actos delictivos que llevan a cabo los compadres y el muchacho. En este sentido, la prohibición en el cuento no es más que la advertencia de que ya existen normas y leyes sociales ya transgredidas, por lo que, si ésta no se cumple, recaen sobre el sujeto las consecuencias de esas otras transgresiones sociales.

Se ha llegado a esta conclusión por medio del análisis de los actantes del cuento aplicando el esquema actancial de Greimas (1993) y conside-

rando el aspecto social implícito en este tipo de cuentos. Para sustentar aún más esta conclusión se puede recurrir a un sistema de ideas (cosmovisión) del pueblo donde el cuento fue recolectado, aspecto que se aborda en el siguiente apartado. Por otro lado, interesa destacar la figura de la madre como el punto de unión entre la transgresión y el castigo del hombre 2, pues no son las autoridades las que aparecen en escena, sino hasta que la mujer investiga y acusa al hombre. De esta forma, la madre aparece como el medio por el cual la justicia es aplicada. Por lo anteriormente mencionado, dado que el robo del dinero es el punto clave dentro de la historia, hace pensar en él como aquel único y capaz de activar, aunque indirectamente, la ingeniería de la justicia para que sea aplicada.

Para finalizar, interesa mencionar una incógnita que el cuento presenta por medio del teriomorfismo: ¿la animalidad representa sólo el medio físico por el cual los compadres pueden robar o, por el contrario, la animalidad simboliza el aspecto irracional del ser humano en términos de un desapego de las reglas sociales? Si únicamente es un medio físico, el teriomorfismo funciona sólo como mecanismo literario para aleccionar al lector, así como en las fábulas. Sin embargo, si éste simboliza ese aspecto irracional en los términos antes expresados, entonces el teriomorfismo funciona no sólo de manera literaria, sino también social, como un medio para exponer las consecuencias de dicho cambio. Para cerrar el análisis sobre este cuento, en el siguiente apartado se aborda esta incógnita con relación a la función del teriomorfismo desde el punto de vista de los nahuas sobre el nahualismo.

8. El nahualismo: *nonotzale* o el ladrón-*nahualli*

El nahualismo alude a la capacidad de transformarse en animal, capacidad que tradicionalmente ha sido asociada a los brujos. Sin embargo, tal como expone Martínez González (2019), el fenómeno del nahualismo es mucho más complejo y considera que esta visión del nahual como hombre brujo ha sido superada. De acuerdo con esto, en su libro se encuentra una propuesta sobre los tipos de nahuales que existen: 1) buen *nahualli*, 2) mal *nahualli*, 3) *tlahuipuchtli* y 4) ladrones-*nahualli*, de los cuales interesa

abordar el cuarto tipo, ya que aparece asociado con distintos grupos de nahuas y porque este tipo de *nahualli* encaja con el que aparece en el cuento “El hombre que se convirtió en jaguar”. Ya que el autor menciona de manera general esta concepción del ladrón-*nahualli* para los nahuas, se toma esta propuesta teórica como un posible acercamiento a la descripción del teriomorfismo y su función.

El ladrón-*nahualli*, según Martínez González (2019), aparece en diversas fuentes, nominado de dos maneras: como *nonotzale* y como *temacpalitoti*. De estos dos, interesa muy particularmente el primero. Según Martínez González (2019), el *nonotzale* “no parece estar ligada a su significado etimológico, sino a la de un brujo-ladrón que robaba objetos, cubierto por una piel de jaguar” (p. 411), aspecto que define de manera exacta a los compadres del cuento. Además de esto, Martínez González (2019) registra medios preventivos como poner metales en los objetos susceptibles de ser robados, ahuyentarlos con excremento de burro, poner cruces en las balas con que los han de matar, entre otros. Este aspecto puede verse en el cuento mediante la prohibición de no robar dinero, ya no como un motivo preventivo, sino como un hecho precautivo de quienes roban para no disminuir su velocidad.

Otro aspecto que pudo observarse tras realizar el análisis aplicando el esquema actancial de Greimas (1993) fue que para poder realizar la transformación y, por ende, el robo, era necesario la presencia de un ayudante. Sobre esto Martínez González (2019) no menciona nada, pero sirve para justificar la manera en la que otros ladrones-*nahualli* adquieren las habilidades, ya que el autor menciona lo siguiente:

el que desea hacerse nahual debe recurrir a una persona del mismo sexo de quien tenga sospecha que ejerce tal función. Si el nahualli no acepta, el candidato a novicio deberá capturarlo bajo su forma no humana y, amenazándolo de muerte, obligarlo a que lo tome como su aprendiz (Martínez González, 2019, p. 417).

En el cuento puede verse que la transferencia de estas “habilidades” no son buscadas por un “aprendiz”, sino que es el ladrón-*nahualli* quien busca a un “ayudante-aprendiz” para transmitirle estos conocimientos.

Para cerrar, interesa mencionar el aspecto más importante del cuento: el estatus y el impacto de los ladrones-*nahualli* en la sociedad. Según Martínez González (2019), “El nahualli es el flojo que se enriquece o se gana fácilmente la vida sin trabajar. Es esta condición irregular la que es representada por la adopción de una forma no humana” (p. 418). En este sentido, y tal como se reflexionaba en el apartado anterior, este tipo de *nahualli* es visto de manera negativa porque no se apega a las normas sociales, en este caso, trabajar honradamente para ganar dinero. Por ende, lo que el teriomorfismo viene a representar aquí es una manera simbólica por medio de la cual los sujetos se vuelven animales, no como un medio para robar, sino como la consecuencia de robar, lo cual los lleva a recibir un castigo.

En conclusión, el teriomorfismo es una manera de expresar una crítica, y también una reflexión, hacia aquellos que se alejan de las normas sociales, motivo por el cual se transforman en animales. Tal como dice Martínez González (2019), “Puesto que el *nahualli* no trabaja [...] es pensado como próximo a la animalidad” (p. 419). Sin embargo, ese aspecto es tratado de forma diferente en el cuento, ya que no se produce el teriomorfismo como causa de ser flojo y robar, sino como “ayudante”, lo cual tiene sentido para el provecho mismo del ladrón-*nahualli*, pero no para la sociedad. A pesar de eso, en este cuento el teriomorfismo tiene la función de representar un proceso físico que simboliza una degradación moral y/o social. Así, la finalidad del cuento ha sido mostrar una crítica a la flojera, a los ladrones y a la manera “fácil” de ganarse la vida por medio del teriomorfismo, símbolo aparentemente más natural y conocido para la cultura nahua.

9. El esquema actancial en “el hombre que se convirtió en zopilote”
Esta historia puede dividirse en dos por el cambio del hombre flojo en zopilote, sin embargo, el hilo conductor es el mismo. En este cuento el

sujeto de la historia es el hijo flojo que, a pesar de las obligaciones sociales y el interés de su familia por hacer de él algo de provecho, tiene como **objeto** descansar. En este sentido, su **destinador** es la flojera y él es el **destinatario**. Sus **oponentes**, por otra parte, serán sus padres y su esposa, puesto que ellos quieren que él trabaje. En esta historia, a diferencia de la anterior, el cambio o la sorpresa no vendrá por medio del oponente, sino por medio de lo que parece ser su **ayudante**.

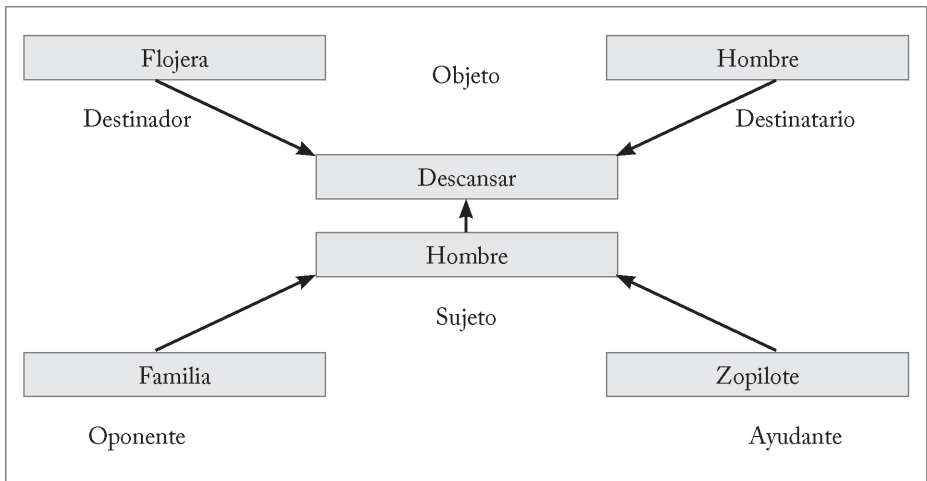
De la secuencia 1 a la 5 se describe a un hijo que no le gusta trabajar y al que su familia, y más particularmente su padre, intenta incentivar a trabajar consiguiéndole una esposa bonita y regalándole un terreno. Sin embargo, a pesar de estos intentos, el hijo no hace el esfuerzo por trabajar. Por tanto, es hasta la secuencia 6 cuando la historia tiene un giro importante. En esta secuencia el hijo ve a un zopilote y lo llama. Entabla en la secuencia 7 una conversación con él, quien dice, “Pues la mera verdad, el trabajo me cuesta. Yo quisiera ser como tú, que nada más te la pasas volando” (Morábito, 2017, p. 550), actividad que desde su punto de vista resume su concepción del zopilote como un ente que no trabaja. De esta forma, tras conseguir cambiar, el hijo piensa que se ha librado por completo del trabajo, pues ya convertido en zopilote no tendrá que preocuparse más por eso.

En la secuencia 8 el zopilote le explica qué es lo que come y qué debe hacer antes de bajar: “Cuando encuentres algo deberás rondarlo tres veces antes de bajar por él, para evitar sorpresas desagradables” (Morábito, 2017, p. 550). En este punto, por tanto, el esquema actancial cambia, pues el hombre ya ha cumplido con el objeto de descansar. Así, aunque el esquema ha sido descrito, la forma del **sujeto** cambia, obligando a que los otros actantes cambien también. Por ello, tras la transformación, el **objeto** del nuevo sujeto es conseguir alimento. El **destinador** será el hambre y el **destinatario** será él mismo. Por último, el **ayudante** sigue vinculado con el zopilote, quien le da la información que le servirá de “ayuda”, mientras que el **oponente**, que aparece hasta la secuencia 21 representado por el fuego que le da muerte, puede pensarse como consecuencia de una transgresión.

En este sentido, este cuento, al igual que el anterior, tienen desenlaces fatídicos y mortales debido a que los sujetos han trasgredido una prohibición o una instrucción, pero en dicha transgresión también se encuentran implícitas transgresiones a normas morales y/o sociales. Este hecho permite afirmar que los dos cuentos, aunque configurados mediante actantes e historias distintas, tienen como culpables principales a los sujetos mismos debido a su flojera y a su intento por tener una vida fácil. Además de esto, aunque el esquema de Greimas (1993) haga clasificar a ciertos personajes, información o conceptos abstractos como actantes, en el desenlace los sujetos cargan con la responsabilidad de su desgracia. En otras palabras, tras haber analizado ambos cuentos con base en el esquema actancial, los hechos permiten afirmar que el sujeto es, en cierta medida, el **oponente** de su propia búsqueda del **objeto**, ya que no han tomado en cuenta el beneficio común, sino el beneficio propio.

Para resumir este análisis se propone presentar un esquema que ubica a los actantes del cuento:

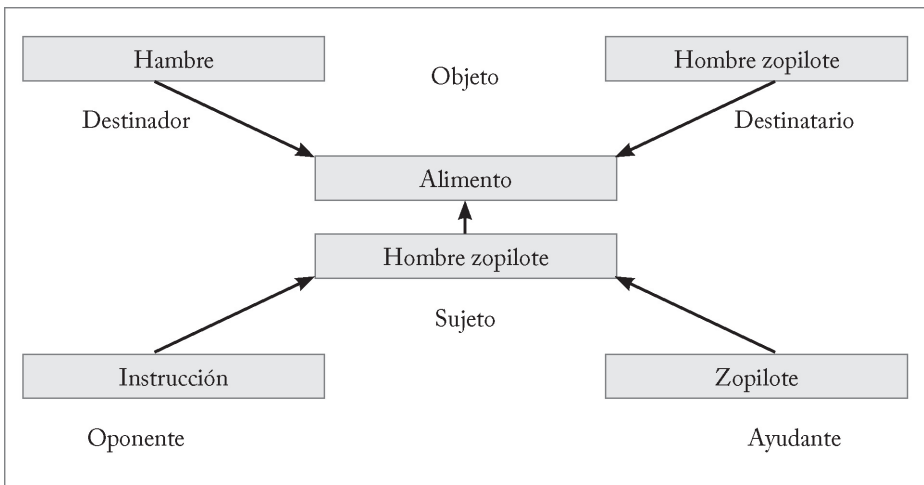
Esquema 4.
Esquema actancial del cuento 2 antes del teriomorfismo.



Fuente: Elaboración propia con base en Saniz Balderrama (2008).

El teriomorfismo dado en este cuento permite que el hombre ya no deba trabajar, sin embargo, el cambio de hombre a zopilote impone para el “hombre zopilote” un nuevo objeto, impuesto ya no por un contexto social, sino por un contexto natural propio del zopilote. De esta forma, el esquema actancial vuelve a cambiar, quedando como se propone a continuación:

Esquema 5.
Esquema actancial del cuento 2 después del teriomorfismo.



Fuente: Elaboración propia con base en Saniz Balderrama (2008).

En este cuento, así como en el cuento “El hombre que se convirtió en jaguar”, existe una prohibición o instrucción que los sujetos deben seguir y que, tras no seguirla, se desencadena una serie de hechos que producen su muerte. Dicho de esta manera, el oponente pasa de ser sólo una entidad abstracta a algo tangible como el fuego.

Para finalizar con el análisis de este cuento puede citarse lo dicho por Fama (2016) en cuanto a la función negativa de las transformaciones humano-animal, donde “la metamorfosis representa una derrota, un atrincheramiento, una evasión o un escape de un ambiente o una condición

intolerable” (p. 429). Esta transformación negativa puede explicarse en este cuento por medio del análisis realizado, pues el hombre flojo escapa de su condición humana para no cumplir con la obligación social de trabajar. Sin embargo, tras escaparse de una parte de esta obligación, se enfrenta a una nueva obligación debido al cambio de su condición en animal. La conclusión de este cuento, por tanto, lleva a pensar en el hecho de que todo ser vivo debe cumplir con reglas que impone la sociedad (para el humano) o la naturaleza (para los animales).

Además de lo anterior, un último aspecto que interesa recalcar es la inconsciencia del hombre en torno a la importancia del trabajo. La vida del hombre flojo era sostenida por su familia, por tanto, al no tener que preocuparse por el alimento, tampoco le importaba trabajar. Esta inconsciencia es lo que hace que el hombre flojo busque escapar de trabajar el campo, pues en el contexto planteado en el cuento éste se propone como el único medio para sustentar a una familia. De esta manera, la otra conclusión a la que conduce el cuento es a la de no darle todo a los hijos, pues este hecho se posiciona como un antecedente que justifica el proceder del hijo. Por último, queda mencionar que el teriomorfismo funciona aquí como el medio a través del cual se configura el castigo; sin embargo, en el siguiente apartado se propone ampliar un poco este fenómeno para entenderlo desde la cosmovisión tzeltal.

10. La cosmovisión tzeltal: el *lab'* o de la representación del poder social

En el cuento “El hombre que se convirtió en zopilote” es posible observar la presencia de un zopilote, cuya función actancial es la de ser ayudante para el hombre flojo mediante el cambio de ropas. Este fenómeno teriomórfico, desde un punto de vista occidental, tendría que ser catalogado, según la propuesta de Todorov (1981), como maravilloso. Sin embargo, si se accede a la cosmovisión de los tzeltales se hallará que el teriomorfismo no es un hecho fantástico. Según Maurer-Avalos (1979) en la cosmovisión de los tzeltales el humano tiene una *lab'* definida como “un tipo especial de alma que reciben determinadas personas en vez del alma

ordinaria, y que puede ser un animal o algún fenómeno natural, como el rayo” (p. 222). Según el autor, existen diversos tipos de *lab'*, entre los que se encuentran las aves rapaces, punto de interés para este trabajo porque aparece el zopilote en el cuento.

Según Maurer-Avalos (1979), las aves rapaces “se atribuyen a los *Principales*” (p. 223), definidos como las autoridades máximas de la comunidad; y en lo referente al mal que sufren los humanos, los *Principales* “pueden castigar a los transgresores de modo visible (en los tribunales), pero también en forma misteriosa por medio de enfermedades, desgracias y muerte. Siempre actúan comunitariamente y en beneficio de la comunidad” (Maurer-Avalos, 1979, p. 221). La transgresión a la que se hace alusión no es explícita en el trabajo del autor, sin embargo, sí menciona tres tipos de males:

- 1) El mal legítimo o justo.
- 2) El mal ilegítimo.
- 3) El mal ocasionado por seres humanos poderosos.

De estos tres, interesa particularmente el último, que puede igualmente dividirse en legítimo e ilegítimo. Sobre éste, Maurer-Avalos (1979) menciona que:

Puede ser legítimo, mandado por los representantes de los antepasados, *Principales*, autoridad máxima de la comunidad. Estos pueden castigar a los transgresores de modo visible (en los tribunales), pero también en forma misteriosa por medio de enfermedades, desgracias y muerte. Siempre actúan comunitariamente y en beneficio de la comunidad (p. 221).

Así pues, de acuerdo con la forma en la que los males son catalogados, la muerte del hombre flojo pudo haber sido ocasionada por un Principal, entendiendo a este actor como implícito, ya que son éstos los que están asociados con un ave rapaz como el zopilote.

En este sentido, según expone Maurer-Avalos (1979), el mal legítimo y su castigo para los tzeltales no deviene necesariamente de “Dios y sus santos”, sino que este también puede devenir de los *Principales*. De acuerdo con esto, lo que interesa mostrar aquí es que el zopilote (asociado con un *principal* capaz de castigar un mal hecho por el humano) en la cosmovisión tzeltal representa el medio por el cual el castigo y/o el mal puede ser llevado a cabo. Visto así, el teriomorfismo (y el zopilote) en este cuento no es más que la representación metafórica de un poder social que castiga al humano de una “forma misteriosa” debido a una transgresión social. En otras palabras, el cuento presenta una crítica hacia la flojera, no trabajar y querer escaparse de las obligaciones sociales por medio de un cuento configurado, en parte, a través del teriomorfismo.

11. Las secuencias del teriomorfismo en acción

El fenómeno del teriomorfismo aparece en los cuentos de una manera muy similar en cuanto a sus funciones de acuerdo con el esquema actancial de Greimas (1993). En el cuento “El hombre que se convirtió en jaguar” el teriomorfismo se da a partir de una piel que el hombre 1 encontró en una cueva afuera del poblado, descubrimiento que transmite al hombre 2. Por otro lado, en el cuento “El hombre que se convirtió en zopilote” el teriomorfismo como tal se da a partir de que el hombre flojo se cambia las “ropas” con el zopilote. En el primer cuento se tiene, por tanto, la capacidad de transformarse en animal mediante una piel. Sin embargo, esta “piel” sólo será entendida en términos de un objeto ayudante (“capacidad de transformarse en animal” según Propp, 1989) hasta que ésta se utiliza para conseguir telas, es decir, para robar, que constituye el objeto según el esquema de Greimas (1993). En “El hombre que se convirtió en zopilote”, en cambio, el ayudante (zopilote) se desdobra en un objeto mágico (ropas), por medio del cual el hombre flojo logra su objeto.

En ambos casos, el teriomorfismo no es impuesto, sino que éste es buscado y, posteriormente, aceptado. Los compadres, a diferencia del hombre flojo, tienen la posibilidad de volver a ser humanos, aspecto que influye en el final de los cuentos. A partir de este punto interesa men-

cionar ya no la manera en que estos personajes adquieren la animalidad, sino la manera en la que la utilizan. En “El hombre que se convirtió en jaguar” los dos hombres que descubren cómo transformarse en jaguares utilizan dicha transformación para robar. Por otra parte, en “El hombre que se convirtió en zopilote” el hombre flojo encuentra en la animalidad una manera de escapar del trabajo.

Así pues, la manera en que los sujetos de ambos cuentos utilizan la animalidad los lleva a la muerte debido a que han roto con algunas normas e ideales sociales, tales como no trabajar y querer una vida fácil. En este sentido, se critica la flojera, la holgazanería, el no ganarse la vida trabajando el campo, como menciona Martínez González (2019) sobre los nahuas, pero que puede verse también ese aspecto del trabajo de campo en el cuento tzeltal. En estos cuentos se halla, por tanto, un modelo implícito sobre lo que es un hombre y cómo debe ganarse la vida, siendo la flojera y/o querer ganarse la vida de manera fácil los aspectos centrales de la crítica. Dicha crítica, sin embargo, se ha configurado de manera distinta en cada cuento, obedeciendo a valores, ideas y modelos animales distintos por medio de los cuales se configura el teriomorfismo; para los nahuas, por medio del nahualismo, para los tzeltales, por medio un poder social simbolizado en el zopilote.

En los dos cuentos analizados el teriomorfismo posibilita la animalidad hacia la que los sujetos transitan y por medio de la cual es posible cumplir los objetos (o deseos) que desean conseguir. Sin embargo, tal como se analizó en apartados anteriores, al cumplirse los objetos de los sujetos el esquema actancial de los cuentos cambia, propiciando que éstos deban buscar otros objetos que no eran pensados ni deseados, pero que han tenido que buscarlos por su descuido. Así, aun cuando la animalidad es dada primero como ayuda, posteriormente se vuelve un medio por el cual se encuentra un castigo para los **sujetos** de ambos cuentos. El sujeto de “El hombre que se convirtió en jaguar” vuelve a su naturaleza humana y por medio de la madre y las autoridades éste es sometido a las leyes sociales, para posteriormente ser matado. Para el sujeto de “El hombre que se convirtió en zopilote” el castigo se presenta en su forma animal,

pues creyendo escapar de las obligaciones sociales, termina por tener que cumplir disposiciones naturales que, por desconocimiento y descuido, lo llevan a su muerte.

Para finalizar este apartado, y tras haber realizado el análisis de las secuencias textuales y los esquemas actanciales, puede concluirse que el teriomorfismo tiene varias funciones dentro de los cuentos populares mexicanos analizados, las cuales pueden resumirse en los siguientes puntos:

1. El teriomorfismo se produce al ponerse pieles o “ropas”.
2. El teriomorfismo funciona como objeto mágico o ayudante para que los sujetos de los cuentos adquieran sus objetos (o cumplan sus deseos).
3. El teriomorfismo funciona como parte de la trama y por medio del cual aparece una parte del oponente: instrucción, regla o prohibición y su transgresión en términos de Propp (1989).
4. El teriomorfismo funciona como un medio que genera parte del movimiento de la trama y/o la historia.
5. Como mecanismo literario, el teriomorfismo funciona de manera metafórica para entender el deseo de los sujetos por conseguir un objeto.
6. El teriomorfismo funciona según un modelo de ideas y valores propio de cada cultura para representar el alejamiento de las leyes y obligaciones sociales y su castigo.
7. El teriomorfismo funciona como medio para configurar lo maravilloso.

En cuanto al punto seis, cabe destacar que el teriomorfismo no es negativo en ambos cuentos. En el cuento náhuatl la animalidad sí se considera un defecto, ya que supone un alejamiento de las leyes sociales. Sin embargo, tal como menciona Martínez González (2019), el *nahualli* no es siempre malo y sus funciones no se limitan necesariamente a la transformación. Por ello, es necesario analizar la transformación con relación

a su función. Por otro lado, en el cuento *tzeltal*, lo animal tampoco es negativo, pues consideran que muchas personas pueden tener un *lab'* y esto puede hacer alusión a diversos aspectos de las personas, que aquí se delimitó a la representación metafórica de las leyes sociales por medio del zopilote. Por último, en cuanto al punto siete, éste será abordado más extensamente en el siguiente apartado, puesto que aun cuando está vinculado de manera directa con el teriomorfismo, requiere hacer precisiones teóricas para hacer la vinculación.

12. El teriomorfismo en los cuentos ¿real, extraño o maravilloso?

Tal como se ha podido ver en el análisis hasta ahora realizado, la trama de los cuentos populares que se abordan en este trabajo debe una gran parte de su construcción y funcionamiento al teriomorfismo. En este sentido, al analizar este proceso de transformación entre lo humano y lo animal es inevitable pensar este fenómeno con relación a lo fantástico. Para ello, se hace necesario recurrir a Todorov (1981) para delimitar el fenómeno del teriomorfismo con relación a lo fantástico y su posterior entrada a lo maravilloso.

En primera instancia, Todorov (1981) menciona que lo fantástico ocurre cuando, “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (p. 18). Sin embargo, conforme se desarrolla la trama de los textos que entran en esta categoría, el personaje principal o el lector pueden explicar ese acontecimiento imposible por dos vías:

Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: **lo extraño**. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de **lo maravilloso**. (Todorov, 1981, p. 31).

El problema de esta categorización es que los acontecimientos imposibles provocan una reacción particular en otros personajes y, además, dichos acontecimientos suelen ser el tema central de los cuentos, ya que Todorov (1981) menciona que al final debe haber una explicación sobre esos hechos, explicación que lleva a determinar si un cuento entra en el terreno de lo fantástico, lo extraño o lo maravilloso.

En los cuentos aquí analizados el teriomorfismo se presenta en “El hombre que se convirtió en jaguar” como un hecho imposible, presente en la secuencia 3 “Revelación del secreto”:

—Tengo que decirte algo, compadre.
—¿Qué es?
—Me puedo convertir en jaguar.
—¿Tú? No te creo”.
(Morábito, 2017, p. 519).

En ese punto se entra en el terreno de lo fantástico, entendiendo esta nominación como un estatus que se resuelve hasta saber el final de la trama.

El “hecho imposible” de convertirse en jaguar no será explicado sino hasta la secuencia 8 “Cómo transformarse en jaguar”, donde el hombre 2 descubre que para transformarse en jaguar basta con “ponerse” una piel de jaguar. En este punto la explicación al hecho imposible es parcial, puesto que sólo es posible explicarlo añadiendo nuevas leyes de la naturaleza, en este caso particular, la de ponerse la piel de un animal para transformarse en él. De esta forma, el cuento abandona lo fantástico para convertirse en maravilloso. Con este nuevo estatus la historia sigue avanzando, cumpliendo lo dicho por Todorov (1981), “los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular en los personajes, ni en el lector implícito” (Todorov, 1981, p. 40), ya que cuando el hombre 2 le cuenta a su esposa no se registra ninguna reacción.

Posteriormente, en lo categorizado como historia 2 de ese mismo cuento, el hombre 2 le cuenta su secreto al muchacho en la secuencia

13 “El compadre revela el secreto al muchacho”, sin embargo, el muchacho sólo responde “—¿Tú? ¿Cómo?” (Morábito, 2017, p. 521), reacción que no indica duda a la posibilidad, sino una pregunta sobre el cómo. Pero cuando el muchacho le cuenta a su madre en la secuencia 14 “El muchacho y su madre” ella sí responde con incredulidad “—¿En jaguar? Está bromeando, hijo” (Morábito, 2017, p. 521), haciendo que el hecho adquiera de nuevo un carácter imposible. Sin embargo, cuando suceden las secuencias 15 a 21, la madre debe aceptar que es posible que el hombre 2 se convirtiera en jaguar, aceptación que permite afirmar no sólo que el cuento entra de nuevo en lo maravilloso, sino también que el hombre 2 es el culpable de la muerte de su hijo.

En este cuento, por tanto, lo fantástico aparece mediante el teriomorfismo como un hecho imposible que oscila entre lo fantástico y lo maravilloso. Sin embargo, un hecho dentro de la trama, a saber, la muerte del muchacho por robar una tienda, hace que la madre deba aceptar el hecho de convertirse en jaguar como una posibilidad para poder culpabilizar al hombre 2 de la muerte de su hijo. Se tiene, por ende, que el teriomorfismo es un fenómeno que se introduce en este cuento como un hecho imposible que posteriormente debe ser aceptado para dar explicación a un hecho derivado de ese fenómeno.

A diferencia de este cuento, en “El hombre que se convirtió en zopilote” el hombre flojo y su esposa son los únicos testigos del teriomorfismo; sin embargo, no hay ninguna reacción de su parte. Por consiguiente, puede categorizarse este cuento dentro de lo que Todorov (1981) denomina “maravilloso puro”. Sin embargo, el análisis de los dos cuentos sólo tiene sentido desde una perspectiva occidental en el que es imposible que las personas se conviertan en animales si no es por medio de nuevas leyes naturales. Por ello, si se piensa en esta categorización a la luz de la cosmovisión de los nahuas y los tzeltales, los cuentos serían considerados dentro de **lo extraño**, pues existen ideas (pues no son leyes en el sentido estricto) que plantean el teriomorfismo como algo más natural y plausible.

En conclusión, estos cuentos se vuelven fantásticos por medio del teriomorfismo, sin embargo, este fenómeno sólo es un medio para con-

figurar el mensaje, la crítica o la reflexión a la que los cuentos intentan llegar. Por tanto, se tiene que la función del teriomorfismo y lo fantástico funcionan a un nivel textual, pero sus fines inciden en un nivel social. Lo animal y lo fantástico ofrecen un mundo en el que es posible alejarse de la obligación social de trabajar, ya sea convirtiéndose en jaguar y robar para tener una vida fácil, o convirtiéndose en zopilote para no tener que preocuparse por el trabajo ni por el dinero. Este hecho, aunque imaginado, permite pensar en el trabajo como algo importante que, en caso de no cumplirse, puede llevar incluso a la muerte. Aunque esta relación causa-consecuencia no tenga relación lógica, se establece de esta manera porque el cuento busca aleccionar sobre el trabajo y la manera en que se debe ganar la vida.

Por último, debe hacerse notar que estos cuentos entran en el mundo de lo fantástico y, posteriormente, de lo extraño o lo maravilloso según el punto de vista cultural. Según lo analizado en los apartados 8 y 10, para los nahuas y tzeltales este hecho no supone nada fantástico, sino que aparece como una posibilidad de acuerdo con su cosmovisión. Por tanto, el teriomorfismo aquí analizado se imbrica de manera precisa en estas culturas, pues funciona dentro de un sistema de ideas y valores acordes con la crítica que estos cuentos configuran.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo se han analizado dos cuentos populares mexicanos aplicando el análisis de secuencias y el esquema actancial de Greimas (1993) con el fin de explicar la función del teriomorfismo. Además de eso, se ha vinculado el teriomorfismo con lo fantástico para explicar su papel a nivel textual, puesto que el teriomorfismo es el aspecto que configura lo fantástico en estos dos cuentos. El resultado de este análisis ha llevado a observar que el teriomorfismo es un fenómeno complejo que incide a nivel secuencial, actancial, textual y social, y por medio del cual se conforma una crítica hacia la forma en la que algunas personas se ganan la vida.

Se ha visto que ambos cuentos presentan el teriomorfismo de una manera muy compleja, ya que no sólo sirve para caracterizar a los personajes,

sino que éste presenta múltiples funciones en términos textuales. Al aplicar el esquema actancial de Greimas (1993) al análisis de los cuentos, se ha visto que el teriomorfismo funciona principalmente de dos maneras. Primero, el teriomorfismo funciona como un ayudante, que aparece en ambos cuentos como “objetos mágicos” que ayudan a los sujetos a cumplir sus objetos o deseos. En el cuento sobre el zopilote, el teriomorfismo aparece desdoblado por un animal “personificado” que ofrece sus “ropas” como medio de transformación.

Segundo, cuando los “objetos mágicos” que hacen posible el teriomorfismo son dados, hacen que aparezca una regla, instrucción o prohibición, que tras ser transgredidas dan pie a la aparición del oponente. Así, lo que Propp (1989) llama “prohibición” y “transgresión de la prohibición” no son el oponente, en sentido estricto, pero mediante estas categorías es posible entender que esas reglas o prohibiciones son, en ese estado de la narración, el oponente. De acuerdo con esto, puede decirse que la segunda función del teriomorfismo en términos actanciales es la de introducir una regla o prohibición que dará lugar al oponente. Visto así, el teriomorfismo puede ser ayudante y oponente en dos puntos distintos de la narración.

Tras detectar los aspectos mencionados anteriormente, se ha podido ver que el teriomorfismo también ayuda a que la trama de los cuentos se configure y avance, ya que es el teriomorfismo el medio por el cual es posible que se dé la búsqueda del objeto de los sujetos y, por eso mismo, lo que atrae los problemas dentro de la trama. Por eso, tras transgredir la prohibición impuesta por el teriomorfismo, esto hará que aparezcan los oponentes en forma de personajes y, al final, bajo la forma de autoridades y el fuego, que causan la muerte de los sujetos. En este punto, sin embargo, se ha propuesto que aun cuando el oponente se materialice por medio de reglas, prohibiciones, personajes y conceptos abstractos como las autoridades y el fuego, es posible atribuir la función de oponente al sujeto mismo, ya que es la forma en que utilizan la animalidad la que los lleva a la muerte.

Por otro lado, se ha visto también que el teriomorfismo, como recurso literario y/o metafórico, es el medio por el cual se metaforiza el comportamiento de los sujetos, es decir, el de robar y el de no trabajar, que tienen implícitos una serie de ideas y valoraciones sociales que se ven reflejadas en el destino final de los personajes principales. En este sentido, el teriomorfismo como medio que posibilita un mundo imaginado hace pensar en la muerte de los sujetos y sus causas, reflexión que debe llevar a aprender la lección de no robar y trabajar, materializada por medio del teriomorfismo en una trama.

Tal como se abordó en el análisis del teriomorfismo con relación al sistema de ideas de los nahuas y los tzeltales, se ha visto que el teriomorfismo encuentra más sentido desde su cosmovisión, ya que éste funciona de manera muy particular en cada cuento. Así, en el cuento del jaguar se vio que el teriomorfismo es una manera de criticar el alejamiento del sujeto de las normas sociales, vinculadas particularmente con el trabajo y la forma de ganarse la vida. Por otro lado, en el cuento del zopilote se vio que el teriomorfismo funciona como una manera de representar la materialización del poder social aplicando un castigo por no cumplir con las normas sociales. Tras ese análisis, fue posible vislumbrar que ambos cuentos critican la holgazanería y no trabajar, aspectos que dejan ver su concepción al respecto de la importancia del trabajo.

Referencias

- Álvarez, A. E., Acevedo, J. M., & Ruiz, H. M. (2021). Paisaje y trance en tres obras de la narrativa latinoamericana contemporánea. *Lingüística y Literatura*, (80), 134-149.
- Béjar Navarro, R. (2019). ¿Qué es lo popular?. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 25, 5-14.
- Díaz González, C. D. (2020). La metamorfosis de la pérdida en tres cuentos de Amparo Dávila. *Connotas. Revista de crítica y teorías literarias*, 21, 123-145.
- Greimas, A. (1993). *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*. Paidós.

- Greimas, A. & Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- Kafka, F. (2008). *La metamorfosis y otros relatos*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Martínez González, R. (2019). *El nabualismo*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Maurer-Avalos, E. (1979). El concepto del mal y del poder espiritual en el mundo maya-tseltal. *Journal de la Société des Américanistes*, 66, 219-233.
- Morábito, F. (2017). *Cuentos populares mexicanos*. FCE-UNAM.
- Ortiz Bullé Goyri, A. (2005). El hombre que se convirtió en zopilote: una leyenda en el teatro indígena comunitario mexicano de los años noventa. *Tema y Variaciones de Literatura*, (23), 349-363.
- Ortiz Bullé Goyri, A. (2016). Tradición, historia y violencia en el arte escénico popular indígena mexicano contemporáneo. *Tema y Variaciones de Literatura*, (47), 93-106.
- Ovidio, P. (1983). *Metamorfosis*. Bruguera.
- Parra Sumba, M. (2021). *Educación literaria y Educación inclusiva: un estudio interpretativo a partir del canon literario escolar de una unidad educativa particular de la ciudad de Cuenca-Ecuador* [Tesis de maestría]. Universidad del Azuay.
- Propp, V. (1989). *Morfología del cuento*. Colofón.
- Saniz Balderrama, L. (2008). El esquema actancial explicado. *Punto cero*, 13 (16), 91-97.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Premiá editora de libros.
- Villalobos Díaz, C. (2017). Metamorfosis: La animalidad y el mito en La Metamorfosis de Kafka y Axolotl de Cortázar. *Catedral Tomada Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 5 (8), 199-210.

Caracterización de los personajes en el cuento
“El manjar de los brujos”, relato popular chol de
Chiapas

CARMINA ALEJANDRA GARCÍA SERRANO



Introducción

El chol es “un idioma maya moderno, íntimamente relacionado con el idioma que fue usado en las inscripciones del Maya Clásico” (Josserand, 2006). Los relatos choles han sido de interés para la antropología por el hecho de que reflejan elementos de episodios del *Popol Vuh*, la cultura tradicional y posiblemente del arte maya clásico:

Hay cierta urgencia en cuanto a la tarea de recolectar el folclore tradicional. Mientras que las generaciones más antiguas todavía pueden representar con fluidez y habilidad los relatos populares caracterizando a los personajes y a los motivos tradicionales, las generaciones más jóvenes hablan el chol con menos fluidez y tienden a centrarse en la cultura no tradicional (Josserand, 2006, p. 2).

Morábito (2017) recolecta el cuento popular “El manjar de los brujos” de un libro del etnógrafo y escritor mexicano Jesús Morales Bermúdez (1999) titulado *Antigua palabra narrativa indígena chol*; el relato le fue contado en lengua chol por Augusto Gebarth, un antropólogo que estudiaba la cultura chol. La versión de Morábito es en extremo fiel al original, presenta sólo algunos cambios en el estilo que facilitan la lectura y comprensión del cuento. Por otro lado, Josserand (2006), en un informe de investigación etnográfica, da cuenta de dos cuentos populares muy breves (de aproximadamente 10 líneas) que relatan la misma historia con ciertas modificaciones, cambia el protagonista, pero el resto de la historia, aunque muy sintetizada y con algunas variantes, conserva elementos básicos que permiten reconocerla. En este informe, Josserand (2006) señala una anécdota que resume los cuentos de mensajeros (*X'ak' Jun*):

En los cuentos de Mensajeros, los hombres salen con el fin de entregar un mensaje y quedan atrapados de noche en una casa abandonada. Durante la noche, algunos brujos visitan la casa, descubren a los humanos, y se produce una persecución (p. 8).

Esta anécdota coincide con el cuento que se analiza en el presente trabajo: “El manjar de los brujos”, con la diferencia de que, en este cuento, el protagonista de la historia no es un mensajero ni tiene esa función, sino que se trata de un cazador, por lo que se puede concluir que “El manjar de los brujos” es entonces una variante de los cuentos de mensajeros del pueblo chol. Josserand (2006) refiere acerca de un caso semejante reportado por Whittaker y Warkentin (1965) en el cuento llamado “Muerto por los Espíritus” (*Killed by the Spirits*), “un cuento de Mensajero sin el motivo del mensajero, pero con los mismos episodios” (Josserand, 2006, p. 30). Así mismo, Josserand presenta dos versiones de este cuento popular, obtenidas de dos informantes en entrevistas realizadas en 2002. Los informantes son Rafael López Vázquez (de 70 años) y Juan Álvaro Montejo (45-50 años), oriundos de Chiapas.

Acerca de estudios y análisis realizados a este tipo de cuentos populares, Josserand (2006) indica que sólo se ha realizado un listado de los *dramatis personae* de los cuentos populares rescatados de las entrevistas: “Todavía no se ha llevado a cabo el examen detallado de todos los aspectos de los cuentos populares choles reunidos, pero sí puede compilarse una lista de los protagonistas más importantes de estos relatos” (p. 8). Por otro lado, no hay antecedentes de análisis de este cuento “El manjar de los brujos” ni en Google Académico, ni en Dialnet, ni en Redalyc. Por lo que la propuesta de análisis del presente trabajo es pertinente, original e innovadora, pues además de analizar la caracterización en un cuento popular mexicano a partir de la propuesta de Álamo Felices (2006), se propondrán elementos de especificación lingüístico-narrativa del tipo de caracterización de personajes, ya sea ésta directa o indirecta. En este sentido, el presente análisis de la caracterización de los personajes pretende contribuir tanto a los estudios antropológicos, como al análisis de la literatura popular chol, ya que, si bien los cuentos son rescatados y publicados en compilaciones, no es común que sean objeto del análisis literario. Es momento de incorporar a los cuentos populares mexicanos como objeto de análisis de los estudios literarios.

Síntesis del cuento “El manjar de los brujos”

Un cazador va a cazar un jabalí. De repente cae una tormenta y se refugia en una casa que encuentra. Sube al tapanco y comienza a adormilarse, pero el canto de un tecolote lo despierta y ve a un gato oliendo la casa. Después llegan a la casa unos brujos que van a comerse a un muerto. Cuando los brujos van a cenar huelen una presencia humana, buscan y encuentran al cazador, quien miente diciendo que también es un brujo, por lo cual lo invitan a cenar. El cazador finge comer y escapa gracias a un polvo mágico que traía en su morral. Los brujos lo persiguen. Se esconde en una troje. Cuando los brujos van a sacar al cazador lo salva la voz del *ch'ujlel* del maíz, quien indica que esa troje es la casa de *Ch'ujtiat*, el todopoderoso. Los brujos temen a *Ch'ujtiat*, por lo que se van y enferman del estómago por el susto.

Marco teórico metodológico

Primeramente, el cuento se divide para su análisis en secuencias como propone Greimas y Courtés (1982), quienes definen las secuencias como unidades textuales cuyo objetivo es descomponer el texto en unidades textuales más manejables, las cuales pueden ser de dos tipos: a) aquellas que indican con su etiqueta la tipología de las unidades discursivas, y b) aquellas que indican, con su etiqueta, resúmenes aproximativos de orden temático. En este análisis se utilizan las secuencias que funcionan como resumen aproximativo de orden temático con el propósito de segmentar el cuento “El manjar de los brujos” en unidades textuales más pequeñas que identifiquen con su etiqueta los diferentes momentos de la historia, así como a los personajes y sus acciones.

Para realizar el análisis propuesto en el presente trabajo, los elementos y detalles tradicionales se analizan a partir de la propuesta de Josserand y Hopkins (2006) en *El lenguaje ritual chol*, así como en el trabajo de Morales Bermúdez (2016) en *Imaginario sobre el arte popular de Chiapas*. Por otra parte, el análisis de los personajes se hará a partir de la propuesta de Álamo Felices (2006), quien propone el análisis de los personajes basado en su caracterización, acerca de la cual afirma, “La caracterización

tiene como lugares propios de actuación y de realización las esferas tanto físicas como psicomorales de los actores de la acción” (p. 191), y tendría que ver con dotar de propiedades y cualidades distintivas al personaje y puede realizarse directa o indirectamente. Valles Calatrava y Álamo Felices (2002) afirman que:

La caracterización se convierte en una de las piezas capitales para marcar modalidades genéricas y epocales de la narrativa: así ocurre con la fijación de una serie de invariantes atributivas a determinados personajes en líneas narrativas bien formalizadas como la novela caballerescas, la bizantina o el cuento de hadas, la trascendencia de la minuciosidad descriptiva de personajes y, sobre todo, ambientes para el realismo y el naturalismo, la incidencia en el mundo interior de los personajes (pp. 251-252).

Álamo Felices (2006) indica que la caracterización tiene dos elementos fundamentales: a) Las formas de caracterización, y b) Procedimientos singulares de la caracterización; su propuesta se sintetiza a continuación. La **caracterización directa**:

Consiste en la descripción estática de los atributos físicos, psíquicos y ético-morales del personaje que se presentan con la suficiente exhaustividad para que quede así enmarcada una radiografía operativa del personaje en cuestión y entender, por tanto, su devenir y comportamiento a lo largo de la historia ofrecida por el narrador (Álamo Felices, 2006, p. 195).

La caracterización directa tiene diferentes tipos según Álamo Felices (2006): 1) **Onomástica**: el nombre o una característica del personaje revela un comportamiento por identificación, analogía o contraste³¹ (Equipo GLIFO, 1999). 2) **Emblemática**: realizada con un objeto, vestimenta, gesto o frase del personaje. 3) **Autocaracterización**: el personaje se presenta a sí mismo. 4) **Heterocaracterización**: otro personaje o el narrador

³¹ Traducción propia.

presentan al personaje. 5) En bloque: se presenta toda junta en un párrafo o línea. 6) Diseminada: se presenta a lo largo de la narración.

Por otro lado, la **caracterización indirecta** consiste en que las características o atributos del personaje se muestran por medio de su apariencia, por lo que dice y hace y por las reacciones que suscita en otros personajes; puede realizarse por exposición directa (los personajes son presentados antes de la acción) o diferida (los personajes son presentados durante la acción o después de la acción) (Álamo Felices, 2006).

Alamo Felices (2006) también propone **procedimientos singulares de la caracterización** de los personajes, como lo son: 1) **Antropomorfismo o humanización**: se atribuyen rasgos humanos a objetos, animales, fuerzas. 2) **Animalización**: se atribuyen rasgos animales a seres humanos. 3) **Asimilación**: un personaje adopta e interioriza la perspectiva ideológica de otro personaje. 4) **Emblema**: el personaje se presenta por medio de un objeto, vestimenta, gesto o frase. 5) **Cosificación**: por hiperdescripción objetual o por pérdida de atributos humanos o por degradación psicomoral. 6) **Doble**: desdoblamiento del actor o cuando existen dos actores que son muy similares físicamente. 7) **Máscara**: se presentan una serie de características físicas de un personaje como vestimenta, denominación, aspecto, entre otros, que coinciden con su personalidad o dimensión psicomoral. 8) **Transfiguración**: el personaje se modifica o transustancia a otro. 9) **Descripción**: retrato (descripción completa) o prosopografía (descripción del aspecto exterior), etopeya (descripción del ser interior) o caricatura (se deforman los rasgos o se exageran). 10) **Denominación**: el nombre o la denominación caracteriza al personaje, puede ser por antropónimo, aprónimo (denominación a partir de un rasgo), epónimo (el nombre del personaje es el título de la obra), nombre parlante (nombre con “una semántica interna (oculta), relacionada con el carácter individual del personaje que lo lleva” (Sokolova y Guzmán Tirado, 2016, p. 165). 11) **Innominación** (no tiene nombre).

A partir de la propuesta de caracterización anteriormente detallada se analizarán los personajes del cuento “El manjar de los brujos” para determinar la forma en que se caracterizan y los procedimientos por medio

de los cuales se hace dicha caracterización. Para los casos en los que la caracterización de los personajes en el cuento popular no se ajusten a los propuestos por Álamo Felices (2006), se propondrá un tipo de procedimiento que describa los elementos lingüístico-narrativos por medio de los cuales se realiza una caracterización ya sea directa o indirecta.

Primeramente, se presentarán los personajes desde una perspectiva cultural chol, con la finalidad de que se comprenda cabalmente su función dentro del cuento. Después, el análisis de la caracterización de los personajes se presentará en tablas con los siguientes elementos: atributo del personaje (señalado con un signo +), tipo y procedimiento de caracterización y la cita del cuento en que se fundamentan los dos puntos anteriores. El tipo de caracterización se presentará con letras mayúsculas (DIRECTA /INDIRECTA) y los procedimientos de caracterización en altas y bajas. Los procedimientos de caracterización no considerados por la propuesta de Álamo Felices (2006) y que forman parte de la propuesta de este trabajo se señalarán con un asterisco, para que se distingan de los del autor antes mencionado.

1. Las secuencias del cuento

El cuento que presenta Fabio Morábito (2017) se ha segmentado en 32 secuencias, que según la propuesta de A. J. Greimas (1993) y Greimas y Courtés (1982) se definen como un tipo de unidades textuales, en este caso, de orden temático. En la tabla 3 se presentan las secuencias en las que se dividió el cuento:

Tabla 3.

Secuencias del cuento popular *El manjar de los brujos* (Morábito, 2017).

Secuencia	Nombre de la secuencia
SECUENCIA 1	El cazador (o la presentación del protagonista)
SECUENCIA 2	La caza del jabalí
SECUENCIA 3	La petición de la esposa
SECUENCIA 4	La caza de otro jabalí

Secuencia	Nombre de la secuencia
SECUENCIA 5	La tormenta –el norte– (o la causa de que busque refugio)
SECUENCIA 6	La casa abandonada/ o la casa refugio
SECUENCIA 7	El cazador se duerme
SECUENCIA 8	El tecolote canta
SECUENCIA 9	El gato aparece
SECUENCIA 10	El presagio
SECUENCIA 11	La función del gato en el ritual
SECUENCIA 12	El gato da el aviso a los brujos
SECUENCIA 13	La llegada de los brujos
SECUENCIA 14	La preparación del banquete
SECUENCIA 15	La función del tecolote en el ritual
SECUENCIA 16	La llegada de más brujos
SECUENCIA 17	El muerto
SECUENCIA 18	La duda
SECUENCIA 19	Recuerdo: cómo los brujos obtienen el cuerpo del muerto
SECUENCIA 20	“Huele a humano”
SECUENCIA 21	La mentira
SECUENCIA 22	La invitación al banquete
SECUENCIA 23	El banquete (o la cena antropófaga de los brujos)
SECUENCIA 24	Los polvos mágicos
SECUENCIA 25	La petrificación momentánea de los brujos
SECUENCIA 26	La huida o “piernas para qué las quiero”
SECUENCIA 27	La persecución o el cazador cazado
SECUENCIA 28	El escondite del cazador
SECUENCIA 29	Los brujos ven al cazador
SECUENCIA 30	La voz de Ch’ujtiat, el todopoderoso
SECUENCIA 31	Los brujos emprenden la retirada
SECUENCIA 32	Los brujos enferman del susto o el final del cuento

Fuente: Elaboración propia.

2. Los personajes del cuento: función y contextualización cultural

2.1 *El hombre cazador*

El personaje principal del cuento es el “hombre cazador”, el cual aparece en la mayoría de las secuencias excepto en las secuencias 13, 15, 17, 20, 30, 31, 32, y sustituye al tradicional protagonista de este tipo de cuento: “el mensajero”. El cuento cuenta con los mismos episodios (Josserand, 2006), que en este análisis se denominan secuencias (Greimas, 1993). Este personaje aparecerá a lo largo del texto como un personaje sabio, valiente, con sentido del humor, capaz de burlar brujos con unos polvos mágicos, los cuales son el único elemento maravilloso de este cuento popular. Finge comer carne humana, pero no lo hace; en realidad finge para salvar su vida y para evitar caer en el canibalismo. Su función es representar al hombre común que se enfrenta a seres sobrenaturales y evita transgredir una prohibición.

2.2 *La esposa del cazador*

Aparece como un personaje activo en las secuencias 2, 3 y 4. Es denominada “su mujer” en las secuencias 2 y 3, referida como “ella” en la secuencia 3 y como “su esposa” en la secuencia 4. Sólo aparece al principio del cuento. Su función parece motivar la segunda salida del hombre cazador, a partir de la cual se desprende la anécdota principal del cuento, contenedora de los elementos populares, con un propósito cultural del cual se hablará más adelante.

2.3 *Los brujos como actor colectivo*

Los brujos son un actor colectivo. La mayor parte de las acciones las realizan como un sujeto plural o colectivo. Aparecen en las secuencias 11, 13, 16, 20, 22, 25, 27, 28, 29, 31 y 32. Son denominados “los brujos”, “una vieja y dos muchachos”, “dos sujetos nuevos”, “los otros”, “ellos”, “aquellos”, “los brujos corredores”. Los brujos tampoco tienen nombres propios. Los brujos parecen ser el elemento invariante en los denominados “cuentos de mensajeros” de la tradición chol, porque, como su nombre

lo indica, los protagonistas de estos cuentos suelen ser mensajeros, pero en el caso de “El manjar de los brujos”, versión de Morábito (2017), se trata de un cazador. Los brujos son el elemento central e invariante de este tipo de cuentos:

La línea argumental más asociada con este conjunto de personajes es la del cuento del Mensajero, en el que los brujos visitan la casa abandonada donde dos mensajeros han buscado refugio para pasar la noche. Los búhos preceden esta caravana de brujos, le siguen los zorros que olfatean a los humanos, y los brujos se sientan para alimentarse de cadáveres humanos. Los humanos son descubiertos e invitados a comer; estos escapan, y se produce una persecución (Josserand, 2006, p. 11).

Los brujos o *Xibajob* de la tradición chol pueden ser identificados en este cuento de manera clara por los siguientes elementos:

- a) Visitan una casa abandonada.
- b) Comen un cadáver humano.
- c) Son precedidos por animales, como lo son el gato y el tecolote o búho.
- d) Los brujos invitan a comer a un humano (el cazador).

Con respecto a estos brujos o *Xibajob*, Josserand (2006) informa que:

El *Xibaj(ob)*, un conjunto de seres sobrenaturales a menudo llamados ‘diablo(s)’ o ‘brujo(s)’, parecieran incluir a algunos de los seres sobrenaturales que aparecen representados en las cerámicas del periodo Clásico. El brujo principal, Xibaj, es una figura calva de aspecto humano (también llamado Tzimajol, ‘Cabeza de Calabaza’, es decir, Calavera); está al mando de una partida de esqueletos y animales personificados, entre los que se cuentan búhos y zorros que hablan (p. 11).

Como se puede observar, los brujos son seres sobrenaturales para los choles, en los que parece haber una identificación entre brujo y diablo.

Hay un brujo principal, que en el caso de este cuento es “la vieja”, pero no aparece caracterizado físicamente en el cuento este personaje; tampoco los otros brujos están caracterizados físicamente, estos últimos parecen ser “dos muchachos” y “dos sujetos”, son cuatro, cinco contando al tecolote que también se indica que es brujo. Por ello, es aún más importante el análisis de la caracterización indirecta que se hace de ellos en el cuento, pues será la única manera de detectar atributos dados a estos personajes.

2.3.1 La xnejep: La anciana bruja

Aparece como personaje individual diferenciada de los otros brujos en la secuencia 13, donde hace su aparición y se le denomina “una vieja”. Más adelante aparece también en la secuencia 20, donde se le denomina “la vieja” y “la *xnejep*” (Morábito, 2017); esta palabra significa “anciana”, “viejita” en chol (Hopkins, Joserand y Cruz Guzmán, 2011, p. 278). Al parecer tiene la función de brujo principal o *Xibaj* de la tradición chol, pues parece ser quien está al mando.

2.4 Los personajes animales

Es muy interesante ver que los personajes animales tienen un rol activo y tienen una función importante dentro del cuento, sus acciones son trascendentales y no se trata de una fábula ni mucho menos. La concepción chol sobre estos animales influye notablemente en la caracterización y las acciones de estos personajes: “en el folclore chol, los brujos (*Xibaj*) vienen casi inevitablemente precedidos por búhos y acompañados por zorros. Pocos cuentos folclóricos tienen lugar en pueblos y aldeas; casi todos se desarrollan en lo profundo de un bosque, o en cuevas” (Joserand, 2006, p.13). Por lo que los personajes animales del cuento, el tecolote y el gato, son los animales acompañantes de los brujos o *Xibajob* de la tradición chol. Se puede ver que en el cuento aparece un gato y no un zorro. El zorro parece ser el animal que tradicionalmente aparecía, pero se puede observar que el gato funciona como su sustituto moderno. Será muy importante caracterizar a estos dos animales que entran a la casa abandonada (no se trata de una cueva) para su estudio e identificación en otros

cuentos populares choles, pues los animales acompañantes de brujos son parte de la tradición chol y aparecen en otros cuentos populares choles.

2.4.1 El tecolote

La forma en que se presenta esta ave en el cuento está muy enraizada en la tradición maya, porque hunde sus raíces en la leyenda y el mito. Para conocer mejor la concepción chol sobre el tecolote se verán a continuación algunos elementos. En la tradición maya el tecolote tiene la capacidad de detectar cuándo va a morir un hombre maya. Gloria Morales Veyra (2020) relata la leyenda maya llamada “Cuando el tunkulunchú canta...”, y cuenta lo siguiente: “En El Mayab vive un ave misteriosa, que siempre anda sola y vive entre las ruinas. Es el tecolote o tunkulunchú, quien hace temblar al maya con su canto, pues todos saben que anuncia la muerte” (Morales Veyra, 2020, p. 37). Según la leyenda el tunkulunchú en épocas lejanas “era considerado el más sabio del reino de las aves” (Morales Veyra, 2020, p. 37) y recibió una carta de invitación a una fiesta en el palacio de las aves. Entrada la fiesta un hombre maya se metió a la fiesta y comenzó a reírse de todas las aves, se le hizo fácil arrancarle plumas al tunkulunchú y picarle las patas con una espina:

El pobre pájaro sentía coraje y vergüenza al mismo tiempo, pues ya nadie lo respetaría luego de ese día.

Entonces, decidió vengarse de la crueldad del maya. Estuvo días enteros en la búsqueda del peor castigo; era tanto su rencor, que pensó que todos los hombres debían pagar por la ofensa que él había sufrido. Así, buscó en sí mismo alguna cualidad que le permitiera desquitarse y optó por usar su olfato. Luego, fue todas las noches al cementerio, hasta que aprendió a reconocer el olor de la muerte; eso era lo que necesitaba para su venganza.

Desde ese momento, el tunkulunchú se propuso anunciarle al maya cuando se acerca su hora final. Así, se para cerca de los lugares donde huele que pronto morirá alguien y canta muchas veces. Por eso dicen que cuando el tunkulunchú canta, el hombre muere. Y no pudo escoger mejor desquite,

pues su canto hace temblar de miedo a quien lo escucha (Morales Veyra, 2020, pp. 39-40).

Por otro lado, en el cuento aparece un mito relativo al tecolote contado muy brevemente:

En medio, el tecolote sopla los dos fuegos para que el fuego no se extinga, y si se cansa de soplar, ¿para qué tiene alas? Y entre soplidos y aleteos se cubre de ceniza. Por eso el tecolote tiene el cuerpo del color de la ceniza, dicen (Morábito, 2017, p. 592).

En el cuento se atribuye el color cenizo de las plumas del tecolote al hecho de que avive el fuego sobre el que se ponen las ollas donde se cocina el cuerpo del muerto para ser ingerido posteriormente por los brujos. Al parecer, el tecolote aviva el fuego soplando y batiendo las alas, lo cual lo cubre de ceniza y “por eso el tecolote tiene el cuerpo del color de la ceniza” (Morábito, 2017, p. 592); éste parece ser un mito que explica el origen del color del tecolote.

Los mitos de origen refieren a las prolongaciones de los mitos cosmogónicos, y relatan cómo el mundo ha sido modificado, enriquecido, etc.; es decir, da cuenta de los fenómenos del cosmos, de los seres y objetos que viven y existen en él, de los fenómenos sociales, políticos y económicos que acontecen entre los hombres (Taípe Campos, 2004, p. 2).

En este caso, el mito da cuenta de un fenómeno sobre el tecolote y explica como éste fue modificado para tomar el color de la ceniza.

«Todo mito de origen narra y justifica una “situación nueva” –nueva en el sentido de que no estaba desde el principio del mundo–. Los mitos de origen prolongan y completan el mito cosmogónico: cuentan cómo el mundo ha sido modificado, enriquecido o empobrecido» (Eliade 1994a: 28). En este sentido, los mitos de origen dan cuenta de un fragmento de la realidad total:

Una isla, una especie vegetal, una institución humana. Al narrar cómo han venido las cosas a la existencia, se les da una explicación y se responde indirectamente al por qué han venido a la existencia (Taipe Campos, 2004, p. 2).

Dicho de una manera muy sintética, un mito es una explicación del origen de un elemento de la realidad desde el cosmos mismo hasta el color de un ave. En este cuento popular, “El manjar de los brujos”, se explica el origen de un fragmento de la realidad como lo es el color del te-colote. Elementos como el mito y la leyenda encontrados en este cuento apuntan hacia la relevancia de los cuentos populares en un sentido social por el hecho de que son portadores de elementos que aún, actualmente, hunden sus raíces en un tiempo mítico y permiten el reencuentro entre el sujeto social con las primeras explicaciones sociales de un fenómeno o de un elemento de la realidad que, si bien no tienen un valor de verdad científico, sí tienen un valor histórico y cultural.

2.4.2 *El gato*

El personaje del gato aparece en las secuencias 9, 10, 11 y 12 y funge como ayudante de los brujos. Cuando el hombre cazador ve al gato oliendo los rincones y saliendo después de la casa, “El hombre sabe qué presagia esa visita y el pánico lo invade” (Morábito, 2017, p. 592). La función del gato se explica a partir de una rememoración que hace el hombre cazador sobre lo que le han contado “los *tatuches*”: “ancianos que ya han pasado por varios puestos ganan un estatus de ancianos respetados (o *tatuches* en el español local, y *lak tatna’ob* en chol, literalmente ‘nuestros antepasados’)” (Josserand y Hopkins, 2006, p.12). Lo que los *tatuches* le han contado al hombre cazador es lo siguiente:

Le han dicho: comienza con un gato, que huele el sitio de la cita, porque los brujos quieren cerciorarse de que los dueños no han entregado a *Ajarw*³² la

³² Morábito (2017) indica que el *Ajarw* es el espíritu protector de un lugar, en el caso de que esté junto a la casa.

casa, abriendo en cada esquina un agujero en donde sepultaron carne de gallina, pozol y un poco de aguardiente. Si así lo hicieron, los brujos no podrán entrar. Por eso, cuando van a hacer su cena, el gato se adelanta a oler la casa que escogieron (Morábito, 2017, p. 592).

Después de hacer esto, el gato va a dar aviso a los brujos en el cuento de que pueden hacer su cena en esa casa. Como se había mencionado, el animal original en los cuentos de mensajeros que tiene esta función es el zorro: “Los búhos preceden esta caravana de brujos, le siguen los zorros que olfatean a los humanos” (Joserand, 2006, p. 11). Sin embargo, en este cuento popular, el gato ha tomado esta función, aunque es un animal doméstico a diferencia del zorro, siendo aquel can y este último felino.

2.5 El ch'ujlel del maíz y Ch'ujtiat, el todopoderoso

Es un personaje que aparece sólo de voz en la secuencia 30 cuando los brujos están por sacar al hombre cazador de la troje donde se guarda el maíz. El cuento indica que el *ch'ujlel* del maíz es el espíritu del maíz. Joserand y Hopkins (2006) señalan en *Lenguaje ritual chol* que *ch'ujlel* significa “espíritu”, “la santidad”, “el alma”. La troje donde se guarda el maíz es la casa del maíz, así lo señala en el cuento la voz del *ch'ujlel* del maíz, pero lo que hace que los brujos retrocedan ante esta voz es el miedo. La voz del *ch'ujlel* del maíz pregunta “—¿Quién quiere el alimento de Ch'ujtiat, el todopoderoso? ¿Quién se atreve? ¿Quién anda ahí? Esta es su casa”, (Morábito, 2017, p. 594); ya que Ch'ujtiat, el todopoderoso, es la suprema deidad de los choles. Según Morales Bermúdez (1999) en *Antigua palabra narrativa indígena chol* “la tierra brota del ombligo de Ch'ujtiat” (p. 3), e indica que:

Ch'ujtiat, el que es padre y madre a la vez, el que es viviente; Ch'ujtiat, el que está atrás de todo; a él se le alaba, a él se le reza, a Ch'ujtiat se bendice y se le pide bendición. Sus representantes son los Ajaw, tan cercanos a todos los hombres; tan cercanos que cada pueblo tiene uno en especial (Morales Bermúdez, 1999, p. 46).

El maíz es el alimento de esta divinidad. La troje es la casa del alimento de esta divinidad todopoderosa. El miedo al todopoderoso Ch'ujtiat hace que los brujos se alejen, aunque el propio maíz es un elemento que en la tradición chol chiapaneca se considera como suficiente para mantener alejados a seres diferentes como lo pueden ser los brujos:

Es necesario que sobre el fogón y en ollas de barro se esté cociendo el maíz, pues basta su aroma, su vapor o la presencia de la masa de maíz para que aquellos de naturaleza diferente sientan el rechazo (Morales Bermúdez 2006, pp. 143-158). De ahí que en pocillos de barro se saboree el atole de maíz, atole de granillo, y en jícaras o guacales se prepare y beba la delicia del pozol (Morales Bermúdez, 2016, p. 212).

2.6 Personajes que sólo se mencionan

En el cuento aparecen personajes que son mencionados: los tatuches o los ancianos, hombres sabios de la comunidad; el Ajaw, espíritu protector de un lugar (Morábito, 2017).

3. Caracterización de los personajes en el cuento popular “El manjar de los brujos”

De acuerdo con Valles Calatrava y Álamo Felices (2002) un **rasgo o atributo** del personaje “en narratología alude a cada uno de los elementos que configuran la caracterización permanente –externa o interna– de un personaje [...] Para Chatman un rasgo es un adjetivo narrativo que marca una cualidad estable y no ocasional de un personaje” (p. 528). Un **personaje**, por tanto, se puede definir como “un conjunto de rasgos unidos por un individualizador –nombre propio o común, deíctico– que va conformándose a medida que avanzan los acontecimientos, y por tanto se constituye sintagmática y progresivamente en un haz de atributos que configura su identidad paradigmática” (Valles Calatrava y Álamo Felices, 2002, p. 528).

Un personaje es, por tanto, un conjunto de atributos que funcionan en conjunto, agrupados bajo una etiqueta de identidad. Estos atributos dan

forma al personaje, lo caracterizan, lo modelan. Las etiquetas de identidad pueden ser nombres comunes o nombres propios, pronombres, sintagmas con función nominal. Hay, como se verá, personajes más caracterizados que otros, según su jerarquía o su función dentro del texto. Los atributos pueden estar dados en el texto de forma explícita o pueden estar implicados por otros elementos relacionados con el personaje.

3.1. Caracterización del personaje protagonista “el hombre cazador”

El personaje del “hombre cazador” es **heterocaracterizado en bloque** por el narrador de manera directa en la secuencia 1 del cuento “Érase un hombre cazador, valiente, compañero leal que visitaba a sus amigos y compadres y le gustaba ver cómo se pasa alegre la vida y andar cazando días enteros” (Morábito, 2017, p. 591). Esta caracterización es una **etopeya** (Álamo Felices, 2006), pues describe el perfil interior del personaje. No se dice nada de su aspecto físico (prosopografía) (ver Tabla 4).

Tabla 4.

Atributos de la heterocaracterización en bloque del hombre cazador.

Atributo o rasgo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita de “El manjar de los brujos”
+Hombre (Especie humana)	DIRECTA Caracterización por denominación *común o genérica indica la especie o género al que se pertenece.	“Hombre” (Morábito, 2017, p. 591)
+Cazador (Oficio)	DIRECTA Caracterización por denominación *común o genérica utilizando nombre común de oficio, el cual implica que el personaje tiene habilidades requeridas para la caza.	“Cazador” (Morábito, 2017, p. 591)

Atributo o rasgo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita de “El manjar de los brujos”
+Cazador por afición	INDIRECTA Caracterización *por afición o gustos del personaje.	(le gustaba) “Andar cazando días enteros” (Morábito, 2017, p. 591)
+Valiente	DIRECTA Caracterización *por atributo (mención directa del atributo).	“Valiente” (Morábito, 2017, p. 591)
+Leal	DIRECTA Caracterización *por atributo con definición o explicación del atributo.	“Compañero leal que visitaba a sus amigos y compadres” (Morábito, 2017, p. 591)
+Alegre	INDIRECTA para indicar que es alegre. Caracterización *por afición o gustos del personaje.	“Le gustaba ver cómo se pasa alegre la vida” (Morábito, 2017, p. 591)

Fuente: Elaboración propia a partir del contenido del cuento “El manjar de los brujos”, versión de Morábito (2017).

Este personaje no tiene nombre propio y se puede considerar **innominado** para la propuesta de Álamo Felices (2006). Tampoco hay caracterización onomástica, pues ésta se refiere a un nombre propio atribuido a alguien, por ende, no existe un antropónimo para el personaje. El personaje principal de “El manjar de los brujos” es denominado “hombre cazador” en la secuencia 1 haciendo referencia a su especie y oficio. Es denominado simplemente “hombre” en las secuencias 2, 4, 5, 7, 10, 12, 14, 16, 18, 19, 28. El personaje protagonista también es denominado “cazador” en las secuencias 21, 26 y “cazador cazado” en la secuencia 27, como parte de un juego de palabras, un detalle de humor, pues el cuento tiene un tono humorístico en algunas secuencias. Puede ser denominado **caracterización por denominación común o genérica**, y consiste en indicar la especie o género al que pertenece el personaje: “hombre”. De la denominación “cazador” se puede afirmar que se trata de una **caracterización por denominación con nombre común de oficio**, denominación simbolizadora,

pues parece importante que el lector sepa que el protagonista posee las cualidades de un cazador. La forma de denominar al personaje lo caracteriza a diferencia de cuando se le refiere por pronombres como “él” y “lo” en el cuento. No se puede considerar aptronymia o aptonymia porque no se trata de un nombre propio con mayúscula, sino de un nombre común, pero indicador uno de la especie y otro del oficio.

En la secuencia 2, el narrador lo denomina “nuestro hombre” (adjetivo posesivo + sustantivo común de género o especie), mediante lo cual heterocaracteriza al personaje protagonista como relacionado con el narrador y el lector; esta relación de pertenencia puede simbolizar a) que el personaje representa a la especie humana (de ahí el nombre genérico de especie), b) indicador de que es el personaje en el que se va a focalizar principalmente (protagonista de la historia), y c) que el personaje representa al hombre común. El resto de la heterocaracterización del protagonista “el hombre cazador” se presenta a continuación en la tabla 5.

Tabla 5.

Atributos y tipos de caracterización del personaje “hombre cazador”.

Atributo o rasgo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita de “El manjar de los brujos”
+Generoso	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de distribución)	“Guarda ³³ un trozo para su mujer a quien le encanta ese animal” (Morábito, 2017, p. 591) “De vuelta a casa le convida” (Morábito, 2017, p. 591)
+Gran cazador	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbos que denotan oficio de cazador)	“Un día captura un jabalí, la presa más difícil. Después de desollarlo y destazarlo, lo pone a asar para comérselo” (Morábito, 2017, p. 591)

³³ Las negritas de las citas en esta tabla no están en el original, se señalan en este trabajo para sus fines particulares.

Atributo o rasgo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita de “El manjar de los brujos”
+Buen marido (atento y considerado con su esposa)	INDIRECTA *por acción del personaje (acción realizada para beneficio de otro personaje)	“El hombre entonces vuelve al monte en busca de otro jabalí para los convidados de su esposa”, “junta las ramas que se llaman de misuji, muy buenas para hacer escobas, porque su esposa quiere que su casa luzca limpia el día en que lleguen los compadres” (Morábito, 2017, p. 591)
+Dedicado	INDIRECTA *por duración de la acción del personaje	“Coloca trampas, pues, hasta el anochecer” (Morábito, 2017, p. 591)
+Cazador	DIRECTA emblemática (por objeto que revela comportamiento y oficio)	“Coloca trampas” (Morábito, 2017, p. 591)
+Inteligente y sabio (sabe decodificar las señales del tiempo y sabe lo que debe de hacer)	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de intelecto)	“Un fuerte viento se levanta y barre el cielo y junta nubarrones y el hombre sabe que se acerca un norte y es preciso que se cubra en algún lado” (Morábito, 2017, p. 591)
+Intuitivo (tiene la capacidad de detectar el peligro)	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de espiritualidad)	“Está por agarrar el sueño cuando siente una intranquilidad que lo despierta” (Morábito, 2017, p. 592)
+Sabio	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de intelecto)	“Sabe que cuando canta un tecolote, tal vez muera un cristiano” (Morábito, 2017, p. 592)

Atributo o rasgo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita de “El manjar de los brujos”
+Miedoso (temor fundamentado y sustentado en el saber)	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de sentimiento o emoción)	“Sabe que cuando canta un tecolote, tal vez muera un cristiano. Por eso siente miedo, el sueño ya se ha ido y se levanta” (Morábito, 2017, p. 592)
+Sabio	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de intelecto)	“El hombre sabe qué presagia esa visita y el pánico lo invade” (Morábito, 2017, p. 592)
+Miedoso (temor fundamentado y sustentado en el saber)	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de sentimiento o emoción)	“El hombre sabe qué presagia esa visita y el pánico lo invade” (Morábito, 2017, p. 592)
+Intuitivo, augur (adivino, pitoniso, profeta, quiromántico, augur, clarividente, mago, son sinónimos dados por la RAE, 2014)	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de espiritualidad)	“El hombre sabe qué presagia esa visita y el pánico lo invade” (Morábito, 2017, p. 592)
+Sabio e inteligente (sabe decodificar signos y señales)	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de intelecto)	“El hombre sabe que habrá cena, por las ollas” (Morábito, 2017, p. 592)

Atributo o rasgo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita de “El manjar de los brujos”
+Espiritual e inquisitivo, reflexivo	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de desconocimiento)	“El hombre del tapanco se pregunta si el muerto no es él mismo, sí, que ya está muerto y no se ha dado cuenta” (Morábito, 2017, p. 593)
+Mentiroso (por razón justificada: la supervivencia) +Serenidad ante el peligro	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de comunicación)	“Y ven al cazador. Este los mira muy tranquilo y a la pregunta “¿Quién eres tú?”, contesta: “Un brujo, como ustedes”” (Morábito, 2017, p. 593)
+Fingidor “qué finge” (RAE, 2014)	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de engaño)	“Finge durante un rato que mastica, que se atraganta y se relame” (Morábito, 2017, p. 593)
+Sabedor	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de intelecto)	“Pero no va a durar la farsa y él lo sabe” (Morábito, 2017, p. 593)
+Mago	DIRECTA emblemática (por objeto poseído)	“Ha abierto su morral en donde guarda (¡quién sabe cómo fue a parar ahí!) un polvo mágico” (Morábito, 2017, p. 593)
+Valiente, atrevido +Mago (Sabe cómo usar los polvos mágicos)	INDIRECTA por animalización	“Un polvo mágico, un polvito, un talco, pues, que ingiere a escondidas, se echa en seguida un trago de aguardiente, revuelve todo unos segundos y sopla cual dragón sobre los brujos. ¡Así, como si echara fuego por la boca! Y aquellos quedan convertidos al instante en roca, piedra, estatuas” (Morábito, 2017, p. 593)
+Tiene sentido del humor	DIRECTA emblemática por frase	“¡Mis piernas, para qué las quiero!” (Morábito, 2017, p. 593)

Atributo o rasgo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita de “El manjar de los brujos”
+Huye del peligro	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de escape)	“Y ya está fuera el cazador en la tormenta, huyendo” (Morábito, 2017, p. 593)
+Habla con frases hechas +Educado (pregunta antes de entrar)	INDIRECTA *Lingüística con frase hecha (expresión oral del personaje)	“Vuelve a tocar y grita: “¿No hay nadie?”, y nadie le contesta” (Morábito, 2017, p. 592)
+Usa una estructura comparativa para mentir	INDIRECTA *Lingüística (expresión oral del personaje)	“Contesta: “Un brujo, como ustedes”” (Morábito, 2017, p. 593)
+ Usa frases hechas +Lenguaje educado	INDIRECTA *Lingüística (expresión oral del personaje)	““Mil gracias pero ya comí”” (Morábito, 2017, p. 593)
+Usa frases hechas (esfera cultural del personaje)	INDIRECTA *Lingüística con frase hecha (expresión oral del personaje)	“¡Mis piernas, para qué las quiero!” (Morábito, 2017, p. 593)

Fuente: Elaboración propia.

Los atributos indirectos que se desprendieron del análisis de la Tabla 5 son extremadamente importantes en la caracterización de este personaje, porque estos atributos salvan al hombre cazador de caer en la transgresión de comer carne humana. El hombre cazador parece ser el representante del hombre común en el cuento, que no posee poderes sobrenaturales para enfrentar a los brujos (seres sobrenaturales en la tradición chol); sin embargo, su ingenio, sus conocimientos, su capacidad para engañar, fingir y mentir, el uso de unos polvos mágicos (algo sabe de magia), le

permiten escapar sano y salvo del enfrentamiento con los brujos, y evita tres peligros, los cuales encierran el propósito general del cuento popular analizado:

- a) Convertirse en alimento de los brujos.
- b) Practicar el canibalismo (ingerir carne humana).
- c) Morir a manos de los brujos (y quizá ser canibalizado).

3.2 Caracterización de la esposa del cazador

Es el primer personaje femenino que aparece en el cuento. Este personaje está **heterocaracterizado de manera indirecta y diseminada**. Su denominación es por adjetivo posesivo + sustantivo común que refiere a especie o a relación matrimonial de manera directa (esposa) o indirecta (mujer). Es decir, es un personaje que se caracteriza a partir de su relación con el hombre cazador. La caracterización de este personaje es indirecta, como se puede apreciar en la tabla 6 que la explica.

Tabla 6.
Atributos de la esposa del cazador y sus tipos de caracterización.

Atributo o rasgo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita de “El manjar de los brujos”
+Esposa	DIRECTA por denominación *común de especie (sintagma nominal que funciona como indicador de matrimonio)	“Su mujer ³⁴ ” (Morábito, 2017, p. 591)
+Gusta de comer jabalí	INDIRECTA por afición o gustos del personaje (con verbo de disfrute)	“Su mujer, a quien le encanta ese animal” (Morábito, 2017, p. 591)

³⁴ Las negritas en las tablas de atributos y caracterización de los personajes no están en el original, se han colocado aquí para los propósitos de este análisis como indicadores del atributo.

Atributo o rasgo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita de “El manjar de los brujos”
+Voraz “Dicho de una persona: que come desmesuradamente y con mucha ansia” (RAE, 2014)	INDIRECTA Animalización *por acción del personaje (con verbo de desplazamiento violento)	“Ella se abalanza sobre el trozo con deleite enorme” (Morábito, 2017, p. 591)
+Gusta en exceso de comer jabalí	INDIRECTA * por modo de acción del personaje	“Ella se abalanza sobre el trozo con deleite enorme” (Morábito, 2017, p. 591)
+Atenta y generosa con sus compadres	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de volición)	“Cuando acaba, va y le dice: “Mira, van a venir la próxima semana mi compadre y su mujer y quiero darles de comer como merecen”” (Morábito, 2017, p. 591)
+Limpia +Habla apropiadamente	INDIRECTA lingüística (por expresión oral del personaje)	“Quiere que su casa luzca limpia el día en que lleguen los compadres” (Morábito, 2017, p. 591)

Fuente: Elaboración propia a partir del contenido del cuento “El manjar de los brujos”, versión de Morábito (2017).

Se puede apreciar que la “mujer” es una figura femenina en torno a la cual se dan las primeras acciones del cazador, ligadas al oficio y el hogar: le guarda comida, le convida, sale a cazar otro jabalí porque ella se lo pide,

junta ramas para hacer escobas para su esposa. “Su esposa” es la causal de la segunda salida del cazador, a partir de la cual se suscita la historia.

3.3 Caracterización de los brujos

En el cuento los brujos se presentan varias veces como un actor colectivo. Se caracterizan en el cuento como se indica en la tabla 7.

Tabla 7.
Atributos de los brujos y sus tipos de caracterización.

Atributo o rasgo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita de “El manjar de los brujos”
+Repelidos por espíritus sagrados como el Ajaw y <i>ch'ujlel</i> del maíz	INDIRECTA *por acción del personaje (verbo de volición)	“Si así lo hicieron, los brujos no podrán entrar” (Morábito, 2017, p. 592) “Los brujos ya reculan, hasta ahí llegaron” (Morábito, 2017, p. 594)
+Temerosos del Dios todopoderoso Ch'ujtiat +Listos	INDIRECTA *por acción del personaje (verbo de volición)	“No quieren ningún pleito con Ch'ujtiat, el todopoderoso, pues nadie quiere eso, sólo un tonto” (Morábito, 2017, p. 594)
+Jóvenes (al menos dos de ellos)	DIRECTA prosopografía parcial por su apariencia *por sustantivos con semántica de edad	“Dos muchachos” (Morábito, 2017, p. 592)
+Cargadores	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de carga) Animalización	“Traen una carga y no es por cierto cualquier carga, no” (Morábito, 2017, p. 592)

Atributo o rasgo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita de “El manjar de los brujos”
+Manipuladores de cadáveres humanos	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de carga)	“Es el cadáver de un cristiano. ¡Un muerto, pues, es lo que llevan!” (Morábito, 2017, p. 592)
+Antropófagos	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de alimentación)	“Los brujos no comen a cualquiera, tan sólo a los tocados por alguna brujería” (Morábito, 2017, p. 593) “Ya está cocido el muerto y se disponen a servirse los ahí reunidos” (Morábito, 2017, p. 593)
+Profanadores de tumbas	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de extracción)	“Sacan su cuerpo de la tumba, lo comen y devuelven la osamenta” (Morábito, 2017, p. 593)
+Pertencen al sexo masculino y femenino	DIRECTA por denominación *con sustantivos indicadores de género y edad	“Una vieja y dos muchachos”. (Morábito, 2017, p. 592) “Y dos sujetos nuevos entran” (Morábito, 2017, p. 592)
+Pertencen a diferentes especies (humana y animal)	DIRECTA por denominación *con sustantivos para nombrar personas según la edad y con nombre de animal	“Y entonces llegan. Son una vieja y dos muchachos. Y un tecolote” (Morábito, 2017, p. 592)
+Siguen un ritual de antropofagia	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de acarreamiento) DIRECTA Emblema: las ollas sobre el fuego son objetos de brujo	“Traen mucha leña que colocan en el centro de la casa” (Morábito, 2017, p. 592) “La leña es para el fuego y, dicho y hecho, el fuego prende la madera, se vuelve fuegarón, hoguera, o mejor dicho dos, y sobre cada una va una olla” (Morábito, 2017, p. 592)

Atributo o rasgo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita de “El manjar de los brujos”
+Obedientes (obedecen a la bruja vieja)	INDIRECTA *por acción del personaje	“Se levantan, mirándose coléricos, y empiezan a buscar” (Morábito, 2017, p. 593)
+Coléricos	DIRECTA *por atributo (adjetivo)	“Coléricos” (Morábito, 2017, p. 593)
+Pueden detectar presencia humana con el olfato	INDIRECTA animalización *por medio de onomatopeya de “oler” (olfatean como animales)	“Hacen con su nariz: “knuf, knuf, knuf, knuf!”” (Morábito, 2017, p. 593)
+Persistentes	INDIRECTA *por medio de acciones con verbo de búsqueda y señalamiento	“Como no encuentran nada, señalan el tapanco, y suben” (Morábito, 2017, p. 593)
+Petrificables por instante por el polvo mágico	DIRECTA *por descripción y cosificación	Y aquellos quedan convertidos al instante en roca, piedra, estatuas (Morábito, 2017, p. 593)
+Persiguen al ser humano común	INDIRECTA *por acción del personaje con verbo de desplazamiento, con verbo visual, con verbo de extracción	“Ahí van los brujos, desentumidos ya, atrás de él” (Morábito, 2017, p. 593) “Los brujos ya lo vieron, van a sacarlo de allá abajo” (Morábito, 2017, p. 594)
+Corredores	DIRECTA *por atributo (adjetivo)	“Los brujos corredores” (Morábito, 2017, p. 593)
+Arrojados	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbo de desplazamiento con semántica de avance)	“Y están por aventarse” (Morábito, 2017, p. 594)
+Retroceden ante seres más poderosos	INDIRECTA *por acción del personaje (con verbos de desplazamiento con semántica de retroceso)	“Y los brujos ya reculan, hasta ahí llegaron. (...) Y como de por sí cenaron ya, mejor se vuelven a su casa” (Morábito, 2017, p. 594)

Atributo o rasgo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita de “El manjar de los brujos”
+Temerosos de la divinidad Ch’ujtjat, el todopoderoso	INDIRECTA *por acción del personaje con verbos de volición afirmados o negados	“No quieren ningún pleito con Ch’ujtjat, el todopoderoso, pues nadie quiere eso, sólo un tonto” (Morábito, 2017, p. 594)
+Inteligentes	INDIRECTA *por negación de lo opuesto	“Pues nadie quiere eso, sólo un tonto” (Morábito, 2017, p. 594)
+Somatizan el miedo +Enferman del miedo	DIRECTA *por descripción del estado	“Qué mal se sienten. Ya andan los brujos con diarrea. Les dio una gran, enorme, horrible indigestión” (Morábito, 2017, p. 594)
+Odan al ch’ujlel	INDIRECTA *por acción del personaje con verbo de audición y por adjetivación de sustantivo	“Al oír la voz aborrecida del ch’ujlel, les cayó mal la cena” (Morábito, 2017, p. 594)
+No son impulsivos. Preguntan antes de actuar +Uso de frases hechas	INDIRECTA *Lingüística (por expresión oral del personaje)	“¿Quién eres tú?” (Morábito, 2017, p. 593)
+Generosos con otros brujos (invitan a cenar) +Piden/ordenan	INDIRECTA *Lingüística (por expresión oral del personaje)	“Entonces come con nosotros” (Morábito, 2017, p. 593)

Fuente: Elaboración propia.

3.4 Caracterización de la figura femenina de la bruja/ la xnejep (la anciana)

La vieja bruja comparte atributos con los otros brujos: antropófaga, persistente, persigue a sus enemigos, petrificable por el polvo mágico, sigue un ritual de antropofagia. Los atributos que la distinguen se muestran en la tabla 8.

Tabla 8.
Atributos de la bruja *xnejep* y sus tipos de caracterización.

Atributo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita del “El manjar de los brujos”
+Vieja +Sexo femenino	DIRECTA prosopografía parcial por sustantivo indicador de edad.	“Una vieja” (Morábito, 2017, p. 592) “O sea la anciana” (Morábito, 2017, p. 593)
+Ojos fijos	DIRECTA descripción	“La anciana, dice, los ojos fijos en el fuego” (Morábito, 2017, p. 593)
+Capacidad olfativa sobrehumana (puede oler a los humanos)	INDIRECTA *Lingüística (por la expresión oral del personaje)	“Huele a presencia humana. Seguro que hay aquí alguno que no fue invitado” (Morábito, 2017, p. 593)
+Oficio: bruja +Poseedora de conocimientos de brujería	INDIRECTA *por acción del personaje con verbo de conocimiento.	“La vieja sabe bien su oficio” (Morábito, 2017, p. 593)

Fuente: Elaboración propia.

3.5 Caracterización de espíritus y deidades

Los espíritus como el *Ajaw* y el *ch'ujlel* del maíz son personajes que tienen apariciones cortas, pero importantes, puesto que tienen una función protectora con el ser humano. La divinidad *Ch'ujtiat* sólo se menciona. Se caracterizan en el cuento como se muestra en la tabla 9.

Tabla 9.
Atributos de los espíritus y sus tipos de caracterización.

Atributo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita de “El manjar de los brujos”
Ajaw y <i>ch’ujlel</i> +Protectores del ser humano, pues repelen a los brujos	INDIRECTA *por acción de los personajes	“Si así lo hicieron, los brujos no podrán entrar” (Morábito, 2017, p. 592)
(<i>Ch’ujlel</i> del maíz) +Cuestionador +Con autoridad	INDIRECTA *Lingüística (por la expresión oral del personaje)	“¿Quién se atreve? ¿Quién anda ahí?”
(<i>Ch’ujlel</i> del maíz) +Protector de la casa de Ch’ujtiat, el todopoderoso +Cuestionador	INDIRECTA *Lingüística (por la expresión oral del personaje)	“Quién quiere el alimento de Ch’ujtiat, el todopoderoso? ¿Quién se atreve? ¿Quién anda ahí? Esta es su casa” (Morábito, 2017, p. 594)
(<i>Ch’ujlel</i> del maíz) +Odiado por los brujos	INDIRECTA *por acción del personaje	“Al oír la voz aborrecida del <i>ch’ujlel</i> , les cayó mal la cena” (Morábito, 2017, p. 594)
(<i>Ch’ujlel</i> del maíz) +Tiene voz	INDIRECTA antropomorfización /humanización	“Al oír la voz aborrecida del <i>ch’ujlel</i> ” (Morábito, 2017, p. 594)
(<i>Ch’ujtiat</i>) +Todopoderoso	DIRECTA por denominación (aposición)	“Ch’ujtiat, el todopoderoso” (Morábito, 2017, p. 594)
+Temido por los brujos	INDIRECTA *por negación de acción (con verbo de volición)	“No quieren ningún pleito con Ch’ujtiat, el todopoderoso” (Morábito, 2017, p. 594)
+Se alimenta de maíz	INDIRECTA *por pregunta	“¿Quién quiere el alimento de Ch’ujtiat, el todopoderoso? (Morábito, 2017, p. 594)

Atributo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita de “El manjar de los brujos”
+Vive en la troje donde se guarda el maíz	INDIRECTA *por narración y diálogo	“Una troje donde guardan el maíz” (Morábito, 2017, p. 593) “Esta es su casa” (Morábito, 2017, p. 594)

Fuente: Elaboración propia.

3.6 Caracterización del tecolote

El tecolote aparece en las secuencias 8, 13 y 15. En este cuento, el tecolote es ayudante de los brujos, como se observa en la secuencia 13 del cuento. Es interesante ver cómo el tecolote es añadido por una conjunción copulativa a los brujos, como si él fuera un brujo más. Se caracteriza en el cuento como se muestra en la tabla 10.

Tabla 10.
Atributos del tecolote y tipo de caracterización.

Atributo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita de “El manjar de los brujos”
+Brujo o ayudante de los brujos	DIRECTA *por enumeración	“Y entonces llegan. Son una vieja y dos muchachos. Y un tecolote” (Morábito, 2017, p. 592).
+Canta	INDIRECTA *por medio de acción del personaje (con verbo de sonido)	“Afuera canta un tecolote” (Morábito, 2017, p. 592).
+Su canto significa muerte de un hombre	INDIRECTA *por medio de acción del personaje con su consecuencia	“Sabe que cuando canta un tecolote, tal vez muera un cristiano. Por eso siente miedo” (Morábito, 2017, p. 592).

Atributo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita de “El manjar de los brujos”
+Sopla el fuego Función: soplar el fuego para que no se extinga	INDIRECTA *por medio de acción del personaje. Antropomorfismo/humanización (soplar con la boca es una acción humana que se atribuye al tecolote, que tiene pico)	“En medio, el tecolote sopla los dos fuegos para que el fuego no se extinga” (Morábito, 2017, p. 592).
+Alado Sus alas tienen la función de mantener el fuego	INDIRECTA *por medio de pregunta	“Ysi se cansa de soplar, ¿para qué tiene alas?” (Morábito, 2017, p. 592).
+Aletea +Cubierto de ceniza	INDIRECTA *por medio acción del personaje (con verbo de ocultamiento)	“Y entre soplidos y aleteos se cubre de ceniza” (Morábito, 2017, p. 592).
+Color de la ceniza	DIRECTA descripción	“Por eso el tecolote tiene el cuerpo del color de la ceniza, dicen” (Morábito, 2017, p. 592).

Fuente: Elaboración propia.

3.7 Caracterización del gato

El gato aparece en las secuencias 9, 11 y 12. Es ayudante de los brujos y su función es oler los rincones de las casas para verificar si la casa está o no protegida por el Ajaw. El gato se caracteriza en el cuento de la siguiente manera (ver tabla 11).

Tabla 11.
Atributos del gato y tipo de caracterización.

Atributo	Tipo y procedimiento de caracterización	Cita del “El manjar de los brujos”
+Presencia inexplicable	INDIRECTA *por modo de acción del personaje	“Un gato que (quién sabe cómo entró, o acaso siempre estuvo ahí)” (Morábito, 2017, p. 592)
+Su función es oler los rincones	INDIRECTA *por acción del personaje	“Huele despacio en los rincones y cuando acaba sale de la casa” (Morábito, 2017, p. 592)
+Olfato desarrollado para detectar si hay carne de gallina, pozol y un poco de aguardiente enterrados	INDIRECTA *por acción del personaje	“Un gato, que huele el sitio de la cita” (Morábito, 2017, p. 592)
+Ayudante de los brujos	INDIRECTA *por función del personaje Antropomorfización/ humanización	“Cuando van a hacer su cena, el gato se adelanta a oler la casa que escogieron” (Morábito, 2017, p. 592)
+Mensajero de los brujos	INDIRECTA *por acción del personaje antropomorfización /humanización	“El gato ya no está, fue a dar aviso” (Morábito, 2017, p. 592)

Fuente: elaboración propia.

Conclusiones

En este cuento popular se presenta tanto la caracterización directa como la indirecta, y se dan ambas por medio de una variada tipología de procedimientos singulares de caracterización, como se muestra en la tabla 12, donde también se indica el número de rasgos de caracterización atribuidos a cada personaje en el cuento. Como se puede observar en la tabla 12, en el cuento se hicieron presentes varios de los procedimientos singulares de caracterización propuestos por Álamo Felices (2006); sin

embargo, otros no, y hubo otros muchos procedimientos que no estaban contemplados en su propuesta y que se propusieron en este trabajo, los cuales se señalan en la tabla con asterisco.

Tabla 12.

Personaje, número de atributos, tipos de caracterización y sus procedimientos.

Personaje	Número de atributos o rasgos de caracterización	Tipo de caracterización y procedimientos singulares de caracterización con los que se presentó
Cazador	35	DIRECTA: *por denominación común, *por atributo, emblemática INDIRECTA: *por afición o gustos del personaje, *por acción del personaje, *por duración de la acción del personaje, animalización, *lingüística
Esposa del cazador	7	DIRECTA: *por denominación común INDIRECTA: *por afición o gustos del personaje, *por modo de acción del personaje, *por acción del personaje, *lingüística
Los brujos	29	DIRECTA: prosopografía parcial por apariencia, por denominación, por emblema, *por atributo, descripción, cosificación, *por descripción del estado INDIRECTA: *por acción del personaje, animalización *por onomatopeya, *por negación de lo opuesto, por *adjetivación de sustantivo, *lingüística
La bruja (<i>xnejep</i>)	6	DIRECTA: prosopografía parcial, descripción INDIRECTA: *lingüística, *por acción del personaje
Los espíritus y deidades	11	DIRECTA: por denominación, *por enumeración INDIRECTA: *por acción de los personajes, *lingüística, antropomorfización /humanización, por negación de acción, por pregunta, por narración y diálogo

Personaje	Número de atributos o rasgos de caracterización	Tipo de caracterización y procedimientos singulares de caracterización con los que se presentó
El tecolote	8	DIRECTA: *por enumeración, descripción INDIRECTA: *por acción del personaje, *por acción del personaje con su consecuencia, antropomorfismo/humanización, *por medio de pregunta
El gato	5	INDIRECTA: *por modo de acción del personaje, antropomorfización/humanización, *por función del personaje, *por acción del personaje

Fuente: Elaboración propia.

Los procedimientos singulares de caracterización propuestos en este trabajo tratan de apearse lo más posible a su función narrativa-lingüística con la finalidad de que sea lo más descriptivo posible del fenómeno de caracterización. La caracterización dada a los personajes nos lleva a la definición de las siguientes oposiciones que plantea el cuento: hombre *vs* brujo, fingimiento *vs* antropofagia, lo humano *vs* lo sobrenatural, espíritus *vs* brujos, inteligencia *vs* brujería, mentira *vs* verdad, lo femenino *vs* lo masculino, y lo humano *vs* lo animal.

Es muy importante señalar que en este cuento no hay nombres propios para los personajes, sino comunes (hombre, cazador, mujer, brujo). Este recurso de caracterización, que puede ser denominado **caracterización por denominación común o genérica**, consiste en indicar la especie o género u oficio al que pertenece el personaje y es muy utilizado en el cuento popular europeo (Grimm y Andersen, 1976); sin embargo, también Juan Rulfo (1983) utilizó este tipo de caracterización en el cuento “El hombre” del libro *El llano en llamas*. Es común encontrar cuentos populares, también llamados tradicionales o folklóricos, en los que no se da un antropónimo al personaje y son denominados de manera genérica por su especie, rol, oficio, ocupación, función o relación de parentesco como “el rey”, “el príncipe”, “el campesino”, “la compañera de viaje”, “la madre”, “el hijo”; en los cuales se nomina al personaje por su oficio o una

actividad importante que realiza, como sucede en muchos cuentos de los Hermanos Grimm y H. C. Andersen (Grimm y Andersen, 1976).

En la secuencia 18, el protagonista es denominado “el hombre del tapanco”, este elemento implica una **caracterización por ubicación espacial** y como ya se había señalado, la gran mayoría de cuentos populares usa nombres comunes, como se había señalado: “la mujer”, “el hombre”, “el rey”, “el agricultor”, entre otros (Grimm y Andersen, 1976); y en el cuento popular mexicano también (Morábito, 2017): “los changos”, “el hombre”, “la mujer”, “el compadre”, “el rey”, “la hija del rey”, “el hermano mayor”, entre muchos otros. La RAE (2014) define “emblema” en su segunda acepción como “cosa que es representación simbólica de otra”, y Ducrot y Schaeffer (1972, citados por Álamo Felices, 2006, p. 204) señalan, acerca de poner nombres propios emblemáticos a personajes, que “Este uso constituye un ejemplo de utilización metafórica de las metonimias: cada uno de estos detalles adquiere un valor simbólico” (p. 693). Pero como se pudo observar en ejemplos de los cuentos populares señalados anteriormente, o en otros también obtenidos de Morábito (2017), como “el compadre rico”, “el compadre pobre”, “dos compadres alegres”, “el hermano tarugo”, en los que se realiza una caracterización por denominación de nombre común + atributo, que se pudiera denominar **caracterización descriptiva por denominación común con atributo** (nombre común + adjetivo o estructura con función adjetiva), puesto que no funcionan de manera metafórica o simbólica, sino que son denotativos, su objetivo es más descriptivo o totalmente descriptivo. Un caso real de emblema que se presenta en estos cuentos populares mexicanos recopilados por Morábito (2017) es el de un personaje llamado El Rey Chiquito (porque era hijo del rey), en el cuento “La hija del rey del sol adorado”, este sí es un caso de emblema, y como se puede observar, se escribe con mayúsculas, se trata de un nombre propio. Otro ejemplo es Nicolásín (joven humilde pobre) y Nicolásón (joven rico y prepotente), donde el sufijo diminutivo y aumentativo del nombre propio están relacionados en proporción directa con la economía y el uso del poder que hacen los personajes, ejemplos detectados en los cuentos populares mexicanos compilados por Morá-

bito (2017). Por ende, se concluye que la ubicación espacial denotativa también puede aplicarse también a los nombres comunes, de la misma manera que sucede con “el hombre del tapanco”. En Cuentos populares mexicanos (Morábito, 2017) se presentan 150 cuentos, en muchos de ellos aparecen especificaciones de nombres comunes que sirven para la caracterización como “los arrieros de lagos”, “la mujer de la barranca”, “el árbol grande de lagos”, “la mujer de la canoa”, donde se caracteriza al personaje por la indicación literal de su ubicación espacial, la cual se puede denominar **caracterización descriptiva por denominación común con ubicación espacial** (sustantivo común + ubicación espacial), la cual sería el caso de “el hombre del tapanco” en “El manjar de los brujos”.

Antes del análisis de la caracterización se presentaron los principales elementos culturales asociados con cada personaje porque en el sistema del cuento estos personajes cumplen con una función enraizada en la tradición chol. El hombre cazador y su esposa son los representantes de la especie humana, los brujos son un oponente del ser humano, son trasgresores del tabú de la antropofagia (estos seres oscilan entre lo humano y lo sobrehumano en la tradición chol); los espíritus y Ch’ujtiat, el todopoderoso tienen una función protectora para el ser humano. El gato y el tecolote tienen como función ser ayudantes de los brujos. El esquema actancial sería así:

- El hombre/la mujer (sujetos) desean un jabalí (objeto) para quedar bien con sus compadres (esto desencadena la historia).
- El hombre (sujeto) desea refugio (objeto), los brujos (oponentes) impiden que se mantenga en la casa, e incluso amenazan su vida; el gato y el tecolote ayudan a los brujos (oponentes secundarios). El hombre cazador sale bien librado con ayuda de los polvos mágicos (objeto mágico) y con la protección del *ch’ujlel* del maíz y de Ch’ujtiat, el todopoderoso (adyuvantes del sujeto).

Finalmente, cabe señalar que la función sociocultural principal de este cuento es el mensaje que en general transmiten los cuentos de mensajeros:

La moraleja señalada en estos cuentos es que uno debería cumplir con sus responsabilidades oportunamente, que uno no debería pasar la noche fuera de las habitaciones de los humanos, y que uno no debería comer alimentos prohibidos. Si uno lo hace, lo pagará con la vida y/o con el alma, devolviendo un cuerpo a cambio del aquel que se ha consumido (Josserand, 2006, p. 11).

Los atributos del personaje principal el “hombre cazador” (conocimientos, inteligencia, capacidad de mentir con naturalidad, dominio de la magia, velocidad) le permiten no sólo burlar a los brujos, y de esta manera salva su vida, sino que evita romper la prohibición cultural de ingerir carne humana: la antropofagia, el canibalismo.

Se espera que el análisis de la caracterización de personajes en el cuento popular “El manjar de los brujos” contribuya a los estudios de los *dramatis personae* de los relatos populares choles, con la finalidad de contribuir al conocimiento de la caracterización, comprensión y función de los personajes de los cuentos mexicanos populares en general y choles en particular, lo cual se puede aplicar a los estudios de la literatura tradicional chol y a los estudios antropológicos de los relatos populares choles.

Referencias

- Álamo Felices, F. (2006). La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas. *Revista Signa*, 15, 189-213.
- Ducrot, O. & Schaeffer, J. M. (1972). *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Arrecife
- GLIFO, Equipo. (1999). *Diccionario de termos literarios (A-D)*. Xunta de Galicia.
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- Greimas, A. J. (1993). *La semiótica del texto: Ejercicios prácticos*. Paidós.
- Grimm, H. & Andersen J. C. (1976). *Obras selectas*. Editorial del Valle de México.

- Hopkins, N. A., Josserand, J.K. & Cruz Guzmán, A. (2011). *A Historical Dictionary of Chol (Mayan): The lexical sources from 1789 to 1935*. FAMSI.
- Josserand, K. (2006). *Ciclos de historias en la mitología Chol (Maya): una contextualización de la iconografía clásica*. Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos. <http://www.famsi.org/reports/01085es/01085esJosserand01.pdf>
- Josserand, K. & Hopkins, N. (2006). *Lenguaje ritual chol*. Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos. <http://www.famsi.org/reports/94017es/94017esJosserand01.pdf>
- Morábito, F. (2017). *Cuentos populares mexicanos*. Fondo de Cultura Económica.
- Morales Bermúdez, J. (1999). *Antigua palabra indígena chol*. Plaza y Valdés Editores.
- Morales Bermúdez, J. (2016). Imaginarios en el arte popular de Chiapas. *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*, 8(2), 207-230.
- Real Academia Española (2014). Emblema. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/emblema?m=form>.
- Rulfo, J. (1983). *Pedro Páramo y El llano en llamas*. Planeta.
- Sokolova, L. & Guzmán Tirado, R. (2016). Sobre las peculiaridades de la traducción al español de los “nombres parlantes” en las obras de N. V. Gógol. *SENDEBAR*, (27) 163-180.
- Taipe Campos, N. (2004). Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos. *Gazeta de Antropología*, 20, 1-25.
- Valles Calatrava, R. & Álamo Felices, F. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Alhulia.
- Veyra Morales, G. (2020). *Leyendas mayas*. Gobierno de México. Secretaría de Educación Pública y Consejo Nacional de Fomento Educativo.
- Whittaker, A. y Warkentin, V. (1965). *Chol Texts on the Supernatural*. Summer Institute of Linguistics of the University of Oklahoma.

Tradiciones culturales y rastreo de la ubicación
temporal del cuento popular mexicano maya
“Las tres cidras”

BERTHA GEORGINA CECILIA SERRANO GONZÁLEZ



Introducción

La tradición oral (mitos, relatos, leyendas, cuentos, proverbios, canciones, etc.) constituye el patrimonio inmaterial de un pueblo y la lengua hablada es el vehículo para la transmisión y conservación de dicho patrimonio. Cuando una lengua, por diversas razones, principalmente de carácter social y económico, va perdiendo número de hablantes hasta que finalmente se queda sin ninguno, las tradiciones orales del pueblo que la hablaba se extinguen junto con su lengua.

Por razones obvias un cuento de tradición oral cambia cada vez que alguien lo cuenta, puede acortarse, alargarse o modificarse; a diferencia de esto, el cuento escrito de carácter literario no tiene cambios, porque la escritura fija su contenido a partir de que aparece publicado. Para este trabajo se analizará un cuento surgido de la tradición oral; la narración de éste fue hecha por un hombre de campo maya de la región de Chichén Itzá (de nombre Ambrosio Dzib) (Morábito, 2017), quien en 1930 contó en lengua maya varios cuentos, ocho para ser exacta, al Dr. Manuel J. Andrade (1885-1941), investigador en cuestiones lingüísticas y etnológicas de la Universidad de Chicago (Andrade y Collí, 1999).

La mencionada universidad en ese tiempo financiaba investigaciones sobre México, entre ellas, el estudio de la cultura maya de Yucatán. Cabe mencionar que el Dr. Andrade había sido discípulo de Franz Boas y, posteriormente, trabajó en investigación lingüística con Edward Sapir; a la muerte de éste, en 1939, quedó al frente de algunos de los trabajos que Sapir había iniciado.

Pasado el tiempo, casi medio siglo después, el material de tradición oral narrado en lengua maya que el Dr. Andrade recabó y registró, mediante grabación de audio, fue donado en 1979, por la Universidad de Chicago, a la Universidad de Yucatán (Andrade y Collí, 1999).

Los antropólogos yucatecos Hilaria Máas Collí y R. Vermont Salas, investigadores de esta universidad, realizaron la traducción y transcripción en prosa del material donado, tal cual el contenido de las narraciones se encontraba en lo registrado por el Dr. Andrade. En 1984, Máas Collí y Miguel Güemez Pineda (también antropólogo) hicieron una segunda

transcripción, ahora teniendo en cuenta los factores omitidos en la primera: la puntuación y las reglas gramaticales del español, lengua a la que fueron traducidos los diversos cuentos (Andrade y Collí, 1999).

Algunos de los cuentos rescatados corresponden al legado cultural de comunidades yucatecas pertenecientes a la etnia maya; en ellos se encuentran elementos de esta cultura entrelazados con elementos hispanos, provenientes de la época en que México era un virreinato de España; se encuentran también elementos más recientes, introducidos por los diversos narradores que, a lo largo del tiempo, los fueron incorporando cuando los contaban.

De los cuentos contados por Ambrosio Dzib se eligió, para ser analizado, el que llevaba por título original “Las tres muchachas”, posteriormente llamado “Las tres cidras”. La razón del por qué se eligió este cuento es la gran similitud que tiene con los cuentos populares europeos de tradición oral. El cuento seleccionado y 149 cuentos más fueron reescritos y publicados, bajo el título de *Cuentos populares mexicanos*, por el escritor y ensayista Fabio Morábito (2017). En la compilación de Morábito, el cuento en cuestión aparece con el nombre de Las tres cidras. Cabe aclarar que en el cuento las palabras “cidra” y “naranja” se emplean indistintamente para nombrar al fruto del naranjo.

Síntesis del cuento

Un príncipe deja el reino de su padre para ir en busca de esposa. Ha oído hablar de tres muchachas encantadas, convertidas en cidras, y va en su busca para casarse con una de ellas. Tras larga e infructuosa búsqueda, al fin encuentra a una anciana que le dice dónde encontrarlas; además, lo provee de cuatro objetos mágicos que le permitirán escapar del hechicero negro que las encantó y que vigila el árbol donde se hallan.

El príncipe logra desencantar a la menor y más bella de las princesas y junto con ella, emprende el camino de regreso. Al llegar a su pueblo deja a la muchacha en la entrada, sentada en una ceiba a la orilla de un cenote, para ir por su padre. Durante su ausencia una negra fea llega al cenote por agua, discute con la princesa, siente que ésta la ofendió y por ello,

clavándole una horquilla en la cabeza, la convierte en una torcaza. Hecho esto, se sienta en el lugar en el que ella estaba.

El príncipe regresa acompañado del rey y su comitiva; le dice a su padre que la muchacha elegida está sentada en la ceiba. El rey se acerca al árbol, ve a la negra y piensa que es la prometida de su hijo. Pese a que el príncipe le decía que no era la mujer que él había dejado en la ceiba, la boda se celebra. El príncipe rechaza a la negra todo el tiempo y no se le acerca. Durante un paseo con su padre, encuentra un pájaro con algo clavado en la cabeza y al quitárselo, el ave se transforma en la princesa y ésta les cuenta lo sucedido. El rey ordena quemar en la hoguera a la negra usurpadora. El príncipe, tras muchos sinsabores, finalmente recupera a la mujer que había elegido para esposa.

Marco metodológico

El instrumento elegido para realizar el análisis del cuento popular mexicano denominado “Las tres cidras” está conformado básicamente por tres estrategias analíticas que, empleadas de manera conjunta, constituyen un método tripartito que permite adentrarse en la estructura del objeto a ser analizado, es decir, en la estructura del texto. Se trata del empleo conjunto de los enfoques: holístico, heurístico y hermenéutico.

La holística parte de considerar al objeto que se analiza; en este caso, un cuento popular, como un todo en sí mismo, como un sistema completo y cerrado. Esto implica que el objeto debe permanecer inalterado (nada entra y nada sale) y visualizarse de manera integral; identificar sus componentes, determinar las relaciones de éstos entre sí y con el ente unitario que constituye el todo, un todo que trasciende a la suma de sus partes. La heurística consiste en indagar para descubrir; esto implica que deberá efectuarse, a lo largo y ancho del cuento, una búsqueda de indicios, de elementos que permitan establecer, a través del análisis reflexivo, juicios fundamentados acerca del objeto que se investiga, es decir, del cuento en cuestión. La hermenéutica conlleva ubicar al texto en su contexto, para luego efectuar acciones interpretativas y fundamentadas del contenido que se analiza (en este caso de lo que se dice en el cuento), enfocándose

específicamente en las palabras o frases que previamente se seleccionaron por catalogarlas como elementos clave del texto en cuestión. La interpretación implica considerar la carga semántica de las palabras empleadas teniendo en cuenta el contexto social que las enmarca. Ubicar en tiempo y espacio el texto que se analiza, hermenéuticamente es un requisito necesario si se quiere lograr una interpretación correcta del mismo.

Lo antes mencionado describe un instrumento metodológico versátil y adaptable; por tanto, este método puede ser utilizado en textos de diversa índole, tanto morfológica como estructuralmente. Expuesto lo anterior deben puntualizarse algunos aspectos en lo que respecta al trabajo a realizar en el cuento “Las tres cidras”. Por principio de cuentas, para su análisis no se considerará el marco contextual en el que el cuento pasó a la forma escrita, hecho sucedido recientemente.

El cuento tuvo su origen hace algunos cientos de años. Debe tenerse muy presente que surgió como una pieza narrativa de tipo oral y como tal, a partir de su surgimiento, fue transmitido, de boca en boca, por muchas generaciones de individuos. Fue en las primeras décadas del siglo pasado cuando una versión del cuento se fijó por primera vez al grabar lo dicho por quien lo narraba; casi ocho décadas después de ocurrido esto, el cuento fue reescrito y publicado. Por lo tanto, ni el contexto sociocultural del momento en que se registró ni el del momento en el que pasó a la forma escrita, son los que realmente le corresponden; el que le corresponde es el del momento en que fue creado, cosa imposible de establecer con precisión en cuentos de tradición oral. Una de las finalidades de este trabajo es ofrecer, mediante la labor indagatoria a realizar, una ubicación temporal aproximada del momento en que se originó.

Análisis. Contextualización del cuento analizado

Los **cuentos literarios** son producto de la creatividad, originalidad e ingenio artístico de los autores individuales que los escribieron. El cuento literario está bien escrito, su autor recibió, en algún momento de su vida, capacitación (formal o informal) para ser escritor. El lenguaje empleado en su producción es básicamente de carácter connotativo y, en general,

las palabras empleadas en su construcción, más que signos lingüísticos son, en su mayor parte, signos literarios. Podemos incluso encontrar, en algunos casos, que el autor, dentro de su obra, asigna a ciertas palabras un significado nuevo, creado por él; significado que dichas palabras adquieren y tienen únicamente dentro de los límites del texto literario que los contiene; significado que fuera de allí, no existe. En los **cuentos populares**, estos factores no están presentes, pero sin duda están presentes otros; determinar qué factores hay en el cuento y cuáles pueden considerarse propios y característicos de este tipo de cuentos, es la finalidad del presente trabajo.

Debido a que “Las tres cidras” es, en esencia, un cuento popular, carece, por tal razón, de los aspectos que son propios y característicos de los cuentos clasificados como literarios.

Este cuento y muchos otros más son parte del trabajo etnológico y lingüístico realizado por investigadores culturales especializados a finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. Los cuentos, entre ellos el de “Las tres muchachas”, fueron recabados por el ya antes mencionado Dr. Manuel J. Andrade, etnólogo y lingüista de la Universidad de Chicago, quien escuchó directamente las narraciones de los cuentos, hechas por indígenas campesinos en la lengua propia de su etnia. El investigador grabó en discos de aluminio las narraciones de los cuentos (era 1930 y la grabadora de cinta magnetofónica se comercializaría hasta unos años después; la grabadora portátil, hasta décadas después) (Andrade y Collí, 1999). Gracias a esta labor, los cuentos narrados quedaron también registrados en la lengua original de su creación, como corresponde a un trabajo etnográfico concienzudo, profesional y muy propio de las corrientes antropológicas predominantes en ese tiempo, la fundada por Franz Boas (1858-1942) y la fundada por Bronislaw Malinowski (1884-1942), mismas que privilegiaban el realizar el trabajo etnográfico sobre la etnia estudiada, haciendo los registros de lo observado y escuchado, en la lengua propia del grupo social en estudio (Bohannon y Glazer, 2001); por lo cual, quien realizaba la investigación de campo, debería entender, escribir

y hablar con soltura la lengua que se hablaba en la comunidad que se investigaba.

Es importante destacar no sólo el trabajo etnográfico llevado a cabo, sino también destacar el trabajo etnológico y, posteriormente, el trabajo de traducción y el trabajo de adaptación a la forma escrita de los cuentos, labor esta última a cargo de un escritor profesional. Estas tres etapas forman parte de una actividad conjunta de gran trascendencia, porque permitió el rescate de algunas manifestaciones culturales de tradición oral de las comunidades indígenas. En muchos casos, estas comunidades tienden a desaparecer, a perderse con el paso del tiempo por causas diversas como invasiones, desalojos, influencia del “mundo civilizado” sobre ellas y éxodo, sobre todo de su población joven, a otros lugares, principalmente a las grandes ciudades. Este fenómeno origina que el número de hablantes de esa lengua vaya disminuyendo con el correr de los años. Paulatinamente, las nuevas generaciones ya incorporadas a los centros urbanos dejan de hablar la lengua de sus ancestros y, además, un alto porcentaje de su descendencia no la hablará tampoco. Esto hace que se diluyan y pierdan muchas de las costumbres y tradiciones de sus antepasados.

Los cuentos surgidos de la tradición oral, a diferencia de los cuentos literarios, tienen un autor colectivo, hecho que implica que su contenido pasó, verbalmente, a través de varias generaciones de habitantes de una determinada zona geográfica (en este caso Yucatán, México) y fue narrado sucesivamente por multitud de personas de esa comunidad (gente de la etnia maya de dicha región). Esta es una de sus características distintivas como pieza narrativa de tradición oral, el pasar por cadenas horizontales y verticales de personas que cuentan el cuento desde el momento en que se originó y comenzó a difundirse.

Cabe enfatizar en este punto, que *in sensu stricto*, no es el cuento surgido de la tradición oral el que se analizará en este trabajo analítico, sino que el análisis se llevará a efecto en la versión reescrita de ese cuento, hecha por un escritor profesional, interesado en retomar, para difundir, piezas narrativas de tradición oral procedentes de distintas regiones de México.

Las diversas acciones realizadas para llegar al producto final, que es la versión reescrita del cuento, constituyen un largo proceso y una suma de voluntades interesadas en llevarlo a cabo.

Este largo proceso, como ya antes se dijo de manera pormenorizada, inició con el registro del cuento hecho por un antropólogo lingüista, quien grabó lo que escuchó del indígena maya que se lo contó. Casi 50 años después de ocurrido esto, el registro del cuento de tradición oral fue transcrito y traducido de la variante maya de la región de Yucatán al español y después, la traducción al español se redactó incorporando las normas gramaticales y de puntuación de esta lengua. El producto de todo este proceso es ahora un cuento escrito. El hecho de que esté escrito en una lengua diferente a la lengua en la que fue creado (y difundido oralmente por varios siglos) no hace que pierda su valor cultural.

“Las tres cidras” de Morábito (2017), versión reescrita del cuento popular “Las tres muchachas”, es la que se seleccionó para llevar a cabo el análisis del mismo, partiendo de la consideración de que los cambios hechos por quien la reescribió son un símil de los cambios que hicieron, en el contenido del cuento, las diversas personas que lo contaron a través de varias generaciones.

La intención al reescribir un cuento es darles agilidad narrativa, esto se logra mejorando la redacción, eliminando partes repetitivas y rellenando huecos del contenido, puesto que quienes lo cuentan lo hacen a su manera y con el léxico de que disponen en lo individual. En este punto deben tenerse en cuenta, con respecto a quienes contaron el cuento, las características propias de la modalidad del lenguaje oral denominada “habla”, es decir, del uso particular que cada individuo hace de la lengua que le es propia, en el contexto de su comunicación cotidiana.

Para el presente trabajo se parte de considerar a quien reescribió el cuento como un narrador más que se suma a todos los que le precedieron en esta labor, con la diferencia de que las narraciones precedentes eran orales y en lengua maya y el escritor Fabio Morábito (2017) partió, no de un cuento que le contaron, sino de la lectura de la versión, ya fijada por la escritura, que hizo quien tradujo al español por vez primera el cuento.

En esencia, lo que dicho escritor quitó, agregó y cambió del cuento al reescribirlo es una acción similar a la que aconteció (y quizás sigue aconteciendo) con los cambios hechos por cada narrador del cuento.

El contenido de los cuentos literarios, desde su creación, queda fijado por la escritura. En los cuentos originados en la tradición oral encontramos que su contenido no es fijo, y no lo es por el simple hecho de que cada persona que cuenta el cuento, gente común y corriente de una determinada región culturalmente delimitada, transmite, a su manera, el cuento que a su vez le fue también transmitido. En consecuencia, el cuento contado nunca es exactamente el mismo; quien lo cuenta, sin tener la intención consciente de hacer cambios, lo acorta o lo alarga al mismo tiempo que agrega, quita o cambia elementos del contenido; esto de acuerdo con su memoria y con su intención narrativa. Ahora bien, el cuento que ahora nos ocupa, tras una larga cadena de acontecimientos queda, finalmente, también fijado por la escritura.

I. Lo encontrado en el cuento

Por principio de cuentas, lo que de inmediato se detecta es que esta pieza narrativa contiene una historia muy parecida a la de muchos cuentos populares europeos, como puede observarse a continuación:

Un príncipe, que como tal vive en un **palacio**, sale del reino de su padre en busca de esposa; oyó hablar de **tres princesas encantadas** y decide buscarlas para ver si puede casarse con una de ellas. Con la ayuda de **cuatro objetos mágicos** que le proporciona **una anciana (símil del hada buena)**, logra evadir al **malvado hechicero** negro, vigilante del árbol donde se encuentran las princesas. El príncipe rescata a la menor y más bella de las tres e inicia el viaje de regreso a su país para efectuar la boda en presencia de sus padres, **el rey y la reina**. Antes de que esto suceda ocurren nuevos contratiempos provocados por una **sirvienta negra (símil de la bruja mala)**, que **hechiza** otra vez a la **princesa** y toma su lugar. Cuando todo se soluciona, la mujer malvada recibe su castigo. Finalmente, **el príncipe de ojos verdes** y **la bellísima princesa** estarán juntos por siempre.

Sabemos que se trata de un cuento maya, sin embargo, no puede pasar desapercibida la semejanza que guarda con los cuentos populares europeos. Tanto la historia que cuenta como el tipo de personajes que intervienen en ella, parecen sacados de algunos de los llamados cuentos maravillosos o cuentos de hadas, recopilados y publicados por Jacob Grimm (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859); tampoco se aleja mucho de los cuentos populares rusos analizados, desde una perspectiva morfológica, por el antropólogo y lingüista Vladimir Propp (1895-1970), quien los denominó cuentos fantásticos para diferenciarlos de los demás (Propp, 1989).

La difusión en forma escrita de los cuentos populares europeos inició en 1697 con la publicación en francés de *Los cuentos de mamá ganso* de Charles Perrault (1628-1703), a la que siguió la publicación en alemán de los cuentos recopilados por los hermanos Grimm, contenidos en tres tomos, los cuales fueron apareciendo entre 1812 y 1822; a esto hay que agregar la publicación en danés de los cuentos de Hans Cristian Andersen (1805-1875) publicados entre 1835 y 1872. Las correspondientes traducciones al español fueron hechas hasta 1824, la de los cuentos de Charles Perrault y hasta 1879, coincidiendo en el año, la de los cuentos de los hermanos Grimm y la de H. C. Andersen (San José Bueno, 2019).

Como puede observarse, todas las traducciones al español ocurrieron en el siglo XIX, unas en la primera parte, otras en la segunda; sin embargo, los cuentos difundidos hasta este tiempo en forma impresa, en su forma oral ya circulaban por diversas partes de Europa desde siglos atrás.

Se puntualizan estas cuestiones para hacer notar que lo referente a la clara influencia de corte europeo que aparece en el cuento analizado, tanto en la temática como en los personajes, no proviene por vía de los cuentos publicados y difundidos por los escritores mencionados, puesto que su obra se publicó hasta finales del siglo XVIII (la de Perrault) y durante el siglo XIX (la de los demás). La presencia de aspectos de los cuentos populares europeos en el cuento de “Las tres cidras” sólo se explica a través del contacto forzoso que la comunidad maya de Yucatán tuvo con la gente que los conquistó y colonizó, gente proveniente de Es-

paña, un país europeo. Indudablemente la coexistencia, aunque desigual porque unos eran los dominadores y los otros eran los dominados, fue la vía que posibilitó que ciertos aspectos culturales de los que llegaron del llamado viejo mundo, paulatinamente se fueran infiltrando en la población indígena. A este respecto resulta ilustrativo lo siguiente: “En los hogares mestizos y europeos, los españoles se codean diariamente con sus servidores indígenas, consumen alimentos locales, se procuran objetos y tejidos mexicanos”, “Pero también lo contrario es cierto: las mercancías europeas atraen a los indígenas, los vinos les encantan y los embriagan...” (Bernard y Gruzinski, 1996, p. 297).

A partir de 1521, finalizada la conquista, comenzó a llegar a lo que hoy es México una gran afluencia de personas procedente de las diversas regiones de la Península Ibérica, sobre todo de Castilla, quienes traían en su haber cultural algunos cuentos populares, no porque los hubieran leído (se publicaron por escrito hasta más de dos siglos después), sino porque los habían escuchado, sobre todo durante su niñez.

Un aspecto importante del cuento que nos ocupa es que no contiene elementos propios y tradicionales de la cultura maya, pese a tratarse de una pieza que se originó y difundió en el seno de esta etnia. Los personajes no se perciben como mayas; el príncipe-héroe tiene los ojos verdes y este color no corresponde, en lo racial, a la etnia maya; de los demás personajes no hay mención de pormenores de su fisonomía a excepción de dos de ellos, el hechicero y la sirvienta, que claramente son catalogados como personas de raza negra, usándose esta última palabra para nombrarlos o referirse a ellos. En cuanto al resto de personajes, puede conjeturarse que, al igual que el príncipe de ojos verdes, son de raza blanca.

Lo que el cuento sí contiene, con respecto al ámbito maya de donde surgió, son elementos muy característicos, muy propios del paisaje natural de la región, algunos de ellos muy vinculados con sus tradiciones culturales: un cenote, ceibas, plantíos de henequén, nopaleras y una torcaza, un tipo de pájaro que en ese tiempo abundaba en la zona. Además, se mencionan objetos muy característicos de los mayas como el cántaro y, sobre todo, el sabucán.

La península de Yucatán, hábitat de los mayas, “es una planicie calcárea, con pocas elevaciones, suelos permeables en los que por filtración de la lluvia hay corrientes subterráneas y cavernas con agua que, al caer la parte que las cubre, forman los cenotes” (Scheffler, 2007, p. 172).

Los **cenotes** son pozos naturales de agua dulce surgidos por ríos subterráneos y pueden ser muy profundos. Son típicos de la región yucateca, los mayas los llamaban *tz'onot* (abismo). Para los mayas prehispánicos representaban fuentes de vida porque proporcionaban el agua que requerían. Consideraban a los cenotes entradas al mundo de los dioses y para ellos, entrar en sus aguas, era entrar en comunión con lo divino. En la ciudad de Chichén Itzá (ahora ruina arqueológica) se encuentra el gran cenote sagrado, que fue centro de peregrinación del mundo maya prehispánico (Arqueología Mexicana, 2023).

La **ceiba** (*ya'axché en maya*), árbol frondoso y muy alto que tenía carácter sagrado porque permitía la comunicación con el cosmos. Para ellos era símbolo de vida, grandeza y fuerza. Los antiguos mayas creían que el paraíso estaba en un lugar donde crecía una ceiba enorme y bajo su sombra la gente, sin que nada le faltara, descansaba de los sufrimientos terrenales. En la cosmovisión maya la ceiba vincula los tres niveles cósmicos: el árbol nace del centro de la tierra, su tronco y sus ramas sostienen el cielo y sus raíces, penetran hasta el inframundo. En general, las ceibas tienen una altura que oscila entre los 20 y 40 metros, habiendo casos en los que puede llegar a alcanzar más de 60 metros de altura y el grosor de su tronco espinoso, puede llegar a medir entre 4 y 5 metros de diámetro (Vizuet Salas, 2022; Milo, 2022). La ceiba “...para los mayas guarda un rico significado cosmogónico. Las ramas y hojas superiores de este árbol, representan el mundo espiritual; sus raíces, el inframundo o xibalbá, y su tronco, o superficie terrestre, representa el mundo en donde todos nosotros vivimos” (Vizuet Salas, 2022, p. 3).

El **henequén** pertenece al género de los agaves, y los mayas de la época prehispánica lo llamaban *ki*. La planta de henequén es originaria del estado de Yucatán y de ella se obtiene una fibra con la que los artesanos fabricaron (y actualmente siguen fabricando) una gran variedad de pro-

ductos (SIAP, 2018). En el blog de SIAP (2018) se expresa lo siguiente sobre esta planta: “Cuenta la leyenda maya que el dios Zamná caminaba por un plantío de henequén y fue herido por las espinas de una hoja. Inmediatamente se dio cuenta que de ésta salían unas fibras muy resistentes, las cuales serían de gran utilidad para su pueblo” (párr. 1).

Los **nopales**. México es reconocido como el centro de mayor diversidad de nopales del continente americano (Secretaría de Agricultura y Desarrollo Rural, 2023). En Yucatán abunda el denominado nopal serrano, muy espinoso y de flores amarillas; es parte de la flora característica del lugar, los mayas la llamaban *pak'am* (Bacab Figueroa, 2019).

La **torcaza** es un pájaro con plumaje en tonos de gris y gris-azuloso, su aspecto es parecido a las palomas, pero de tamaño más pequeño (El Colegio de México, 2024). Figura entre la fauna actual de Yucatán, aunque en número muy disminuido con respecto a la población de estas aves que hubo en las épocas prehispánica y colonial (Wikipedia, 2024).

El **sabucán** es un producto artesanal típico de la región maya de Yucatán. El sabucán es una especie de morral y los mayas lo fabricaban con fibras de henequén. Actualmente lo fabrican también con otra clase de materiales (México desconocido, s.f.).

El **cántaro** es un recipiente de barro utilizado para contener o transportar agua. Fue, desde la época prehispánica, un objeto de uso común tanto para los mayas como para los demás pueblos indígenas del país.

II. Otros aspectos del análisis del cuento

a) Estilo: en cuanto al estilo, no hay mucho que decir porque al no haber un autor único, no hay creación personal y tampoco hay influencia de tendencias o corrientes literarias.

b) Tipo de lenguaje: en lo que se refiere al lenguaje empleado en su realización, hay presencia exclusiva del uso denotativo del mismo; no hay construcciones lingüísticas de carácter metafórico o de algún otro tipo que pudiera catalogarse como figura retórica (propias del lenguaje

connotativo); sólo está presente el aspecto convencional de la lengua empleada, es decir, la denotación.

c) Lugar – tiempo: en el cuento no hay ubicaciones geográficas ni temporales.

d) Características de los personajes: en el cuento, en general, no se describen fisonomías de los personajes que intervienen, sólo en contados casos se menciona un rasgo físico de alguno de ellos. Tampoco se describen vestimentas ni accesorios.

e) Nombres de los personajes: los personajes no tienen nombre de pila y son mencionados con el nombre del cargo que ostentan, de la función que realizan, de la edad que representan, de la apariencia que tienen o por algún detalle físico que los identifica. Esto se puede apreciar en los siguientes ejemplos tomados del cuento “Las tres cidras”:

Tabla 1.
Nominación de los personajes.

Por el cargo que ostentan	<p>“Un rey tuvo un solo hijo varón” (Morábito, 2017, p. 535)</p> <p>“La reina cuando vio a la negra por primera vez, casi se desmaya...” (Morábito, 2017, p. 541)</p>
Por la función o la actividad que realizan	<p>“Para ello había recurrido a un hechicero que las había encantado...” (Morábito, 2017, p. 535)</p>
Por el tipo de parentesco	<p>“Hijo, te voy a sacar a pasear, a ver si eso te mejora el semblante” (Morábito, 2017, p. 541)</p> <p>“Su padre accedió, le dio el dinero que pedía y al otro día el hijo se puso en camino” (Morábito, 2017, p. 535)</p>

<p>Por la edad que representan</p>	<p>“Cuando llegó, encontró a una vieja y le preguntó...” (Morábito, 2017, p. 536)</p> <p>“El muchacho llegó a un pueblo...” (Morábito, 2017, p. 536)</p> <p>“¡Esta es la muchacha que dejé arriba del árbol!” (Morábito, 2017, p. 542)</p> <p>“La joven era toda una dama y no caminaba” (Morábito, 2017, p. 539)</p> <p>“Pero niña, ¿qué haces allá arriba?” (Morábito, 2017, p. 540)</p> <p>(La palabra “niña” se usa, en este caso y en varios más que aparecen en el cuento, como sinónimo de muchacha)</p> <p>“Está bien, abuela, Dios se lo pague” (Morábito, 2017, p. 536)</p> <p>(Se nombra con la palabra “abuela” a la persona no por parentesco sino por la edad que representa)</p>
<p>Por su belleza o su fealdad</p>	<p>“Sí, no esa negra fea” (Morábito, 2017, p. 542)</p> <p>“...una hermosísima muchacha...” (Morábito, 2017, p. 538)</p> <p>“...se transformó al instante en una muchacha bellísima” (Morábito, 2017, p. 539)</p>
<p>Por algún detalle de su físico</p>	<p>“... abajo está acostado un negro grandote” (Morábito, 2017, p. 536)</p> <p>“... Adoraba al muchacho, sobre todo sus ojos verdes” (Morábito, 2017, p. 541)</p> <p>“La negra se sentó sobre la misma rama” (Morábito, 2017, p. 540)</p> <p>“Si el negro llegara a despertar y corre para alcanzarte, tiras el peine” (Morábito, 2017, p. 536)</p>

Fuente: elaboración propia.

f) Influencia española: presencia de elementos que revelan influencia de costumbres españolas en los pueblos indígenas (en este caso el maya) como consecuencia de la colonización.

En 1930 se tomó registro de este cuento por primera vez, pero desde tiempo atrás el cuento ya circulaba entre la población maya de Yucatán y fue transmitido oralmente a través de varias generaciones. La semejanza que tiene con los cuentos populares europeos se debe a que hubo influen-

cia de este tipo de narraciones, misma que suponemos sucedió en algún momento del periodo colonial, por medio de la población española que vino a establecerse al país conquistado.

En los 300 años que México fue colonia de España, con el nombre de Nueva España, coexistieron básicamente dos culturas, la traída por los colonizadores españoles y la prehispánica, originaria de la región y que no era la misma en todo el territorio conquistado, sino que difería de acuerdo con el lugar de que se tratara (tolteca, mexica, chichimeca, purépecha, tarahumara, tlaxcaltecas, mazahua, totonaca, etc.). En el caso de Yucatán, la cultura originaria en esta zona geográfica es la maya; la ciudad de Mérida, su capital, fue fundada por los colonizadores en 1542, sobre los vestigios que aún quedaban del asentamiento urbanístico maya de T'Hó (Paredes Guerrero y Ligorred Perramon, 2015-2016). Si bien, indígenas del lugar y europeos españoles fueron las poblaciones principales, a esto debe agregarse la gran cantidad de gente procedente de África (Zabala Aguirre, 2023) y Asia (Bonialian, 2017) que, traída en condición de esclavitud, con el tiempo, pasó a formar parte del mosaico cultural y racial que hubo en la etapa colonial de México. Jorge Victoria Ojeda y Aurelio Sánchez (2015), investigadores de asuntos coloniales, dicen al respecto que "...el centro urbano de Mérida no fue únicamente para los colonos españoles y su descendencia, sino que en el siglo XVI y principios del XVII otros grupos sociales también vivían con aquellos" (p. 8).

La coexistencia cultural entre los colonizadores y los pueblos originarios no fue pacífica ni en igualdad de condiciones; las culturas de los diferentes asentamientos indígenas trataban de ser aplastadas y borradas por los conquistadores. En esta difícil y desigual coexistencia, algunas cosas como lengua, religión, costumbres, creencias y tradiciones de los que llegaron, se impusieron algunas de ellas y otras se infiltraron, se permearon, por decirlo de alguna manera, en la idiosincrasia de la población autóctona a través, principalmente, de las actividades de catequización y escolarización emprendida por el sector clerical mediante los evangelizadores, quienes se hicieron presentes una vez consumada la conquista.

El cuento contiene elementos que reflejan la influencia de costumbres europeas traídas por los colonizadores españoles, como es el caso del castigo a morir quemado en una hoguera. Esta forma de ajusticiamiento ocurrió con frecuencia durante el periodo colonial. En Europa venía sucediendo desde el siglo XII; al continente americano llegó por vía de los conquistadores (tanto españoles como portugueses y anglosajones, esto acorde con la parte del continente considerada).

Los ajusticiamientos en la hoguera sucedidos tanto en Europa como en la América colonial tenían por motivo haber infringido el dogma religioso cristiano; los condenados a sufrir este castigo estaban acusados de ser herejes o realizar prácticas de brujería; el castigo lo aplicaba la autoridad civil, pero la culpabilidad la determinaba el tribunal eclesiástico de la Inquisición. Las ejecuciones siempre se llevaban a efecto en un lugar público, tal como menciona García-Molina Riquelme (2016), “De esta manera, cuando un delito de herejía resultaba jurídicamente probado, la pena ordinaria para el reo convicto era a hoguera; además, sus bienes eran confiscados; por si esto fuera poco, declarado infame, inhabilitados sus descendientes...” (p. 1).

A diferencia de lo que sucedía en la sociedad novohispana, en el cuento este tipo de castigo no se aplica por cuestiones de índole religiosa, se lleva a efecto por orden del rey como castigo a faltas o delitos que, a su juicio, así lo ameritan, como puede verse en los siguientes ejemplos tomados del cuento “Las tres cidras”:

Dice el narrador omnisciente:

“**Prendieron la hoguera** y toda la gente se arremolinó alrededor” (Morábito, 2017, p. 542).

Piensa el hechicero negro:

“¿Y ahora qué le voy a decir al rey cuando venga a pedirme a sus hijas? Me va a matar, **hará que me quemem en la hoguera**’, se dijo” (Morábito, 2017, p. 538).

Dice el rey a su hijo:

“Te casaré con ella, pero antes **quemaremos a esa negra**. Ve y dile que venga aquí a la plaza” (Morábito, 2017, p. 542).

Pregunta la negra al príncipe:

“—¿Y qué fiesta va a haber?”

—**Van a quemar a una persona** —le respondió el muchacho” (Morábito, 2017, p. 542).

Dijo el rey a sus soldados:

“Quítenle todas las alhajas que lleva, amárrenla y **arrójenla a la hoguera**, porque le ha hecho mucho daño a esta joven” (Morábito, 2017, p. 543).

g) Racismo: no se manifiestan actitudes abiertamente racistas en las acciones de los personajes; el rey y la reina, padres del príncipe, no tuvieron inconveniente en casar a su hijo con la muchacha negra, pensando que era ésta la elegida por él. El llamar a los dos personajes de origen africano por el color de su piel: “negro”, “negra”, es más bien porque era el rasgo que los diferenciaba del resto de personajes que intervienen en el cuento; todos, sin excepción, son nombrados por algo que los identifica, ninguno tiene nombre de pila.

Lo que sí cabe hacer notar es que estos dos personajes de color negro son los malvados del cuento, son los que causan daño a otros, ya sea por encargo o por iniciativa propia. El color negro, en la mayoría de las culturas, si no es que en todas, está asociado con lo malo, con lo negativo, con lo nefasto o con lo oculto.

Otro detalle que cabe resaltar es que ambos personajes practican la hechicería, actividad muy vinculada con las creencias de la población africana que fue esclavizada y traída al continente americano, a trabajar en minas y plantaciones.

h) Influencia china: hay una parte del cuento “Las tres cidras” que llama la atención porque allí se manifiesta una costumbre que no es española y tampoco es una costumbre maya, al menos no de lo que se conoce de los mayas. La parte del cuento que la contiene se presenta a continuación:

La princesa, liberada del hechizo, dice a su salvador:

“—¡Qué bueno que me reviviste! Me iré contigo, que me has devuelto la vida después de tantos años de estar en el naranjo” (Morábito, 2017, p. 539).

El narrador omnisciente describe la escena:

“La joven era toda una dama y no caminaba, así que el muchacho tuvo que llevarla sobre sus hombros. Llegaron al pueblo del muchacho” (Morábito, 2017: p. 539).

El narrador omnisciente dice:

“Mientras tanto, algunos criados del rey habían ido a traer a la niña, para que viera lo que le iban a hacer a la negra” (Morábito, 2017, p. 542).

(Con la palabra niña, el narrador omnisciente se refiere a la princesa; también aparece nombrada, en otras partes del cuento, como “la joven” o “la muchacha”).

De estos fragmentos del cuento se desprende que si una mujer quería ser considerada dama entonces no debería caminar, alguien más (gente a su servicio) tendría que encargarse de transportarla o llevarla. En este caso se trata de una princesa, por lo cual podemos suponer que era una práctica social generalizada en las mujeres de clase alta o pertenecientes a la nobleza.

El que las damas no se desplacen por sí mismas y requieran ser llevadas o transportadas, no es una costumbre española. Por otro lado, en la información que se ha logrado recopilar sobre los mayas del periodo prehispánico, no aparece mencionada esta costumbre. A este respecto debe tenerse presente y considerarse el hecho de que la mayor parte de la información sobre la cultura maya prehispánica se perdió; los españoles, tanto los conquistadores como los que llegaron a evangelizar, incineraron los códices y destruyeron lo demás (piedras labradas con inscripciones, altares, figuras talladas). Para completar el asunto, los escribas y sacerdotes mayas, únicos que sabían los secretos de su escritura jeroglífica, fueron asesinados; en consecuencia, lo muy poco que sobrevivió a la destrucción masiva ya no pudo ser leído (actualmente, especialistas del área en cuestión han logrado algunos avances en lo referente a descifrar su escritura).

En el material destruido había mucha información no sólo sobre su historia, sino también sobre sus costumbres, tradiciones, creencias y conocimientos científicos. Al respecto de su lengua, Duverger (2007) dice, “Lo que hoy sabemos de la escritura maya es poco. Por desgracia, no existe una piedra Rosetta que permita traducir el maya de la Época III” (p. 438).

Lo anterior se menciona porque cabe la posibilidad de que la costumbre arriba señalada haya existido entre los mayas que habitaron Yucatán antes de la llegada de Hernán Cortés y sus huestes invasoras, y que el conocimiento de dicha costumbre haya perdurado en los mayas que sobrevivieron a la conquista, así como en las generaciones posteriores. Sin embargo, esto es algo que no es posible constatar, puesto que las fuentes de información ya no existen.

A manera de nota informativa, cabe mencionar que en algunas regiones de China existió esta práctica social desde el siglo X hasta principios del siglo XX (Mark Cartwright, 2017). A las mujeres de la nobleza o de familias acomodadas, a partir de cierta edad, se les vendaban ajustadamente los pies para evitar que siguieran creciendo; el vendaje rompía los huesos del arco y de los dedos doblándolos hacia abajo y causándoles una deformación permanente que limitaba su movilidad y les impedía trabajar o valerse por sí mismas (Vilaltella Ortiz, 2023). “La tortura comenzaba cuando la niña tenía 5 o 6 años. Con una venda se amarraban los cuatro dedos menos el gordo, tan fuerte hasta que se quebrara el hueso” (Yu, 2014, párr. 1).

Además, en China, los pies pequeños, llamados “pies de loto” y calzados siempre con pequeños y elegantes zapatos de tela bordada, eran de gran atractivo para el sector masculino y también, símbolo de prestigio social, pues sólo un hombre adinerado podía darse el lujo de tener una esposa de adorno. Las limitaciones de movimiento que tenían estas mujeres les impedían hacer cualquier trabajo pesado, por lo que necesariamente requería tener gente a su servicio. Con el tiempo esto dejó de ser exclusivo de la clase privilegiada; algunas familias pobres comenzaron a vender los pies de la hija mayor, “**para convertirla en dama**” y poder casarla con alguien de posición social alta, logrando con ello algún beneficio (Vipavi,

2016). El tamaño ideal de los pies de loto era de 7 centímetros. La belleza de una mujer china se centraba principalmente en tener pies que no rebasaran los 10 centímetros de extensión (Cartwright, 2017). “Entre más pequeños, más atractivos eran los pies, incluso eróticos para algunos, y se convirtieron en una marca distintiva de elegancia” (Cartwright, 2017, párr. 3).

Curiosamente, en el cuento de “Las tres cidras”, al igual que en la cultura china, se manifiesta la creencia de que el hecho de no desplazarse por sí misma era parte de la condición que implicaba, para una mujer, ser considerada una dama. ¿Cómo una creencia china pudo llegar y establecerse, al menos por un tiempo (ya que no sabemos si actualmente persiste), en la población maya de cierta zona de Yucatán?

Durante la época virreinal, población asiática de algunas regiones, entre ellas gente proveniente de la costa oriental de China, fue esclavizada y traída a la Nueva España. La llegada de esclavos chinos (y de otros lugares de Asia) a través de la Nao de China (llamado también Galeón de Manila) inició en 1565, tal como menciona Oropeza Kersey (2011).

Uno de los fenómenos importantes que resultaron de dicha comunicación fue el traslado de esclavos asiáticos al centro del virreinato en los años 1565-1673, pues al zarpar de las Filipinas la nao regularmente llevaba a bordo un contingente considerable de esclavos oriundos de Asia (p. 6).

Estos esclavos generalmente eran destinados a trabajos urbanos como sirvientes en casas de ricos o en los centros manufactureros textiles.

Los pobladores originarios de México, denominados “indígenas” o “indios”, no tuvieron en la Nueva España condición de esclavitud, aunque de igual forma eran maltratados y explotados a través de las encomiendas. A la larga, este estatus les permitió establecerse en lo que se denominó pueblos de indios; la gente se dedicaba a las labores del campo, disponía de derechos comerciales y tenía una representación legal mediante el Juzgado General de Indios. Por estas razones, los esclavos chinos concibieron a los poblados indígenas y a la Iglesia católica como instancias

a través de las cuales podrían alcanzar una situación social más benéfica; por ello, trataron de integrarse lo más pronto posible en las comunidades de indios (Bonialian, 2017).

Este fenómeno de incorporación de los esclavos chinos a los pueblos conformados por los indígenas es uno de los factores que contribuyeron, en parte, al hondo proceso de mestizaje que se dio en todo el territorio durante el periodo colonial, dada la presencia y coexistencia en ciudades, pueblos y villas, de la gente llegada de España, de indígenas originarios de la región y de asiáticos y africanos traídos como esclavos. En 1672 la Corona Española decretó la disolución de la esclavitud asiática (Bonialian, 2017).

La información antes expuesta permite constatar la presencia de individuos de origen chino en algunos de los poblados indígenas del México colonial. La convivencia genera influencia, por lo cual no es arriesgado suponer que, la idea de que la mujer que es de alcurnia debe ser transportada y no desplazarse por sí misma, pudiera haber llegado por esta vía a cierta parte de la comunidad maya de Yucatán.

La consideración a este respecto es que, únicamente la mencionada idea de que una mujer si es dama no camina y debe ser transportada, fue la que pudo haber hecho eco entre los mayas de la zona influenciada, y no todo el entramado implicado en esa práctica social china de la clase privilegiada (que incluía, entre otras cosas, ideas sexistas y la deformación permanente de los pies). La población china traída en condición de esclavitud había sido capturada en las costas o en el campo, quienes integran esta clase social (formada básicamente por pescadores y campesinos) no tenían esta práctica, pero la conocían, la admitían y la observaban en la gente rica de su alrededor. Para el pueblo en general, la costumbre de empequeñecer los pies de las mujeres desde la niñez y para toda su vida no era practicada, porque no era funcional a sus necesidades. Las mujeres de clase social media o baja tenían a su cargo la realización de trabajos diversos de la vida cotidiana; el simple hecho de ir por agua al río o al arroyo, para hacer las tareas domésticas o atender el huerto familiar,

serían acciones que no podrían realizar teniendo pies empuqueñecidos y deformados.

En el cuento de “Las tres cidras” no hay nada que indique, de manera específica o sobrentendida, que el hecho de no caminar esté ligado a una incapacidad (como la deformación en las extremidades inferiores); simplemente, quien era toda una dama, debido al rango social que ostentaba, no caminaba por sí misma y esperaba ser servida y llevada a todas partes por acompañantes o sirvientes, ya que así correspondía, socialmente, a una mujer de alcurnia. El príncipe se ve en la necesidad de cargar a la princesa que rescató, porque en ese momento sólo estaban ellos dos y porque, de acuerdo con el contenido del cuento, el trayecto recorrido en su viaje de búsqueda de las princesas encantadas lo hizo a pie, razón por la cual la única forma de llevarla con él, siendo ella una dama, era cargándola. Se sabe que esa acción no era tarea usual de una persona de la nobleza, porque cuando el príncipe llega a la entrada de su pueblo le dice a la muchacha: “Has de saber que **soy hijo del rey de este lugar y no se vería bien que el hijo del rey entrara cargando a una muchacha.** Te dejaré en la orilla de este cenote, arriba del árbol, para que no te pase nada. Voy a buscar a mi padre y vendremos por ti” (Morábito, 2017, p. 539).

i) Palabras empleadas con una significación dual: en algunas partes del cuento, las palabras “esposa” y “marido” se adjudican respectivamente a la persona desde el momento mismo en que se establece el compromiso o se toma la decisión de contraer matrimonio en un futuro cercano. Se usan las palabras “esposa”, “marido”, para nombrar, respectivamente, dos relaciones interpersonales diferentes, la que corresponde al estado pre (que en español llamamos “prometida” o “prometido” o “futura esposa”, “futuro esposo”) y la que corresponde al estado post. Igual sucede con la palabra “nuera”.

Debemos decir que el uso que se hace de los mencionados términos no es uniforme y en algunos casos (los menos) sí aparece la relación nom-

brada con el nombre adecuado al estatus del momento. A continuación, se enumeran los casos aludidos, presentes en el cuento “Las tres cidras”:

Tabla 2.
Palabras con significación dual.

Caso 1	“—Papá, he encontrado a mi futura esposa” (Morábito, 2017, p. 539)
Caso 2	“—Está bien —dijo su padre—. ... Estoy feliz de que por fin hayas encontrado a tu esposa” (Morábito, 2017, p. 539)
Caso 3	“—¡Ay, no te me acerques! ¡Bájate! Qué va a decir mi marido si me ve contigo. ¡Bájate! —le gritó la niña” (Morábito, 2017, p. 540)
Caso 4	“—¡Papacito, pero ésta no es mi esposa!” (Morábito, 2017, p. 541)
Caso 5	“—Aunque parezca fondo de comal, es mi nuera y punto (Morábito, 2017, p. 541)
Caso 6	“El muchacho no se acercaba a la negra, dormía en un rincón de la alcoba, lo más lejos posible de su esposa” (Morábito, 2017, p. 541)
Caso 7	(El narrador refiriéndose al príncipe) “Dejó de comer, al contrario de la negra, que se comía su propia ración y la de su esposo, de tan contenta que estaba” (Morábito, 2017, p. 541)
Caso 8	“—¡Padre, mira! ¡Esta es la muchacha que dejé arriba del árbol! ¡Ella es mi esposa!” (Morábito, 2017, p. 542)
Caso 9	“—Hijo, entonces ¿ésta es mi nuera?” (Morábito, 2017, p. 542)
Caso 10	“Fue así como el muchacho logró quedarse con la esposa que había ido a buscar a ese lugar lejano” (Morábito, 2017, p. 543)

Fuente: elaboración propia.

En los casos 1, 6, 7 y 10, la persona recibe el nombre acorde con el estatus que en ese momento tiene. En los casos 2, 3, 4, 5, 8 y 9 el nombre dado a la relación no corresponde al estatus que tienen los personajes implicados, dado que el príncipe-héroe y la princesa rescatada de su hechizo aún no estaban casados.

Hay casos en que las palabras son adecuadas a la relación que nombran, pero son más los casos en que se utilizan inadecuadamente. Esto puede deberse a un error en la narración de quien contó el cuento o a un

error de traducción en el paso de la lengua maya al español. Cabe también la posibilidad que en la variante dialectal maya de la época no existiera una palabra que nombrara la situación previa de los futuros contrayentes, como sucede en español (prometida, prometido); o no se acostumbre anteponer forzosamente el adjetivo “futura(o)” antes de la palabra, como sí sucede en español (futura esposa, futuro esposo, futura nuera o también, prometida de mi hijo) y en consecuencia, un vocablo único se usa indistintamente para dar nombre a dos situaciones que en esencia son diferentes.

Si fue error de la persona que contó el cuento a quien por primera vez lo registró por escrito, tal como lo escuchó, nunca podremos saberlo porque no hay forma de constatarlo. Si se trata de un error de traducción o se debe a que, en la lengua maya de esa región, el mismo vocablo nombra las dos situaciones, cabe la posibilidad de poder constatar ambas cuestiones, pero para tales constataciones se requiere no sólo tener los conocimientos especializados de las áreas implicadas, sino también conocer la variante de la lengua maya en la que se contó y registró el cuento. Esta situación está fuera de los límites que competen a este análisis, pero deja un campo abierto para futuras investigaciones a los interesados en el tema.

III. Indicios que permiten conjeturar la época en la que el cuento tuvo su origen

Los cuentos cuya génesis fue la tradición oral contienen elementos que reflejan, al menos en parte, aspectos del contexto sociocultural del momento en que surgieron; generalmente, hay presencia de elementos idiosincráticos como son: creencias, costumbres y comportamientos sociales, los cuales pueden ser manifestados abiertamente o de forma implícita.

Debe tenerse presente que la herencia cultural de un pueblo no es estacionaria ni inmutable; algunas cosas pueden incorporarse y algunas otras desaparecer con el transcurso de los años. Generalmente, el eje central de esa herencia se conserva a lo largo de los siglos; aquello que cambia o se extingue tiene como motivo: los avances tecnológicos, ser una moda pasajera o tratarse de una influencia temporal.

Los elementos del cuento que reflejan rasgos culturales provenientes de otros pueblos, así como los elementos de carácter idiosincrático allí presentes, nos permiten determinar, con un grado de probabilidad aceptable, la época en la que el cuento apareció por vez primera y pasó a formar parte de la tradición oral de la cultura maya de Yucatán.

En el caso de los cuentos generados en la tradición oral nunca es posible conocer con certeza cuando aparecieron por vez primera. A partir de información recabada del propio cuento, así como de la comunidad en donde surgió, cabe la posibilidad de llegar a determinar, con cierto grado de aproximación cercana, el periodo temporal en que el cuento apareció por vez primera y comenzó a difundirse. Nunca podrá establecerse una fecha exacta, cosa que si puede hacerse con los cuentos literarios. El análisis realizado permitió detectar elementos que hacen posible ubicar el surgimiento del cuento, en su versión oral, en un determinado periodo de tiempo. La innegable influencia europea del argumento y los personajes del cuento lo ubican, como ya se estableció, en algún momento de los 300 años en que México fue colonia de España, el resto de los indicios encontrados hizo permisible delimitar, con más precisión y con un grado de probabilidad aceptable, el lapso en el que pudo ocurrir el hecho.

La hipótesis propuesta es que el acontecimiento tuvo lugar en algún momento del tiempo comprendido entre 1630–1670; periodo de 40 años que se ubica entre las dos mitades del siglo XVII; dos décadas antes de terminar la primera mitad y dos décadas después de iniciada la segunda.

Elementos que permiten establecer la hipótesis propuesta:

Primero: en el México prehispánico no había poblaciones de raza negra (tampoco las había en el resto del continente americano). La raza negra se hizo presente en América a partir de la llegada de los europeos. Junto con las tropas españolas que desembarcaron en las costas de México, venían personas de raza negra al servicio de los altos mandos militares. Se trataba de unos cuantos esclavos de origen africano que, al consumarse la conquista, lograron su libertad por la lealtad demostrada y por los servicios que prestaron como combatientes en las batallas en que intervinieron, al

lado de los soldados españoles (Victoria Ojeda y Sánchez, 2015). Casi a la par de esto, aumentó la presencia de población africana debido al tráfico de esclavos: "... durante todo el periodo colonial el flujo de población africana esclava hacia estas tierras fue constante. La llegada de población esclava dependía de la demanda de mano de obra, así, según fueran los trabajos o tareas a los que iban destinados, fueron más numerosos en unas regiones que en otras" (Zabala Aguirre, 2023, párr. 3).

En el México virreinal el número de africanos de raza negra tuvo un aumento considerable durante los años comprendidos entre 1580 y 1640; esto se debió al crecimiento y auge que en este periodo tuvieron la industria azucarera, las empresas mineras y las grandes plantaciones. La enorme demanda de mano de obra fue cubierta con miles de personas traídas de África en calidad de esclavos (Comisión Nacional de Derechos Humanos, 2016). Nueva España llegó a albergar por ese tiempo una gran población de esclavos negros sólo superada por Brasil, colonia portuguesa en ese tiempo. "Los ingenios azucareros o explotaciones de cacao, tabaco, algodón o añil, generalmente ubicados en el ámbito rural, tuvieron la concentración más numerosa de población africana. No obstante, también en las ciudades y villas hubo presencia de esta población, tanto libre como esclava, desde el inicio de la Colonia" (Zabala Aguirre, 2013, párr. 4).

En el Archivo General de la Nación, ramo: Inquisición, Vol. 316, Exp. 35, año 1616, está registrada una denuncia, hecha por una mujer, ante el comisario inquisitorial de la ciudad de Mérida, Yucatán; dicha mujer acusa a una esclava negra, de nombre Leonor, de ser bruja y volar, junto con otros brujos, a ciudades cercanas. Leonor era esclava doméstica de un encumbrado personaje español, don Diego de Solís. La acusación quedó sólo en denuncia debido a que la acusada de ser bruja murió antes de que terminaran las indagatorias.

El caso de la esclava negra Leonor ilustra ampliamente que a principios del siglo XVII ya había presencia de esclavos negros como parte del servicio doméstico de los españoles afincados en la entonces provincia de Yucatán. A partir de principios del siglo XVII empezó a haber, en

las ciudades de la entonces Nueva España, presencia más notoria de individuos de raza negra en calidad de libertos, desempeñando labores de sirvientes domésticos, de vendedores ambulantes o trabajadores a destajo. Algunos habían conseguido ser libres por algún servicio prestado a sus amos; algunos otros eran hijos de libertos de la anterior generación y otros más, eran individuos que habían logrado escapar del trabajo esclavo, fugándose de los lugares donde los explotaban. Mientras tanto, en las minas y plantaciones la mayoría de sus coterráneos seguían en la esclavitud. Lo siguiente constata lo antes dicho:

De la presencia de africanos y de sus castas en el registro de matrimonios se asienta el caso, entre otros, de Juliana, mulata libre que casó con Cristóbal, “moreno negro libre”, y se apunta que ella fue criada de Francisco de Montejo, y que pudo de algún modo alcanzar su libertad” (Victoria Ojeda y Sánchez, 2015, p. 25).

Lo antes dicho permite suponer que el cuento apareció durante el lapso de tiempo mencionado, porque los personajes negros que allí figuran no están en calidad de esclavos; la negra es sirvienta doméstica y al negro le pagaron por sus servicios de hechicería y lo contrataron para ser guardián de las princesas que encantó; además, el desempeño en el cuento de ambos personajes de raza negra, corresponde al de empleados supeditados a un patrón y no de esclavos sometidos a un dueño.

Segundo: el hecho de que se mencione varias veces el castigo de morir quemado en la hoguera. Estas menciones permiten conjeturar que el cuento tuvo su origen en una época en donde la muerte en la hoguera era un castigo que muchas veces se llevó a cabo. La época de México que corresponde a esto es la etapa colonial y las ejecuciones de este tipo se presentaron en todas las provincias de la entonces Nueva España, incluida la de Yucatán.

El ajusticiamiento en la hoguera era un castigo que aplicaba la Iglesia Católica a través de un organismo creado exprofeso para ello: la Santa

Inquisición. Un detalle importante de los castigos impuestos por la Inquisición es que se realizaban públicamente.

A principios del siglo XVIII la actividad inquisitorial vino a menos; el número de denuncias disminuyó considerablemente con respecto a los dos siglos anteriores y los autos de fe dejaron de ser públicos (Gil González, 2020). El auto de fe era un acto solemne presidido por el inquisidor; se leía la sentencia y se ejecutaba la pena a la que el reo había sido sentenciado por ir en contra de la moral cristiana.

En el cuento, la ejecución en la hoguera que se lleva a efecto tiene lugar públicamente, en la plaza del pueblo; por tanto, el tipo de castigo y el lugar donde ésta se lleva a cabo son elementos coincidentes en ambas realidades, la ficticia (del cuento) y la real (el México colonial), si bien hay coincidencia en el hecho, los motivos de uno y otro son muy diferentes. Esta información posibilita acotar el tiempo posible del surgimiento del cuento, ya que descarta el siglo XVIII porque a partir del inicio de éste, los autos de fe dejaron de ser públicos y, sin duda, la primera versión del cuento debió de haber comenzado a circular en el tiempo en que este tipo de sucesos se efectuaban públicamente.

Por otro lado, también se detecta una marcada diferencia entre las ejecuciones en la hoguera de la realidad de la colonia y la ejecución sucedida en el cuento. En la Nueva España, así como en España y el resto de Europa, este castigo obedecía a motivos de índole religiosa (herejía, idolatría, hechicería); un tribunal eclesiástico dictaba la sentencia y la autoridad civil era la encargada de ejecutarla. En la historia ficticia del cuento, la ejecución era ordenada por el rey y los motivos distaban mucho de ser religiosos. El hechicero negro considera que el rey puede mandarlo a la hoguera cuando se entere que falló como guardián de sus hijas encantadas. La sirvienta negra, que también realiza actos de magia, muere quemada en la hoguera por haber tomado el lugar de la princesa luego de convertirla en pájaro; el rey ordenó el castigo por el daño que causó a su hijo y a la princesa, no por el hecho de hacer hechizos.

En esta parte cabe hacer notar dos cosas: tanto quien siente el temor de ser quemado en la hoguera por fallar como guardián, como quien es

quemada en la hoguera por las acciones cometidas contra una princesa, son personas de raza negra y practicantes de hechicería.

Tercero: en el cuento aparece la frase de tinte religioso-cristiano: “Dios se lo pague”, dicha por uno de los personajes. Esta expresión es usada para agradecer algo que se recibe y es propia y usual de quienes profesan la fe católica. Esto permite determinar que el cuento apareció por vez primera en una comunidad que ya había sido catequizada por lo menos dos generaciones atrás, dado que este tipo de expresiones tardan un cierto tiempo en llegar a formar parte del habla cotidiana de los integrantes de una comunidad.

Sabemos por la historia que a los pueblos indígenas les arrebataron su religión y destruyeron sus templos, códices y reliquias sagradas. A los pueblos conquistados de primera generación les impusieron la religión católica y los convirtieron en católicos por conversión forzada; esta gente, en su mayoría, siguió creyendo en sus dioses y de forma oculta, seguía practicando la religión de sus ancestros. En la segunda generación, formada e influenciada por la primera, el arraigo de la religión impuesta aún no estaba consolidado; será por tanto hasta en la tercera o cuarta generación cuando, en la forma de hablar propia de la gente, se hagan presentes manifestaciones de frases comunes en quienes profesan la religión católica, porque es hasta ahora que se presenta, en esa población, una formación cristiana adecuada desde la infancia y esto les permite aceptar, por convicción, la creencia religiosa (que a sus abuelos o bisabuelos, según sea el caso, les fue impuesta por la fuerza).

En 1521 termina la guerra de conquista con la caída de Tenochtitlan e inicia el periodo colonial que durará 300 años (concluye en 1821). En 1524 llegó el primer contingente de frailes evangelizadores, formado por 12 franciscanos. En 1526 llegó un grupo de dominicos. Hasta 1535 hubo una representación política de los reyes de España en tierras americanas, quedando establecido, con esto último, que las tierras conquistadas, llamadas Nueva España, pasaban a ser un virreinato (Soberanes Fernández, 1998).

Don Carlos Ometochtli Chichimecatecuhtli era un noble de Texcoco, hijo de Nezahualpilli y Nieto de Nezahualcōyotl (que habían sido gobernantes del lugar). “...se educó bajo el amparo de Hernán Cortés y se le dio la gobernación del pueblo que sus abuelo y padre habían llevado como tlatoanis” (Soberanes Fernández, 1998, p. 286).

Fue bautizado en 1524 (cuando tenía alrededor de 15 años) y fue educado por franciscanos; en 1539 se le acusó de herejía (se dijo, entre otras cosas, que no practicaba el cristianismo, que era idólatra y, además, polígamo); se le confiscaron todos sus bienes y fue sentenciado a morir en la hoguera por el Obispo Fray Juan de Zumárraga, quien lo entregó a la autoridad civil para que ejecutara la sentencia, tal como escribe García-Molina Riquelme (2016):

En el Auto de Fe celebrado el 28 de noviembre de 1539 en la Plaza Mayor, se leyó la sentencia que lo condenaba a la relajación del brazo seglar, y aunque, poco después, Don Carlos manifestó su constrictión, el tribunal ya no la tuvo en cuenta, por lo que se ejecutó el implacable fallo (p. 15).

Don Carlos Ometochtli cuando murió tenía una edad aproximada de 30 años. Su caso, en cuanto a sus convicciones religiosas, es un claro ejemplo de lo que acontecía en el fuero interno de la población indígena de su tiempo, como podemos observar en el comentario siguiente: “En un primer momento, el cacique de Texcoco fue acusado de idolatría, cargo que en el curso del proceso se dejó de lado y fue sustituido por el de hereje dogmatizante, dado que el reo había animado a sus súbditos a alejarse de las prácticas católicas y volver a sus cultos tradicionales” (García-Molina Riquelme, 2016, p. 15). Don Carlos y sus coetáneos fueron la primera generación bajo dominio español y su conversión al cristianismo fue impuesta y forzada. Sus hijos serían la segunda generación, sus nietos la tercera, y así sucesivamente.

Se dijo anteriormente que se requiere, como mínimo, que pasen tres generaciones para que quede atrás la conversión religiosa forzada y se practique una creencia basada en el convencimiento. Esto es importante

porque permite, por lo menos aproximadamente, ubicar la época en que el cuento tuvo su origen, tomando como punto de referencia la frase de tinte católico, dicha por uno de los personajes.

Antecedentes históricos que permiten determinar la ubicación temporal de la primera generación de indígenas mayas convertida al catolicismo de manera forzada, luego de que los conquistadores españoles destruyeron todo lo relacionado con su religión original:

La conquista y pacificación de los mayas de Yucatán tardó más tiempo con respecto al centro del país (caída de Tenochtitlan, 1521); fueron derrotados hasta 1542 luego de lo cual, se fundó la ciudad de Mérida. Los españoles (comandados por los Francisco de Montejo, padre e hijo del mismo nombre) creían haber afianzado ya la conquista, pero en 1546 comienza una rebelión que tardarían casi un año en controlar; el sumo sacerdote y los que encabezaron el movimiento fueron ejecutados, su líder principal fue condenado a morir en la hoguera (Álvarez, 2017).

En 1562, auspiciado por Diego Landa, tiene lugar el auto de fe de Maní que tenía como objetivo la conversión de los nativos. Consistió en incinerar todos los códices que encontraron y destruir todos los altares, piedras con inscripciones, objetos y figuras religiosas que tuvieron a su alcance. Este mismo año llegó a Mérida quien fue nombrado Obispo de Yucatán, Francisco del Toral, primero en ocupar el cargo (Álvarez, 2017).

En la última década del siglo XVI había en Yucatán alrededor de 20 conventos y varias escuelas; en estas últimas, los indígenas aprendían la nueva religión a la par que aprendían la lengua española (tanto a hablarla como a leerla y escribirla). También se les enseñaba un oficio para que pudieran trabajar y ganarse la vida (Quintal Martín, 1995).

Para 1580, la primera generación de mayas bajo dominio español ya había sido catequizada y evangelizada por la fuerza. Se comentó anteriormente que se requiere que pasen mínimamente de tres a cuatro generaciones, a partir de la conversión forzada, para que en la lengua original de la población dominada, es decir, en su lengua madre (en este caso el maya), aparezcan expresiones inicialmente escuchadas en la lengua de los colonizadores (español) y propias de la religión que dichos colonizadores

profesaban (catolicismo); religión que ahora, tres o cuatro generaciones después, los indígenas también practican pero por convencimiento y no, como en el caso de sus ancestros, por imposición y sin que hubiera realmente una verdadera conversión.

Para los siglos XVI y XVII de la época virreinal se tomará la cantidad de 25 años como paso generacional; la mayoría de la gente tenía descendencia alrededor de los 25 años; una mujer que pasaba esta edad y no estaba casada, ya era considerada “quedada”.

Si a la generación adulta joven en el Yucatán del año 1580 le sumamos los años de dos generaciones más, que es la que correspondería a sus nietos, obtenemos el año 1630; si sumamos las generaciones hasta sus bisnietos, obtenemos el año 1655; esta última cifra se redondea al cierre de la década y obtenemos un margen de tiempo limitado por los años 1630 en un caso y 1670 en el otro, que corresponde a las generaciones de los nietos y bisnietos de aquellos indígenas que padecieron los avatares de la conquista y a quienes, sin miramientos, les fue arrancada la religión que profesaban y se les impuso la religión católica. Teniendo en cuenta todo lo dicho y especificado tanto en lo inmediato anterior como en los párrafos 2 y 4 del punto tercero del subtema III, puede establecerse, con un grado de probabilidad aceptable, la hipótesis de que el cuento en su versión oral (denominado “Las tres muchachas”), apareció por vez primera en algún momento del lapso (40 años) abarcado entre 1630 y 1670.

Conclusiones

El análisis realizado en la versión reescrita del cuento que lleva por título “Las tres cidras” de Morábito (2017) arrojó una serie de datos que se utilizaron para determinar los diversos tipos de elementos y recursos narrativos allí presentes. Dichos datos permitieron también establecer, con cierto grado de confiabilidad, la época en que, en su versión inicial de cuento popular, el cuento apareció por vez primera en el marco de la tradición oral maya de la zona de Yucatán. Luego de valorar diversos factores detectados en el cuento, la propuesta de este trabajo es que el cuento se originó durante el periodo que México fue colonia de España. Uno de

estos factores es la notoria influencia de los cuentos populares europeos, que se manifiesta en la estructura y los personajes de “Las tres cidras”, hecho que sólo tiene explicación por esa vía, ya que en el mencionado periodo histórico se dio la desigual coexistencia (durante tres siglos) de las poblaciones originales de México, con la población española, invasora y colonizadora, llegada de Europa. Para una ubicación temporal más precisa, la hipótesis que se propone es que el cuento comenzó a circular en la región maya de Yucatán, entonces provincia de Nueva España, en algún momento del lapso abarcado por las cuatro décadas que van de 1630 a 1670.

A partir de su creación, el cuento estuvo circulando horizontal y verticalmente; lo primero en la zona maya de Yucatán; lo segundo, la verticalidad, va desde su creación hasta su registro ocurrido en 1930. Tenemos preciso el dato segundo; respecto al primero, solo hay conjeturas con un grado de probabilidad aceptable. Esta aceptabilidad oscila entre un 70% y 80%, porque, aunque se proporcionan razones sustentadas en datos históricos que avalan la propuesta, no se descarta la posibilidad de algún probable error de cálculo en lo que se refiere a la percepción de los hechos implicados en el contexto histórico-social de la comunidad que dio origen al cuento.

En el porcentaje de inaceptabilidad entra el hecho de que el cuento, mientras fue parte de la tradición oral, estuvo sujeto a cambios en su contenido por depender éste de los cientos de personas que lo fueron contando, a su muy particular manera, a través de varias generaciones. Ello nos lleva a considerar que algunos indicios, considerados en el análisis como puntos de referencia, pudieron no haber estado en el cuento en el momento preciso de su creación y ser anexiones posteriores, cosa que nunca podremos saber. Por tanto, teniendo esto en cuenta, se partió de considerar que los elementos que se tomaron como referentes para ciertas consideraciones del análisis realizado, fueron parte del cuento desde un inicio.

Se hace énfasis en la clara influencia de los cuentos populares europeos que presenta el cuento de “Las tres cidras”, tanto en los personajes que

intervienen como en la historia que se narra, estableciéndose que dicha influencia llegó por medio del contacto forzoso que hubo entre los colonos españoles y la población indígena de la región, en este caso, los mayas de Yucatán.

Cabe aclarar también el uso que se hizo de tres acontecimientos ajenos al cuento pero que se utilizaron para determinar y valorar algunos elementos presentes en él. Uno de ellos es el referente a don Carlos Ometochtli Chichimecatecuhtli, hijo del último gobernante de Texcoco, que se tomó como modelo de representación de la primera generación indígena bajo dominio español. Este personaje texcocano tenía aproximadamente 12 años cuando finalizó la guerra de conquista y pese a haber sido educado y catequizado por monjes franciscanos a esa temprana edad, ocultamente, durante el transcurso de su vida, siguió practicando la religión y creencias de sus antepasados (al igual que hacía la mayoría de la población indígena sometida y convertida al catolicismo por la fuerza). La vida y el trágico de final de don Carlos Ometochtli sirvió para probar que las conversiones religiosas forzadas sólo formaron legiones de “cristianos” aparentes, y que una creencia religiosa auténtica, producto del convencimiento interno, sólo se haría presente, en la población indígena conquistada, hasta dos o tres generaciones después de la imposición forzada.

El segundo acontecimiento es el relativo a la bruja negra Leonor, que tuvo como finalidad ilustrar, mediante una fuente confiable, que en la segunda década del siglo XVII ya había, en los pueblos y ciudades, esclavos negros trabajando como sirvientes domésticos en las casas de la gente adinerada, y que, a raíz de esto, hubo cierta coexistencia cultural (con las limitantes del caso) entre indígenas, gente de raza negra y españoles.

Hubo también situaciones en que algunos esclavos negros, por su lealtad y el servicio prestado al amo, quedaban en libertad a la muerte de éste; era su recompensa porque lo habían servido fielmente. Esto les proporcionaba una nueva situación social: la de ser personas libres que se empleaban a cambio de un salario; además, su descendencia ya no nacía bajo el estigma de la esclavitud sino como personas libres. Esto explica la

situación de libertos que presentan los dos personajes de raza negra que figuran en el cuento.

El tercer acontecimiento es el referente a la idea de que una mujer de alcurnia no se desplaza por sí misma, sino que debe ser transportada por gente a su servicio, idea que se considera llegó a la población maya mediante su contacto con gente esclavizada de origen chino, traída a México (en aquel entonces Virreinato de la Nueva España) por los colonizadores españoles. Los esclavos asiáticos constituían, en ciudades y pueblos del periodo colonial, la mano de obra para trabajar en fábricas, en talleres y en el servicio doméstico.

Hace casi un siglo (1930) se hizo el rescate antropológico del cuento analizado “Las tres cidras”, originalmente, en su versión oral, denominado “Las tres muchachas”. Sería interesante conocer si en la actualidad aún sobrevive, sin muchos cambios, la comunidad maya donde tuvo su origen; saber si el cuento aún sigue presente en la memoria colectiva de su gente. Tema relevante para una futura investigación.

Referencias

- AGN, Inquisición, Vol. 316, Exp. fs. 514-521, Mérida 1616, Testificación contra Leonor, negra, bruja que volaba.
- Álvarez, J. (2017). La rebelión maya del Yucatán en 1546. *LBV Magazine Cultural Independiente*. Labrújulaverde.com. <https://www.labrújulaverde.com/2017/08/la-sangrienta-rebellion-maya-del-yucatan-en-1546>
- Arqueología Mexicana. (2023). El centote sagrado, Chichén Itzá, Yucatán. *arqueologíamexicana.mx*. <https://arqueologíamexicana.mx/mexico-antiguo/el-cenote-sagrado-chichen-itza-yucatan>
- Bacab Figueroa, I. A. (2019). *Las cacataceas de la Península de Yucatán: Descripción y usos*. [Tesis de Licenciatura inédita]. Universidad de Quintana Roo.
- Bernard, C. y Gruzinski, S. (1996). *Historia del nuevo mundo. Del descubrimiento a la Conquista. La experiencia europea 1492-1550*. Fondo de Cultura Económica.

- Bohannan, P. y Glazer, M. (2001). *Antropología. Lecturas*. McGraw-Hill.
- Bonialian, M. (2017). Sobre Tatiana Seijas, Asian Slaves in Colonial Mexico. From Chinos to Indians. *Historia Mexicana*, 66(4), 2162-2169.
- Cartwright, M. (27 de septiembre de 2017). Vendado de pies. En *World History Encyclopedia en español*. Recuperado el 27 de mayo de 2024, de <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-16343/vendado-de-pies/>
- Comisión Nacional de Derechos Humanos. (2016). Afrodescendientes en México. Protección Internacional de sus Derechos Humanos. <https://www.cndh.org.mx/sites/all/doc/cartillas/2015-2016/06-afrodescendientes-mexico.pdf>
- Duverger, CH. (2007). *El primer mestizaje. La clave para entender el pasado mesoamericano*. UNAM, INAH, Conaculta, Editorial Taurus.
- El Colegio de México. (2024). Diccionario del Español de México. <https://dem.colmex.mx/ver/torcaz>
- García-Molina, A. (2016). *Las hogueras de la Inquisición en México*. UNAM – Instituto de Investigaciones Jurídicas.
- México Desconocido. (s.f.). Conoce la historia del sabucán, los estilos, colores y muchos usos que tiene esta bolsa típica de Yucatán. <https://www.mexicodesconocido.com.mx/sabucan-yucateco-origen-signif.html>
- Morábito, F. (2017). *Cuentos populares mexicanos*. Recopilados y reescritos. UNAM.
- Oropeza Keresev, D. (2011). La esclavitud asiática en el virreinato de la nueva España, 1565-1673. *Historia Mexicana*, LXI (1), 5-57.
- Paredes Guerrero, B. y J. Ligorred Perramon. (2015-2016). Configuración urbana de Mérida-T'Hó Siglos XVI y XVII. *Academia XXII*, (12), 95-107.
- Propp, V. (1989). *Morfología del cuento*. Editorial Colofón.
- Quintal Martín, F. (1995). La educación en Yucatán durante el periodo de la guerra de castas. 1847-1901. *Educación y Ciencia*, 3(11), 95-101.
- San José Bueno, M. (2019). Evolución de los cuentos populares desde una perspectiva social y didáctica. [Tesis de grado]. Universidad de Valladolid.

- Scheffler, L. (2007). *Los indígenas mexicanos*. Panorama Editorial SA de CV.
- Secretaría de Agricultura y Desarrollo Rural. (2023). Nopal, símbolo de identidad Mexicana. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/agricultura/es/articulos/nopal-simbolo-de-identidad-mexicana?idiom=es#:~:text=El%20nopal%20es%20s%C3%ADmbolo%20de,cons%C3%BAmelo%20en%20todas%20sus%20opciones.&text=La%20principal%20ventaja%20del%20nopal,las%20crisis%20que%20se%20avercinan>.
- Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera (SIAP). (17 de julio de 2018). Henequén: el 'oro verde' yucateco. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/siap/articulos/henequen-el-oro-verde-yucateco?idiom=es>
- Soberanes Fernández, J. L. (1998). La Inquisición en México durante el siglo XVI. *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, (7), 283-295.
- Victoria Ojeda, J. y Sánchez, A. (2015). Interetnicidad y espacios de convivencia. Españoles, indígenas y africanos en la Mérida novohispana, 1542-1620. *SECUENCIA. Revista de historia y ciencias sociales*, (92), 7-36
- Vilaltella Ortiz, X. (2023). Vendado de pies: ¿Por qué en China lo aplicaban a las mujeres?. *Lavanguardia.com*. <https://www.lavanguardia.com/vivo/longevity/20241027/10050893/aguantar-pie-sobre-sola-pierna-prueba-reveladora-fragilidad-envejecimiento.html>
- Vipavi. (2016). Tradiciones de China – Pies de loto. *Vipavi.es*. <https://www.vipavi.es/china-pies-de-loto/>
- Zabala Aguirre, P. (2023). Esclavitud, asimilación y mestizaje de negros urbanos durante la Colonia. *Arqueología mexicana*. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/esclavitud-asimilacion-y-mestizaje-de-negros-urbanos-durante-la-colonia>
- Vizuett Salas, A. (2022). *Mitos y Leyendas del árbol sagrado del pueblo maya*. Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI).

Yu, E. (19 de septiembre de 2014). Enciclopedia de la cultura china: Vendado de pies. En Spanish.China.org.CN. http://spanish.china.org.cn/specials/txt/2014-09/19/content_33555729.htm

Las funciones de Propp y el concepto de rizoma en dos cuentos jaliscienses

HIRAM OSIRIS GONZÁLEZ CARMONA



Introducción

¿Qué es un rizoma? Los autores Deleuze y Guattari (2004) introducen este concepto originario de la botánica; es un tipo de raíz, que se diferencia del resto de raíces porque puede llegar a tener nudos, por crecer bifurcándose en direcciones completamente diferentes mientras está en constante cambio. Nunca está fija, siempre está moviéndose para encontrar en la tierra lo más vital para su supervivencia. Este concepto es la contraparte del concepto común de “árbol” que está fijo y sólo crece en una dirección. Es a partir de la integración de este concepto de botánica a su programa filosófico, que Deleuze y Guattari (2004) hacen una relación con la literatura y con la lengua, puesto que aseveran que el rizoma, al igual que la lengua, no deja de conectar los “eslabones semióticos” para construir así conceptos abiertos al juego, a la arbitrariedad, a las contradicciones y a las conexiones atemporales.

Dicen Deleuze y Guattari (2004) que el rizoma no supone romper con las unidades lineales del lenguaje o la palabra, entendiendo el lenguaje como algo diacrónico, como algo arbóreo; sino entender que en el lenguaje y en la palabra existen raíces rizomáticas, que tienen conexión con otras partes del mismo lenguaje. Pues en este discurrir diacrónico o cronológico del lenguaje hay puntos que se conectan fuera de una congruencia temporal. Asimismo, la propuesta de Deleuze y Guattari (2004) consiste en que todo tiene puntos de conexión atemporales, por ejemplo, un cuento, una voz, una canción, etc. Cada cosa puede tener un punto de conexión que conviva en un pasado/presente/futuro, así como las raíces del rizoma que conectan sin un orden lógico. A esto ellos le dicen tiempo rizomático.

El presente trabajo encuentra en la propuesta estructuralista de Propp una formación de libro-árbol, que es la base para esta teoría de lo rizomático. Este artículo tiene como objetivo principal analizar dos cuentos jaliscienses y su relación con el maltrato animal aplicando la propuesta de Propp (1987) y el concepto de rizoma de Deleuze y Guattari (2004).

¿Por qué se escogió el maltrato animal como tema principal de análisis del cuento popular mexicano? Existe una suerte de tabú en torno al mal-

trato animal, ya que este tema es poco abordado en conversaciones cotidianas. Se sabe que pasa, pero ¿se hace algo para cambiarlo? Así pues, se llegó al escrito del autor jalisciense Alejandro von Düben (2023), titulado “En el lugar del fuego”, que comparte la misma preocupación respecto al maltrato animal, pero desde una perspectiva literaria y actual. Este texto logró generar pensamientos reflexivos sobre el maltrato animal y respecto a la relación que los mexicanos, en específico los jaliscienses, tienen con las diferentes formas de vida que conviven dentro del estado de Jalisco con otros humanos.

En el podcast *Tú sientes, ellos sienten, todos somos animales* (Mastache y Vallarta, 2023) se dice que no se hablaba sobre la situación ambiental y animal en México hace diez años, y que cuando se hablaba del tema, todavía había expresiones de rechazo. Debido a esto se investigó si había algún tipo de tradición oral o escrita que sirviera como un antecedente que tratara, de algún modo, el maltrato animal y si es que estos mismos pensamientos han trascendido con el paso del tiempo.

Recientemente, los casos de maltrato animal en México siguen en crecimiento, asegura una investigación de la Dirección General de Difusión y Publicaciones del Instituto Belisario Domínguez (IBD) realizada por Giles Navarro (2023), que calcula que siete de cada diez animales domésticos son maltratados y se calcula que 69.8% del país cuenta con una mascota, lo que suma un total de 80 millones de animales domésticos, lo que significaría, según el estudio, que alrededor de 56 millones de animales domésticos son maltratados todos los días a lo largo del país. Esto sin contar a los animales que son maltratados en libertad, sobre lo cual sería casi imposible recolectar información al respecto, pero se puede suponer que son muchos más los que son maltratados en clandestinidad. El maltrato animal “comprende comportamientos que causan dolor innecesario o estrés al animal, siendo estos desde conductas negligentes en los cuidados básicos, deteriorando su calidad de vida, hasta aquellas que causan la muerte de manera intencional” (Santiago Fernández, 2013, p. 2).

Existen testimonios del maltrato animal en la literatura, como sucede en la novela autobiográfica de Cecilia Eudave (2021) *El verano de la serpiente*. En un capítulo se describe cómo un vecino utilizaba a su perro como una piñata viviente, que colgaba de un árbol con una soga desde las patas y le pegaba. Eudave (2021) no ahonda realmente en los motivos detrás de la actitud del vecino, sin embargo, sirve también para demostrar que dentro de la literatura jalisciense contemporánea el tema del maltrato animal es tratado y denunciado.

En este trabajo se realiza un análisis comparativo de dos cuentos en los que se presenta el maltrato animal. El primero de ellos es “El venador”, cuento popular mexicano de origen jalisciense, que funge en este trabajo como un indicio de la tradición oral mexicana respecto a la temática del maltrato animal. Este cuento se extrajo del libro de Fabio Morábito (2015) *Cuentos populares mexicanos*, en donde se recopilan y reescriben diferentes narraciones de fuente anónima, que vienen desde la tradición oral mexicana. Morábito (2015) afirma que éste fue directamente contado como cuento y lo rescató de “Folk-Tales of the Tepecanos” de los autores Mason y Espinosa (1914), y señala que dicho cuento fue contado originalmente en español por Felipe Aguilar. El segundo cuento que se analiza se llama “En el nombre del fuego”, y fue extraído del libro *En todo cuerpo hay vacío* de Alejandro von Düben (2023).

Este artículo toma la unidad narrativa del tiempo rizomático para hilar la forma narrativa y temática de cuentos y libros de épocas diferentes. Se toman como base dos cuentos que son de procedencia jalisciense, ambos tocan el tema del maltrato animal como su tesis principal para el desarrollo narrativo de sus respectivas historias. Parte de estas narrativas atemporales pueden o no tener más en común de lo que en un principio parece. Además, como Propp (1987) menciona en su texto, la morfología y el entendimiento de ella dentro de un cuento popular pueden ayudar a saber cómo se piensa acerca de algo, en este caso, el maltrato animal.

Síntesis de los cuentos

El venador

El cuento popular narra la historia de un cazador que, un día que sale al bosque en búsqueda de su presa, encuentra a un trío de venados que están esperando. Después, cuando se está preparando para matar a los venados, éstos empiezan a hablar. El venador, en consecuencia, se asusta, baja el rifle, y regresa a su casa para contarle a su esposa lo sucedido. Aquí, a pesar de que todavía tiene miedo, regresa a cazar, pero sin fruto alguno; entonces, de regreso se encuentra a tres muchachas que caminaban por el bosque. Lo invitan a un baile. Al cazador le atrae la más grande. Ya en la festividad, los padres de las muchachas aprueban la relación del cazador y su hija y dicen que después de que se termine el baile van a contraer matrimonio, pero al principio del baile el cazador se rehúsa a participar en él con la excusa de que no conoce los movimientos. Mientras espera, un ratón parlante llega para avisarle que, en realidad, las tres muchachas y todos los que están ahí presentes son la manada de venados que se lo quieren comer por todos los venados que ha cazado a lo largo de los años. Después de enterarse, el cazador escapa con ayuda del ratón y va de regreso a su casa. Al final, le cuenta a su mujer todo respecto a que los venados lo habían secuestrado y se lo querían comer, exceptuando el detalle de que se había ido con una muchacha e iba a contraer matrimonio. Sin embargo, el miedo de cazar no cesó, pasó tiempo y por el miedo se murió de golpe.

En el nombre del fuego

El cuento inicia con un padre y un hijo que están yendo en un viaje de carretera para revisar unos campos que estaban en llamas, sin embargo, ya es de noche y no se ve nada. Entonces, el padre, de manera súbita, se detiene porque han chocado con algo. Después de bajarse se dan cuenta de que era un caballo y que ahora éste estaba moribundo. Al padre realmente no le importa y le dice al hijo que todavía tienen trabajo que hacer, así que se pone a rociar el campo de gasolina. Pero al hijo todavía le causa

remordimiento el animal moribundo que dejaron unos pasos atrás, y el padre le sugiere que, si tanto malestar le causa acabe con el sufrimiento de la criatura. Después de pelear un poco respecto a cómo hacerlo, el padre le dice que todavía sobra un poco de gasolina. El hijo, decidido, agarra el galón de gasolina y vierte lo que sobraba sobre el cuerpo del caballo, después ambos vieron cómo el caballo ardía junto al resto del bosque y el humo que emitía se combinaba con el cielo, para, al final, con lágrimas en los ojos y sin decir ninguna palabra, se marcharon.

Marco teórico

En un libro existen estructuras, divisiones, capas de significados que permean el consciente y áreas cuya periferia está bien delimitada; también existen vías de escape, procesos en donde el territorio del libro se libera y hay una desvinculación de las estructuras preestablecidas (Deleuze y Guattari, 2004). Es a partir de esta ruptura inicial que se pueden generar preguntas en cuanto a la relación del humano con el libro. Deleuze y Guattari (2004) proponen en su libro *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, pensar al libro como libro-raíz, como un espejo del mundo y el mundo, un árbol hecho de raíces. Estas múltiples raíces no rompen con la unidad lineal de la palabra, sino que se plantea una percepción temporal que se mezcla entre sí.

A lo largo del tiempo han existido diferentes temas que están relacionados el uno con el otro, sin tener una relación directa. A partir de esto se genera un sistema en donde el tiempo carece de linealidad, que Deleuze y Guattari (2004) llaman rizoma y lo definen de la siguiente manera:

Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz o raicilla que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas rizomorfas. Cabría, pues, preguntarse si la botánica, en su especificidad, no es enteramente rizomorfa. Hasta los animales lo son cuando van en manada, las ratas son rizomas. Las madrigueras lo son en todas sus funciones de hábitat, de provisión, de desplazamiento, de guarida y de ruptura. En sí mismo, el

rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos: cuando las ratas corren unas por encima de otras. En un rizoma hay lo mejor y lo peor: la patata y la grama, la mala hierba (p. 12).

El árbol se establece como una “línea molar”, que es regida por la linealidad del tiempo homogéneo y estático. Se puede encontrar en el rizoma una corriente atemporal sujeta a las líneas de la fragmentación que pueden ser rotas, interrumpidas, revueltas, pero siempre terminan conectándose las unas con las otras, en un tiempo móvil, pero sin puntos realmente fijos. Como sucede en muchos de los casos con las raíces rizomáticas, como se ejemplifica en la siguiente cita:

El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección (...) el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga (...) Contrariamente a los sistemas centrados (incluso policentrados), de comunicación jerárquica y de uniones preestablecidas, el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico (Deleuze y Guattari, 2004, pp. 25-26).

Se distinguen, pues, dos premisas diferentes, el libro-árbol y el libro-raíz, uno regido bajo las normas de una unidad de totalización resuelta, es decir, que se edifica de manera unidireccional, y comúnmente puede verse en narraciones homogéneas. Mientras que el libro-raíz es completamente lo contrario, no hay realmente una dirección que determine la continuidad de una historia o de una temática.

Es importante recalcar la multiplicidad o lo rizomórfico, pues lo rizomórfico son esos brotes que fluyen de manera discontinua y continua dentro de las complicaciones estilísticas y narrativas que pueden proponer los textos. No existe una relación directa entre ambos textos (“El del venador”, anónimo) y (“En el nombre del fuego”, de Alejandro von Düben), son independientes tanto cronológica como estilísticamente. En

este artículo se propone delimitar esos bordes de lo rizomático y unirlos con las funciones morfológicas de Propp (1987).

Se entiende normalmente el desarrollo de lo “literario” con la consolidación de una sociedad culta, en términos artísticos e intelectuales, y la escritura es un espacio de afirmación y la configuración del discurso que está en desarrollo. Sin embargo, este no siempre es el caso, la mayoría de estas prácticas nacieron entre una combinación de la escritura y de la tradición oral (González, 2021). Así que esta evolución del estilo escritural seguramente nace y se desarrolla dentro de una coexistencia cultural entre la escritura y la oralidad. Puesto que es importante recordar que “se relaciona en mayor o en menor medida –según el momento histórico cultural– con la llamada literatura culta. Una y otra son interdependientes como lo son la lengua hablada y escrita” (De Báez, 1983, p. 40). Por lo anterior, este artículo analiza, en un segundo plano y derivado del estudio de ambos textos, la influencia (no necesariamente directa) de la tradición oral en el ejercicio de creación literaria.

Por otro lado, la literatura popular se adapta a las problemáticas, pues “en el folklore perduran sólo aquellas formas que tienen carácter funcional para la comunidad dada” (Jakobson, 1986, pp. 8-9), lo que permite entender que enseñanzas o historias que en un principio fueron creadas para ser cantadas o simplemente contadas como una historia de cama, evolucionan con el desarrollo cultural de la lengua y la región en la que son contadas. González (2021), por su parte, menciona que:

Si bien la literatura popular privilegia la oralidad, el anonimato y la colectividad como rasgos medulares de su composición y difusión, no es sino el uso de determinadas estructuras textuales, repertorios lingüísticos y motivos literarios reconocidos como parte de un acervo colectivo, con una fuerte carga identitaria y sociológica, que se pueden ubicar dentro del patrimonio cultural en un pueblo o comunidad (p. 15).

Por lo que tratar de identificar los tropos, creencias e ideas que han evolucionado y prevalecido a lo largo de los años parece algo importante

para entender la producción literaria actual y conocer qué tanto toma de la tradición literaria y oral de su región de origen. Por lo que este análisis se enfoca en la estructura narrativa, sin embargo, también habla respecto a la temática del maltrato animal y de cómo ha podido cambiar la forma en que se percibe tomando en cuenta la perspectiva del tiempo rizomático para su análisis.

Por otro lado, Propp (1987) identifica diferentes funciones que se repiten en los cuentos populares, basado en los estudios de Aarne que dice que las divisiones fundamentales son: “1. Cuentos de animales, 2. Cuentos propiamente dichos y 3. Anécdotas” (Propp, 1987, p. 23). De ahí, él sugiere sus propias identificaciones en las que este artículo se basa para poder analizar los textos para lograr una comparación exitosa con un escrito moderno.

Asimismo, el cuento maravilloso, también conocido como cuento de hadas, es un ejercicio que nace a la hora de escribir la tradición oral, como se mencionaba antes, atrapando en él el folklore y todas las problemáticas con las que una sociedad se puede enfrentar y que viajan a través del tiempo para conectar con nuevas generaciones. Propp (1987) dice que puede llamarse cuento maravilloso a toda narración que a partir de una fechoría desencadene diferentes acciones que el o los protagonistas tienen que resolver. Es decir, que tenga una *secuencia*, de ahí la importancia del esquema que propone, pues es gracias a esto que se puede entender la estructura morfológica del cuento.

Metodología

El corpus de este artículo se dividió en tres secciones; primero la identificación de la temática del maltrato animal dentro de ambos textos, tanto el de “El venador” como el de “En el lugar del fuego”, justificando por qué son maltrato animal y cómo ha evolucionado, así como su relevancia dentro de un contexto contemporáneo. Después se presentan los diferentes grupos a los que pertenecen cada uno de los textos dentro del esquema de las 31 funciones de Propp (1987) y se analiza si existe algún tipo de semejanza entre ambos textos, así como sus diferencias. Por último, se ahonda

en los brotes rizomáticos (Deleuze y Guattari, 2004) que se generan en ambos textos.

Análisis de “El venador” con base en las funciones de Propp

El primer cuento para analizar es “El venador”, de origen anónimo. Su estructura cumple con la propuesta de Propp. El maltrato animal puede parecer obvio, o cuando menos el mensaje que se quiere dar sobre la caza de animales. El venador recibe un castigo porque la sociedad tiene una percepción negativa de la caza de animales. En Jalisco, por ejemplo, los wixárikas tienen al venado como uno de los animales más sagrados dentro de su cultura y ven mal cazar al animal (Bañuelos, 2020).

Con referencia al trabajo de Propp (1987), se identificaron las siguientes funciones en el cuento “El venador”, a las que se les agrega la explicación y/o resumen de cómo aparece dicha función en el cuento:

1. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa: cuando al principio el cazador se aleja de su casa en dirección al bosque para ir a cazar venados. Dentro del esquema de funciones el símbolo que lo representa sería el siguiente: β^1 (Propp, 1987, p. 38).

2. Prohibición: existe de igual manera una prohibición, y ésta fue autoimpuesta, ya que cuando el venador escucha a los venados hablar tiene tanto pavor que le es imposible acertar a cualquier otro animal en sus siguientes intentos, la prohibición tiene la forma de miedo. Es representada de la siguiente manera γ^1 (Propp, 1987, p. 38).

3. Se transgrede la prohibición: aunque autoimpuesta, el miedo por salir a cazar sigue como algo importante en la vida cotidiana del protagonista, por lo que al no seguir la advertencia que provee el miedo al cuerpo está transgrediendo su prohibición y regresa a cazar. Es representada de la siguiente manera: δ^1 (Propp, 1987, p. 39).

4. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes: al cazador se le presenta ya como una víctima, sin embargo, también puede verse como un agresor. Bajo estas funciones entra en un principio como víctima el protagonista, cuando los venados se transforman en tres

muchachas para engañarlo y llevárselo a donde se lo van a comer. La función es representada así: η (Propp, 1987, p. 41).

5. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar: después de platicar, y sin tanto trabajo, el cazador es convencido para acompañar a las muchachas de regreso a su pueblo. Entonces, la representación de la función sería así: θ^1 (Propp, 1987, p.42).

6. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir: aquí el ratón que habla toma parte fundamental de la historia, puesto que es él quien advierte al héroe de que lo van a comer. Se representa la función de la siguiente manera: B^2 (Propp, 1987, p. 47).

7. El héroe-buscador acepta o decide actuar: el cazador, después de oír lo que tenía que decir el ratón y su idea para salvarlo, acepta la idea del plan. Se representa la función así: C (Propp, 1987, p. 49).

8. El héroe regresa: el cazador intenta regresar a casa. La función se ve representada de la siguiente manera: \downarrow (Propp, 1987, p. 65).

9. El héroe es perseguido: al cazador los venados lo persiguen y hasta lo confunden con otro. Se representa así la función: Pr (Propp, 1987, p. 65).

10. Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas: el cazador sí puede entrar dentro de este concepto, porque en este punto de la historia, a la esposa sólo le contó una parte de lo que vivió en el bosque, haciéndolo un falso héroe. Esta función se representa así: L (Propp, 1987, p.69).

11. El falso héroe o el agresor, o el malvado queda desenmascarado: el cazador le cuenta a su esposa y, a pesar del escepticismo de ella, le cree cuando le cuenta todo lo sucedido. Se representa la función de la siguiente manera: Ex (Propp, 1987, p.71).

12. El falso héroe o el agresor es castigado: aquí es cuando se ve el verdadero mensaje de la historia, pues el protagonista pasa de ser un héroe y una víctima a falso héroe. Justo por el deseo de cazar, que fue el incitador para toda la narración. De igual manera, se puede percibir que esto es un engaño narrativo, pues él era el verdadero agresor por haber matado a tantos venados, por lo que sí se puede ver que en realidad es un agresor o un falso héroe. Se representa la función así: U (Propp, 1987, p.72).

El héroe dentro del cuento sería el venador. Él es quién desempeña la acción desde el principio, después se vuelve un falso héroe. El esquema entonces con el que el cuento sería representado es este: $\beta^1 \gamma^1 \delta^1 \eta \theta^1 B^2$
 $C \downarrow Pr L Ex U$.

Análisis de “En el nombre del fuego” con base en las funciones de Propp

Para el texto de Alejandro von Düben (2023) se revisó la ley federal para considerar en tiempos modernos lo que es el maltrato animal. Así que, teniendo en cuenta lo que ya se había mencionado antes, atropellar a un animal en la carretera sí puede ser visto como un maltrato animal, porque en vez de llamar a las autoridades responsables para tener el cuidado adecuado del animal, ellos mismos quieren sacrificarlo.

Para poder hacer el esquema de las funciones de Propp, aquí se está generado a través de la consideración del tiempo rizomático. Esta clasificación del esquema de Propp (1987), que en un principio es únicamente utilizada para el análisis de un cuento folklórico, puede verse como un desarrollo anticronológico, regresando a la teoría del rizoma de Deleuze y Guattari (2004), puesto que la estructura del cuento popular existe en un cuento de autor, es decir, la estructura esquematizada que propone Propp (1987) se puede encontrar en un cuento no folklórico. De igual manera, a diferencia del primer texto, este está narrado en segunda persona, en esta variante de la segunda persona funge como una voz reflexiva para el protagonista, por lo que todavía se pueden identificar y esclarecer las características de un protagonista, por lo que el personaje que lleva más acciones a cabo es el hijo y, en este caso, el antagonista sería el padre, porque es quien no quiere, en un principio, que el protagonista cumpla su cometido.

Entonces, el protagonista de este cuento es el hijo, pues es él quien realiza las acciones desde un principio. El análisis textual basado en las funciones de Propp (1987) se vería de la siguiente manera:

1. **Uno de los miembros se aleja de la casa:** ambos, tanto padre como hijo, se alejan del hogar para ir a trabajar y hacen un viaje en carretera. La función se ve representada así: β^1 (Propp, 1987, p. 38).
2. **Recae sobre el protagonista una prohibición:** en este caso la prohibición está de forma invertida, es decir, que nace de una orden o de una imposición. El padre ordena a su hijo, al igual que a él le ordenaron sus superiores, revisar el bosque en búsqueda de un fuego como parte del trabajo que les encargaron. La función se vería representada así: γ^2 (Propp, 1987, p. 38).
3. **Se transgrede la prohibición:** en este caso, también existe una transgresión de la prohibición que se ve en la forma en la que el protagonista y su padre atropellan al caballo. La función se ve representada de este modo: δ^1 (Propp, 1987, p. 39).
4. **El agresor intenta obtener noticias:** en este caso, ninguno de los personajes que se han presentado hasta el momento sabían que habían atropellado a un animal, así que se bajan a buscar respuestas y generan preguntas al respecto como “¿A qué le diste?”. La función se ve de la siguiente manera: ε^2 (Propp, 1987, p. 40).
5. **El agresor recibe información sobre su víctima:** ambos se bajan para al final ver que han atropellado a un caballo y éste está moribundo. La función se ve representada así: ζ^2 (Propp, 1987, p. 41).
6. **El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes:** teniendo en cuenta que en este cuento el agresor sería el padre, aquí se percibe que es cuando quiere ir en contra de los objetivos del protagonista al tratar de engañarlo diciéndole que mejor se retiraran del lugar. La función se ve de la siguiente manera: θ^1 (Propp, 1987, p. 42).
7. **El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios:** aquí entraría cuando el padre le dice que le puede echar gasolina al cuerpo del caballo después de no saber qué hacer, el padre “reta” al protagonista. La función dentro del esquema se vería de la siguiente manera: A^{11} (Propp, 1987, p. 44).
8. **Se propone al héroe una tarea difícil:** cuando por fin se le da la oportunidad al protagonista, él duda si realmente debe o no matar al animal y, de ese modo, es un cuestionamiento o una prueba ética a la que se está enfrentando.

El protagonista asume que el animal le pide que lo mate por las diferentes gesticulaciones que éste tiene, sin embargo, no hay ningún momento explícito en el que el animal hable y le diga que lo mate o no. Existe esta problemática que entraría en una tarea difícil por todos los cuestionamientos éticos y morales que se pueden presentar. La función se ve representada de la siguiente manera: M (Propp, 1987, p. 69).

9. La tarea es realizada: después de dudar si realmente debería o no matar al caballo, lo hace. La función dentro del esquema se ve de la siguiente manera: N (Propp, 1987, p. 70).

Dentro de este cuento se decidió omitir las funciones que aparecían antes de M (al héroe se le propone una tarea difícil), ya que aparecen antes que esa función dentro del esquema. De igual manera, a pesar de que no es un cuento maravilloso, sí sigue ciertas características dentro de la teoría de la morfología del cuento de Propp (1987). Se trabaja desde ahí, mas no tiene una función final dentro del esquema, ya que este cuento tiene un final abierto, lo que deja incompleta la fórmula.

No obstante, la fórmula, tomando en cuenta que el personaje principal es el hijo, es decir, el héroe que realiza las acciones, se ve de la siguiente manera: $\beta^1 \gamma^2 \delta^1 \varepsilon^2 \zeta^2 \theta^1 A^{11} M N$.

Tabla 1.
Comparación de ambos esquemas.

El venador $\beta^1 \gamma^1 \delta^1 \eta \theta^1 B^2 C \downarrow Pr L Ex U$	En el nombre del fuego $\beta^1 \gamma^2 \delta^1 \varepsilon^2 \zeta^2 \theta^1 A^{11} M N$
β^1	β^1
γ^1	γ^2
δ^1	δ^1
η	ε^2
θ^1	ζ^2
B^2	θ^1
C	A^{11}

El venador $\beta^1 \gamma^1 \delta^1 \eta \theta^1 B^2 C \downarrow Pr L Ex U$	En el nombre del fuego $\beta^1 \gamma^2 \delta^1 \varepsilon^2 \zeta^2 \theta^1 A^{11} M N$
↓	<i>M</i>
<i>Pr</i>	<i>N</i>
<i>L</i>	Final abierto (No hay funciones que se puedan representar)
<i>Ex</i>	
<i>U</i>	

Fuente: elaboración propia.

La Tabla 1 se está utilizando para comparar directamente las funciones de cada cuento y simplificar la búsqueda de similitudes. Las similitudes en cuanto a las funciones de ambos cuentos son las siguientes:

Tabla 2.
Funciones presentes en ambos cuentos.

β^1
γ^1
δ^1
θ^1

Fuente: elaboración propia.

Para la siguiente parte del análisis se debe de esclarecer por qué la prohibición (γ) es diferente en cada caso. Propp (1987) sugiere en caso de (γ^1) la prohibición, que esta viene en forma de “no se debe” o “no hagas”, es decir, siempre hay una negativa. Mientras que (γ^2) es su forma inversa, es decir, una orden “haz esto” o “deberías de”.

De estas cuatro funciones se identifican dos como puntos de inflexión o de quiebre para el desarrollo de la historia. Tanto (β) como (θ) son, narrativamente hablando, los puntos que pueden tener más relevancia para ambos cuentos, puesto que ambos no sólo comparten la función, sino que también comparten tema. Ahí es cuando se puede dilucidar de una manera más clara la intencionalidad de ambos cuentos ante la problemática del maltrato animal. Es por este motivo que se decidió dejar de lado (γ)

y (δ), pues a pesar de que la prohibición y la transgresión de ésta también tengan una relación temática, el origen de la prohibición es diferente.

Brotos rizomáticos

Retomando el argumento filosófico de Deleuze y Guattari (2004) del rizoma, y de cómo éste puede aparecer en diferentes tiempos y estructuras, se retoma la siguiente cita que ejemplifica lo que este artículo quiere lograr:

Los esquemas de evolución ya no obedecerían únicamente a modelos de descendencia arborescente, que van del menos diferenciado al más diferenciado, sino también a un rizoma que actúa inmediatamente en lo heterogéneo y que salta de una línea ya diferenciada a otra (Deleuze y Guattari, 2004, p. 16).

Es decir, con la estructura base de (libro-árbol) de Propp (1987), este artículo busca utilizar los puntos correspondientes para las líneas del rizoma que puedan encontrarse y ser trabajadas con una lógica rizomática. Resumiendo las características del rizoma para aclarar esto, el rizoma, a diferencia de los árboles o la raíz, conecta puntos cualesquiera los unos con los otros, poniendo en juego y cuestionamiento regímenes con signos muy diferentes, adentrándose en un estado o una dimensión nueva.

De acuerdo con el análisis realizado con base en Propp (1987), cabe preguntarse ¿cuáles son los brotes rizomórficos de los textos? Para empezar, ambos textos tienen un inicio con la función de β^1 , dando énfasis en el tratamiento del bosque y de la ruralidad y cómo éstos se perciben en diferentes épocas. De igual manera, en ese mismo inicio ambos textos empiezan a tratar el tema del maltrato animal. Asimismo, ambos comparten la función de θ^1 , es decir, que se dejan engañar por el agresor. Pero con estas dos funciones se tiene ya la posibilidad de unificar y denominar estas funciones como parte de los brotes rizomáticos.

La estructura narrativa de ambos cuentos es lineal. Y como antes se había mencionado, siendo estos heterogéneos pueden generar un rizoma (libro-árbol) y este primer texto genera un par de tallos que se repitieron

en una estructura futura. Los segmentos que son detonantes para el desarrollo de la historia son los que permanecieron, es decir, los puntos de inflexión son los que están generando el rizoma.

Y a pesar de que, para Propp, su estructura sí está definida por un conjunto de puntos (libro-árbol), la multiplicidad (libro-rizoma) está presente dentro de ambos textos porque estos puntos de inflexión crearon una dimensión segmentada y fragmentada que dio pie a diferentes puntos, como se puede observar en la estructura con base en la propuesta de Propp. Estas relaciones biunívocas tienen una naturaleza completamente nueva.

Al final, este rizoma antigenealógico está actuando mediante la evolución y el avance de la estructura heredada de la tradición oral. Se entiende al final que estas funciones y las historias no pueden hacerle suficiente nombre para la exterioridad que existe dentro de la problemática y la condición literaria.

Ambas funciones pueden entenderse como necesarias dentro de ambos textos, y dado que ambas comparten temática, toman aún más relevancia para el texto. Y es el maltrato animal lo que les da una coherencia rizomática a ambos textos. Es ya la temática un catalizador para la narración y esto permite que el cuento tenga una sucesión, en ambos casos lineal, que se desarrolle. Son las múltiples salidas que tienen estos puntos de inflexión una base para otras salidas futuras.

Los animales que aparecen son diferentes, sin embargo, ambos se encuentran en la naturaleza, y esa es otra conexión que trabajan ambos cuentos como un reflejo de la exterioridad. Como mencionan Deleuze y Guattari (2004), se está generando un microcosmos a través de los libros, y en este caso a través de dos cuentos que conviven en más de una forma, pues dejan de ser sólo una imagen del mundo y se convierten en un organismo natural.

Conclusiones

El argumento de una filosofía rizomática como que un libro no muera, sino que sólo exista una nueva manera de leerlo (Deleuze y Guattari,

2004), induce a preguntarse sobre qué realmente puede ser utilizado de un libro. El libro no es un libro-raíz, sino parte de un rizoma; ya depende del lector encontrar esas conexiones dentro de la multiplicidad.

El análisis realizado en este trabajo permite observar una conexión temática. Se puede presentar como conjetura que hay una base en la narración del cuento popular que formó parte de un juego estructural que fue repetido casi un siglo después de cuando se contó por primera vez.

En las raíces que se crearon desde un libro-árbol, como lo fue el de Propp (1987), para entender y percibir de una manera analítica la creación y la lógica de un cuento, pueden existir también en el futuro/presente de la condición literaria actual.

Por otra parte, se encontraron bastantes dificultades para escoger y encontrar la relación que ambos textos tenían, pues la temática también existe en culturas muy diferentes, lo que apunta a cierta universalidad del tema.

En resumen, a lo largo de este trabajo se ha realizado un análisis estructuralista con base en las funciones de Propp (1987) por medio del cual fue posible comparar las similitudes y diferencias de dos cuentos que, alejados en el tiempo y pertenecientes a distintos tipos de manifestación literaria, fue posible conectar por medio de lo que Deleuze y Guattari (2004) llaman rizoma. Este concepto, a diferencia de la propuesta de Propp, permite enlazar estructuras, temas, funciones, historias, tiempos, entre otros elementos, de dos textos literarios alejados en el tiempo, ya sea porque aún existen temas (como el maltrato animal) que siguen estando vigentes y que se actualizan y se reelaboran para ofrecer una visión sobre un problema que se tiene todavía en la actualidad.

Para concluir, se invita al lector a encontrar más rizomas en otros ámbitos, porque este tiempo rizomático y esta percepción literaria en la que todo está conectado de una forma u otra, puede ayudar a explicar un poco el misterio irresoluble de la condición humana.

Referencias

- Bañuelos, J. (2020, 22 de mayo). Venado: Sustento espiritual de la cultura wixárika. Ciudad Olinka. <https://ciudadolinka.com/2020/05/22/venado-sustento-espiritual-de-la-cultura-wixarika/>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- De Santiago Fernández, L. (2013). El maltrato animal desde el punto de vista criminológico. *Derecho y Cambio Social*, (33), 1-11.
- Eudave, C. (2022). *El verano de la serpiente*. Alfaguara.
- Giles Navarro, C. A. (2023). El maltrato animal y sus sanciones en México. *Notas estratégicas*, (189), 1-8.
- González Molina, Ó. J. (2021). Parodia y humor en las coplas y los sones Jarochos de Mardonio Sinta. En C. Álvarez Lobato (Ed.), *Ensayos sobre el humor y la crítica en la literatura y la filosofía moderna* (pp. 15-34). Universidad Autónoma de México.
- Jakobson, R. (1986). *Ensayos de poética*. Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez de Báez, Y. (1983). Y otra vez lo popular. *Diálogos: Artes, letras, ciencias humanas*, 19(3), 40-48.
- Mason, J. A. & Espinosa A. M. (1914). Folk-Tales of the Tepecanos. *The Journal of American Folklore*, 27(104), 148-210.
- Mastache, M. & Vallarta, A. (2023, 10 de noviembre). Tú sientes, ellos sienten, todos somos animales [Episodio de podcast]. En *Corriente Alterna*. <https://corrientealterna.unam.mx/podcast/tu-sientes-ellos-sienten-todos-somos-animales/>
- Morábito, F. (2015). *Cuentos populares mexicanos*. Fondo de Cultura Económica.
- Propp, V. I. (1987). *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos. Libros%20pdf/Vladimir%20Iakovlevich%20Propp%20%20Morfología%20del%20cuento-Editorial%20Fundamentos%20(1987).pdf
- Von Düben, A. (2023). *En todo cuerpo hay vacío* (1a ed.). Universidad de Guadalajara.

Acerca de los autores

CARMINA ALEJANDRA GARCÍA SERRANO. Es Licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad de Guadalajara, Maestra en Gestión y Desarrollo Cultural por la Universidad de Guadalajara y Doctora en Antropología por el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos. Es profesora del Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara y profesora en los posgrados Maestría en Gestión y Desarrollo Cultural y en el Doctorado en Humanidades de la Universidad de Guadalajara. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), nivel 1. Es miembro de la Academia Jalisciense de Ciencias. Cuenta con la distinción del Perfil deseable PRODEP. Es miembro y líder del Cuerpo Académico Análisis de Textos. Desarrolla las líneas de investigación: Lengua y cultura, análisis literario, antropología lingüística y cognitiva. Es autora de los libros: *Estructura ideológica del himno nacional mexicano*, *La construcción lingüística de la realidad* y coautora de *Metáforas conceptuales en unidades fraseológicas. Estructuración de redes conceptuales y conceptos culturales*. También es autora de artículos en revistas indexadas y capítulos de libro. Ha sido ponente en eventos académicos nacionales e internacionales.

LUIS JORGE AGUILERA GÓMEZ. Doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Ha colaborado con la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas con sede en esta universidad. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Profesor en el Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara. Las

líneas de investigación que le ocupan son la poesía mística, la relación de lo sagrado con el arte contemporáneo, teopoética y la experiencia estética. Destacan entre sus publicaciones el artículo “Inlibración en María” (2023) *Luvina* (n. 110). El libro *El poema místico en la poesía mexicana contemporánea. Hacia una tipología* (2017), Universidad de Guadalajara. Los capítulos “San Juan de la Cruz en México”, en el libro *Historiografía de la literatura mexicana* (2020), Universidad de Guadalajara y “Lectivo divina como proceso de recepción creadora en ‘Juan 21, 7, o los clavadistas de Javier Sicilia’” (2019), Universidad de Granada. Publica periódicamente en la revista *Luvina*.

MARÍA TERESA OROZCO LÓPEZ. Licenciada en Letras Hispánicas y Licenciada en Educación Preescolar. Maestra en Ciencias de la Educación. Máster en Libros y Literatura para Niños y Jóvenes por la Universidad Autónoma de Barcelona. Doctora en Humanidades y Artes por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Ha sido becaria de Mashav para estudios en Israel, del Programa de Intercambio para jóvenes profesionistas de Rotary International en Brasil y del gobierno alemán en la International Youth Library en Munich. Fundó y dirigió Asquelines. Centro de Lectura y Literatura para niños y jóvenes en Guadalajara, Jalisco, de 2010 a 2016. He laborado como educadora en el nivel de preescolar, como docente de la Licenciatura en educación preescolar, de la Licenciatura en educación primaria en escuelas normales de Jalisco y en institutos de Posgrados de la SEJ. Fue Directora de la Escuela Normal para Educadoras de Guadalajara (2013-2015) y Directora del Servicio Profesional Docente de la SEJ (2015-2018). Algunos de sus artículos han sido utilizados como material de trabajo en escuelas normales. Participó en el diseño del curso “Creación Literaria” de la Licenciatura en Educación Preescolar. Plan 2018, de la SEP. Además, ha laborado como docente en la Licenciatura en Letras Hispánicas y actualmente labora como profesora de la Licenciatura en Escritura Creativa y colabora con la Maestría en Literacidad, la Maestría en Gestión Cultural (PNPC) y con el Doctorado en Humanidades (PNPC) de la Universidad de

Guadalajara con la línea de investigación Literacidad, lectura y literatura para niñas, niños y jóvenes. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1.

JESÚS EMILIANO LÓPEZ GÓMEZ. Estudiante de la licenciatura en Escritura Creativa de la Universidad de Guadalajara y Técnico en Artes Plásticas en el Centro de Educación Artística del Instituto Nacional de Bellas Artes (CEDART) José Clemente Orozco. Cursó el diplomado de Antropología Educativa de la fundación BECAR IAP de Madrid, además de otros cursos particulares relacionados con la literatura, artes plásticas, música, gestión cultural y educación. Ha laborado como tallerista para Papirolas (2015-2018), FIL Niños (2015, 2016), Red de Bibliotecas de Jalisco (2015-2017) y en las ferias del libro FELIART y FELIHUAS de Sinaloa (2014-2017). También ha participado como músico en la banda de rock infantil y promoción a la lectura Los Páramo, que formó parte durante tres años consecutivos (2017-2019) en el festival Marometa del municipio de Zapopan, Jalisco. Actualmente labora como gestor cultural en la fundación Crescendo con la Música México, de la cual es parte desde el año 2019. Ha intervenido como escritor en dos volúmenes de la revista *Sangría* y como ilustrador en diversos proyectos como “La Cuesta de las Comadres” de Pepe Velóz, cuentacuentos y en el podcast de la Biblioteca Central de Guadalajara.

ALEJANDRO QUEZADA FIGUEROA. Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma de Tlaxcala, Maestro en Historia de México por la Universidad de Guadalajara y Doctor en Historia Iberoamericana por la misma institución. Actualmente se desempeña como profesor asignatura tipo B del Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara. Es Candidato SNI promoción de 2020, Líneas temáticas: historia de las epidemias, historia de Jalisco, filosofía de la Historia, historia de la Virgen de Zapopan. Cuenta con publicaciones como *Familia y Mestizaje en la Parroquia de San José Tlaxcala*, publicado por Grin Berlag de Berlín; “De diócesis a Arquidiócesis de Guadalajara, Historiografía de una transformación”, y “La Virgen de Zapopan y la

Epidemia de Viruela de 1734” publicada por la revista *Salud, Historia y Sanidad* de Bogotá, Colombia; así como Cordinador del número 123 de *Estudios Jaliscienses* de El Colegio de Jalisco. Autor del libro *El Aguijón de la Muerte. Análisis demográfico y cultural de las epidemias de viruela y matlazahuatl en el obispado de Guadalajara: 1734-1738*. Delegado Proporcional del Sindicato de Trabajadores Academicos del Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara.

LUZ EUGENIA AGUILAR GONZÁLEZ. Investigadora y profesora de tiempo completo adscrita al Departamento de Letras del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara. Miembro del Consejo Mexicano de Investigación Educativa, AC (COMIE) y nivel 1 del Sistema Nacional de Investigadores e Investigadoras (SNII). Actualmente es Secretaria de la Red Nacional de Escuelas y Facultades de Filosofía, Letras y Humanidades. Se especializa en la investigación de la enseñanza de la escritura y estudios en literacidad académica. Ha participado en proyectos de investigación colectivos en torno a la convivencia en la escuela, comunicación educativa y sobre las distintas literacidades. Participa como evaluadora en revistas nacionales de educación y comunicación.

LUIS ALBERTO PÉREZ AMEZCUA. Profesor investigador adscrito al Departamento de Artes y Humanidades del Centro Universitario del Sur de la Universidad de Guadalajara. Doctor en Humanidades (en su orientación en Literatura) por la Universidad Autónoma Metropolitana. Maestro en Estudios de Literatura Mexicana y licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad de Guadalajara. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1 del CONAHCyT y Líder del Cuerpo Académico UDG-CA-740 “Lenguaje, literatura y literacidad”. Sus líneas de generación y aplicación de conocimiento son: 1) literatura comparada (con un enfoque mitocrítico), 2) literacidad académica, y 3) literatura mexicana contemporánea. Le interesa en particular el estudio de la conexión literatura-cultura popular.

VÍCTOR MANUEL BAÑUELOS AQUINO. Licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad de Guadalajara, maestro en Historia (Estudios

históricos interdisciplinarios) por la Universidad de Guanajuato y doctor en Historia Iberoamericana por la Universidad de Guadalajara. Diplomado en Antropología de la Religión por la Escuela Nacional de Antropología e Historia y diplomado en Teología Moral por la Universidad Pontificia de México. Coordinó, junto con Pablo Prado Blagg, y participó como autor del libro, *La impronta del notariado en la conquista de la Nueva España y la Nueva Galicia. Legislación y actos notariales de 1492 a 1550*, y es autor de la obra, *Los impresos populares en el fin de los tiempos. Escatología milenarista y sociedad en la literatura de cordel mexicana (1894-1910)*. Es parte de los grupos de investigación: Seminario de Estudios sobre el Heavy Metal y el Seminario de Historia de la Lucha Libre. Actualmente es investigador posdoctorante en el Seminario Interdisciplinario de Bibliología del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM (SIB-IIB-UNAM). Sus líneas de investigación se enfocan principalmente en la mitología comparada, la historia de las religiones y el folclor religioso. Ha participado como becario en estancias académicas con la doctora Claudia Carranza Vera del Colegio de San Luis, AC; el doctor Gabriel Gómez López de la Universidad de Guadalajara, el doctor José Manuel Pedrosa, de la Universidad de Alcalá y la doctora Ricarda Musser, del Instituto Iberoamericano de Berlín. Además, ha participado en diversos coloquios y publicaciones para: el Archivo General de la Nación (México), la Universidad Nacional Autónoma de México, el Archivo Histórico de Guanajuato, la Universidad de Guanajuato, la Universidad Autónoma Metropolitana, el Colegio de San Luis, el Colegio de Michoacán, la Universidad de Jaén, la Universidad de Alcalá, el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara (España) y la Universidad Paul Valéry de Montpellier.

JOVANY ESCAREÑO DAVALOS. Licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad de Guadalajara, Maestro en Estudios Críticos del Lenguaje por la Universidad de Guadalajara y Doctorando en Humanidades por la misma universidad. Se ha desempeñado como asistente de investigación en las áreas de Antropología lingüística, Lingüística

cognitiva y Estudios literarios. Fue becario del programa PROSNI durante los años 2017, 2019 y 2020. Ha participado como colaborador en proyectos de investigación con registro institucional. Ha sido colaborador de los Cuerpos Académicos Estudios del Lenguaje y Análisis de Textos. Ha participado como ponente en eventos académicos nacionales e internacionales. Desarrolla las líneas de investigación: fraseología, lingüística cognitiva, lengua y cultura y análisis literario. Es autor de las investigaciones *Metáforas conceptuales y las funciones de los colores en Unidades Fraseológicas Fijas de la cultura popular mexicana; Mecanismos semántico-conceptuales y saberes en la animalización del ser humano en locuciones del español de México* y coautor del libro *Metáforas conceptuales en unidades fraseológicas. Estructuración de redes conceptuales y conceptos culturales*.

BERTHA GEORGINA CECILIA SERRANO GONZÁLEZ. Doctora en Antropología por el Centro de Investigación en Docencia y Humanidades del Estado de Morelos (CIDHEM). Tiene Maestría en Enseñanza de la Lengua y la Literatura y Maestría en Gestión y Desarrollo Cultural, ambas por la Universidad de Guadalajara; es Licenciada en Filosofía, también por la Universidad de Guadalajara. Fue profesora de Filosofía en el Sistema de Educación Media Superior de la Universidad de Guadalajara y profesora de Antropología en el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara. Tiene diversas publicaciones entre las que figura el libro *El Concepto de Cultura en la Antropología Social*.

HIRAM OSIRIS GONZÁLEZ CARMONA. Egresado de Licenciatura de Escritura Creativa en la Universidad de Guadalajara. Fue presidente de dicha carrera. Locutor en un programa de Radio UdeG. Tallerista de Luvina Joven. Ha sido ganador del concurso Dulce/Nada del proyecto Ululayu. Tiene escritos publicados en diferentes revistas como *Sangría* con el cuento “Sonambulismo”, *Ágora del Colegio de México* con el ensayo “Los pensamientos suicidas de una chancla en el metro”, y en *Licor de Cuervo* con el cuento “SINKE”, un poema en *SIGLEMA 575*, y participó en el primer número de la editorial Cositos Cartoneiros.

También ha participado en eventos culturales presentando a autores como Daniel Saldaña París en el marco del Salón de la Poesía en la FIL Guadalajara 2021 y haciendo entrevistas en la misma institución.

Análisis del cuento popular mexicano
se terminó de imprimir en noviembre de 2024 en la
editorial Libros Invisibles, en Avenida Fray Antonio
Alcalde 830 en Guadalajara, Jalisco.
Teléfono y WhatsApp +52 3314822765.
www.librosinvisibles.com

Ilustraciones: Patrick Hernández

Esta edición consta de 1 ejemplar.

Corrección: Juan Fernando Covarrubias
Diagramación e impresión: Libros Invisibles

El estudio del cuento popular mexicano supone un acercamiento a un concepto que ha sido poco estudiado o abordado dentro de los estudios literarios. Como narración oral, el cuento popular mexicano ha sido de mayor interés para antropólogos que para estudiosos de las letras, ya que por definición este se caracteriza por contarse y transmitirse de manera oral.

Hoy en día se pueden encontrar estos cuentos populares mexicanos en soportes escritos, lo que ha hecho que el material que un conjunto de investigadores recopiló en el territorio mexicano sea aprovechado para leer, analizar, entender y reflexionar en torno a las historias que estos cuentos contienen. Por mencionar un caso, Fabio Morábito (2017) se ha dado a la tarea, con un interés más literario que analítico, de recopilar 150 cuentos en su libro titulado Cuentos populares mexicanos. A pesar de este y otros esfuerzos, el cuento popular mexicano no goza hoy de mucha fama, debido tal vez al creciente número de literatura contemporánea que ocupa los espacios de difusión de la cultura.

El objetivo general de este libro es presentar un conjunto de propuestas de análisis del cuento popular mexicano que corresponden a diferentes enfoques como el literario, antropológico, histórico, tradición oral y cultural.