Boletín de Literatura Oral



16 (2026)

Esta
publicación está
sujeta a una licencia *Creative*
Commons Attribution 4.0 International license.
Informamos de que está permitido copiar y redistribuir el material
en cualquier medio o formato, así como remezclar, transformar y crear a partir
del material con cualquier finalidad, incluso comercial.
En cualquiera de estos supuestos, debe
reconocer adecuadamente
la autoría.



Reconocimiento
CC BY 4.0

© 2026 de la edición:
Universidad de Jaén
David González Ramírez
Boletín de Literatura Oral, n.º 16
I.S.S.N.: 2173-0695. DOI: 10.17561/blo.v16

Director
David González Ramírez (Universidad de Jaén)

¶

Editor adjunto
David Mañero Lozano (Universidad de Jaén)

¶

Secretarios de redacción
Juan Alfonso Guzmán Viedma (Universidad de Jaén)
Raquel López Sánchez (Universidad de Alicante)

¶

Comité editorial
Rafael Beltrán (Universidad de Valencia)
Alberto del Campo Tejedor (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla)
Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén)
Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca)
José Checa Beltrán (csic, Madrid)
Jesús Antonio Cid (Universidad Complutense de Madrid)
Paloma Díaz-Mas (csic, Madrid)
Inés Fernández-Ordóñez (Universidad Autónoma de Madrid)
Marta Haro Cortés (Universidad de Valencia)
Camiño Noia Campos (Universidad de Vigo)
José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá)
Pedro M. Piñero (Universidad de Sevilla)

¶

Comité científico internacional
†Samuel G. Armistead (University of California, Davis)
†Alan D. Deyermond (Queen Mary and Westfield College, Londres)
Giuseppe Di Stefano (Universidad de Pisa)
Margit Frenk (Universidad Nacional Autónoma de México)
†Aurelio González (colmex, México)
Mariana Masera (Universidad Nacional Autónoma de México)
Suzanne H. Petersen (Universidad de Washington)
Augustin Redondo (Universidad Sorbonne Nouvelle)

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16

Índice

Artículos 7

Francisco Javier Barra Sanz, Clara Macías Sánchez y María del Pilar Barrios Manzano
De Navidad a las Candelas en Extremadura. Ámbitos religiosos oficiales y populares en expresiones musicalizadas de tradición oral 7

Luis Rodas Suárez
La necesidad y el deseo en leyendas de tradición oral en una región de la frontera entre México y Guatemala. Aproximación a un análisis temático 32

Sara Viera-Mendoza
El mito de la vagina dentada en tres relatos folklóricos sobre el pacto con el diablo en la costa norte y sur del Perú 62

Nestor Taipe, Hibela Taipe, Nolberto Rojas y Mario Maldonado
Imaginarios y significados de las lagunas altoandinas en la cosmovisión quechua del centro-sur andino peruano 83

Tatiana Asto Carbajal
Testamentos burlescos: de los pliegos poéticos del s. XVI a las redes sociales. El *Testamento de don Calixto* y su proyección en el carnaval peruano 101

Javier Pérez Martínez
Versos de enamoramiento en el amorfino: función, poética y tipología. 138

Gulden Tleuberdina, Akbota Mukasheva, Aigul Zhakupova, Olga Anichshenko y Lazzat Baimanova
Typology and poetics of modern aitys. 171

Alba Pegalajar Espinosa
Vírgenes, santos y Cristos vengadores: interacciones entre la divinidad y el individuo en un corpus de leyendas de tradición oral 187

Óscar Abenójar
De hermanos caníbales y cuerpos celestes: cuentos y mitos sobre voracidad insaciable 210

Ana Piñán Álvarez
Fantasmas retributivos: los motivos E341.1.1 y E373.1 en la tradición literaria japonesa 247

Lydia S. Rodríguez Mata
Neopopularismo y japonismo en *Poema del campo*, de José María Hinojosa. 270

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16

Corpus 291

Donají Cuéllar Escamilla
Leyendas de la tradición oral de Campeche 291
Francisco Moscoso García y Zohra Labed
Cuentos de Orán y su región (Argelia) 324
Ahmed Salem Ould Moham ed Baba
Un ejemplo de poesía mínima: *tibṛā ʿ*, o poesía femenina en ḥassāniyya 363
Josep Nicolau Perelló
La correspondència entre Baltasar Samper i Andreu Ferrer Ginard (1924-1930): una crònica de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya a les Illes Balears 377

Reseñas 398

Nicolás Asensio Jiménez
Díaz-Mas, Paloma (2005): *Romancero*, Real Academia Española – Espasa (Biblioteca Clásica de la Real Academia Española). 398
Miguel Rodríguez García
Ermacora, Davide y Youngs, Simon (eds.) (2025): *The Exeter Companion to Changeling Lore. The West Eurasian and Mediterranean Tradition*, Exeter, Universidad de Exeter, pp. 290. 402
José Manuel Pedrosa
Redondo, Agustín (2024): *Revisitando el "Quijote" de otro modo*, Prólogo de José Manuel Lucía Megías, Madrid, Sial Pigmalión [Colección Cervantes, 9], 273 pp.. 406

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16

De Navidad a las Candelas en Extremadura. Ámbitos religiosos oficiales y populares en expresiones musicalizadas de tradición oral

From Christmas to the Candlemas in Extremadura. Official and popular religious spheres in musical expressions of oral tradition

Francisco Javier Barra Sanz
(Universidad de Extremadura)
javierbarra@unex.es
https://orcid.org/0000-0001-8628-7978

Clara Macías Sánchez
(Universidad de Extremadura)
claramacias@unex.es
https://orcid.org/0000-0002-1219-0759

María del Pilar Barrios Manzano
(Universidad de Extremadura)
pbarrios@unex.es
https://orcid.org/0000-0002-3841-6314

Resumen: Este artículo es una contribución al estudio de la relación entre los ámbitos litúrgicos y la religiosidad popular, sirviéndonos de prácticas musicalizadas tanto escritas como de tradición oral. Hemos seleccionado para ello el inicio y el final del ciclo festivo de invierno, centrándonos en dos expresiones del territorio extremeño como son la Pastorela en Palomero y Las Candelas de Mirabel, ambos en Cáceres. A partir de trabajo de campo, presentamos su análisis musicológico e interpretaciones procedentes de la teología, para proponer la vigencia de antiguos ritos descritos en fuentes bíblicas en prácticas consideradas hoy día como populares.

Palabras clave: Rituales, Etnomusicología, Tradición oral.

Abstract: This article is a contribution to the study of the relationship between the liturgical spheres and popular religiosity, using both written and oral tradition musicalized practices. We have selected for this purpose the beginning and the end of the winter festive cycle, focusing on two expressions of the Extremadura territory such as the Pastorela in Palomero and Las Candelas de Mirabel, both in Cáceres. From field work, we present their musicological analysis and interpretations from theology, to propose the validity of ancient rites described in biblical sources in practices considered today as popular.

Keywords: Rituals, Ethnomusicology, Oral tradition.

1. Introducción

La musicología histórica ha tratado, generalmente, la evolución de la música y sus autores aplicando una periodización propuesta desde los parámetros de la Historia del Arte, o de los propios estudios históricos. Es decir, dividiéndola en los cinco grandes periodos que, a su

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

vez, conceptualiza en estilos: Prehistoria, historia antigua, medieval, moderna y contemporánea (Wölfflin, 1915). Sin embargo, para referirnos a expresiones musicales encuadradas en lo que la antropología denomina como tradición oral (Velasco, 1989), la etnomusicología ha ofrecido otros planteamientos de repertorio y análisis musical. Entre ellos, clasificaciones que tienen en cuenta aspectos etnográficos o antropológicos (Merriam, 1960), incluyendo el giro performativo en los términos que lo propuso Austin (1955), que después se extendió hasta conformar por sí mismo un campo de investigación (Schechner, 2002; Madrid, 2009).

La propuesta que presentamos en este trabajo se apoya, además de en este recorrido teórico y disciplinar, en una amplia trayectoria en investigaciones musicológicas, etnomusicológicas y de la llamada religiosidad popular, tanto en la región de Extremadura como en otros ámbitos geográficos (Barrios, 1985; 2002; 2012; Macías et al., 2015; Macías y Nava, 2022). Apoyándonos en esta experiencia, nos acercamos al tema que planteamos en esta ocasión desde diversas disciplinas como la historiografía, la musicología, la antropología y/o la teología.

En particular con este texto queremos contribuir al análisis de las relaciones que han existido, históricamente y en la actualidad, entre los ámbitos religiosos oficiales -procedentes de la ortodoxia católica en este caso-; y sus manifestaciones en lo que se ha venido llamando la religiosidad popular, o más bien, en las expresiones rituales y festivas a través de las cuales las personas han vivido la religión a lo largo del tiempo (Rodríguez Becerra, 2011). Intentamos comprender los vínculos entre lo sagrado y lo profano, así como entre la tradición oral y la historiografía, atendiendo a las formas culturales, en general, y a las de literatura oral musicalizadas en particular, que continúan vigentes en la actualidad. En las mismas puede observarse cómo los ámbitos considerados oficiales y populares se han permeado históricamente, nutriéndose ambos en las dos direcciones, es decir, tanto desde la ortodoxia litúrgica hacia las fiestas populares, así como de las tonadas populares a los ámbitos musicales cultos.

Este texto quiere servir, más que para agotar un tema, para formular hipótesis, desde la revisión de documentación y de la experiencia etnográfica adquirida. Es decir, con este trabajo pretendemos, sirviéndonos del análisis de casos concretos, proponer nuevas líneas de investigación que puedan derivar en su aplicación en otros ejemplos etnográficos. De esta forma, queremos contribuir de forma rigurosa a mostrar que la supuesta delimitación entre los ámbitos oficial y popular no es real, al menos conceptualizada como terrenos opuestos. Incluso que, en no pocas ocasiones, uno de los dos ámbitos ha servido como espacio donde han quedado como reducto manifestaciones, en principio, originadas en el otro.

Para evidenciar este fenómeno nos proponemos analizar manifestaciones culturales, en concreto expresiones orales musicalizadas, enmarcadas en una sección del ciclo festivo católico en Extremadura. Específicamente hemos elegido el inicio y el final de un periodo que abarca el Nacimiento de Cristo –24 de diciembre– hasta su Presentación en el templo y la Purificación de la Virgen –2 de febrero–, documentada tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Hemos seleccionado rituales de ambos momentos que cuentan con protagonismo social e identitario en la región, concretamente en la provincia de Cáceres. Tal es el caso de La Pastorela de Palomero y Las Candelas de Mirabel, ambos con variaciones en otras localidades extremeñas y en el resto del territorio nacional e internacional.

2. La Natividad del Hijo de Dios y las Pastorelas

La celebración de la Navidad se concibe, desde el punto de vista cristiano, como la alegría por el nacimiento del Hijo de Dios: «*Hodie Christus natus est; puer natus est*

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

nobis» –Hoy, Cristo ha nacido; un niño se nos ha dado–. El calendario cristiano marca como fecha de este acontecimiento el 25 de diciembre asumiendo la antigua fiesta que el emperador Aureliano instituyó en el año 274 en honor de *Deus Sol Invictus* (Rodríguez Gallar, 2009). Dicha fiesta era precedida por las «saturnales» (Garay Toboso, 1996), las fiestas en honor del dios Saturno, celebradas desde el día 17 al 23. En este periodo, en gran parte de la geografía española, cobra importancia la figura de la Virgen María próxima a dar a luz en las advocaciones de Nuestra Señora de la Expectación y de la Esperanza. Otra advocación ligada al misterio de la Virgen encinta es la llamada Virgen de la O, en alusión a las aclamaciones mesiánicas del Adviento: *O Sapientia, O Adonai,* etc. Estas advocaciones tienen como festividad principal el día 18 de diciembre, es decir, la octava anterior al día 25, festividad de la Natividad del Señor. En el rito Hispano-Mozárabe, anterior a la unificación litúrgica del Papa San Gregorio VII, esta fiesta de la Virgen fue la principal de todas las marianas.

Actualmente en la liturgia de la Iglesia se diferencian claramente cuatro misas que se reparten entre la tarde del 24 y el día 25, teniendo como finalidad conformar una secuencia histórico-teológica para la piedad de los fieles. En la misa vespertina del 24 se lee el Evangelio en el que se narra la Genealogía de Jesús desde Abraham, hasta Cristo, haciendo paradas en el Rey David y el destierro de Israel en Babilonia (Mt 1, 1-17). Este pasaje justifica que el Niño a nacer es el verdadero y legítimo Rey de Israel (Crisóstomo, 1955).

A medianoche se celebra la famosa misa «del Gallo», la cual tiene su origen en el siglo V, aunque muy diferente a la considerada como tradicional actualmente. En la antigüedad las misas y demás rituales se oficiaban al alba aprovechando las primeras horas de luz. Es por ello que el cantar de los gallos se daba al tiempo que comenzaban estos rituales, de hecho, el «cantar del gallo» marcaba el inicio de las fiestas de Navidad. Sin embargo, ya bien entrado el siglo XX, esta misa «del gallo» fue trasladada a la medianoche, conservando el apodo sólo de forma coloquial dado que en la nueva reforma litúrgica del Concilio Vaticano II se le denomina oficialmente Misa de Medianoche. Siguiendo la estela evangélica, en esta misa se narra la historia del nacimiento del Niño-Dios en Belén (Lc 2, 1-14).

Posteriormente, al alborear, tiene lugar otra misa llamada de la Aurora, cuyo breve relato es correlativo al anterior (Lc 2, 14-20), ya que la misma explica la Adoración de los Pastores, acto considerado como la revelación de Dios a los sectores humildes. Ya en último lugar, con el sol en lo más alto, la Iglesia celebra la llamada Misa del Día para toda la jornada del 25. Su Evangelio es el llamado «Prólogo de San Juan» (Jn 1, 1-18), el cual hace una exposición filosófico-teológica que marca el fundamento de la doctrina trinitaria. Al contrario que en las anteriores, no narra una historia en un espacio ni en un tiempo, sino que enseña cuál es la procedencia de Cristo antes de todos los siglos, antes de la creación del mundo, y cómo lo Eterno se ha revestido de humanidad.

En cuanto a las obras musicales que acompañan estas celebraciones litúrgicas destacan los cantos gregorianos que conformaban el culto y el Oficio Divino. Estos cantos se recogen en el *Liber Usualis*, la guía musical que acompaña al Misal del Rito de san Pío V o como se denomina en la actualidad, rito extraordinario. «*Puer natus est nobis*» (Imagen 1) –Un Niño nos ha nacido– es un canto que se interpreta en la tercera misa del día de Navidad, el 25 de diciembre.

Otro ejemplo es la antífona «*Hodie Christus natus est*» (Imagen 2) –Hoy Cristo nació–. En el siglo XV esta antífona fue la base de algunas composiciones corales polifónicas de grandes músicos renacentistas, como Juan de Encina, Juan Vásquez o Giovanni Pierluigi da Palestrina, entre otros.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679
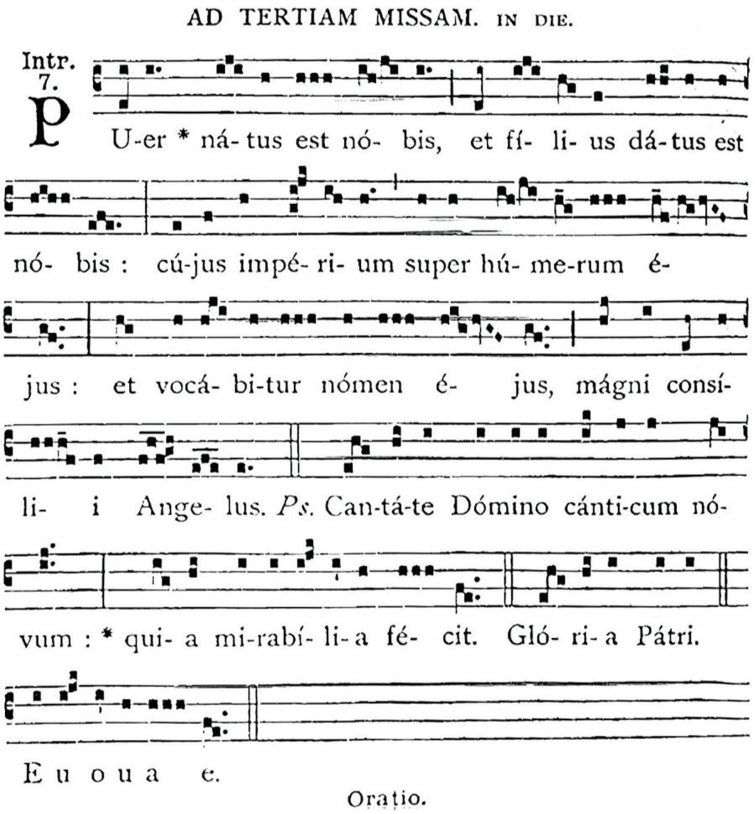


Imagen 1. Partitura de «*Puer natus est nobis*», en *Liber Usualis* (Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis, 1941:408).

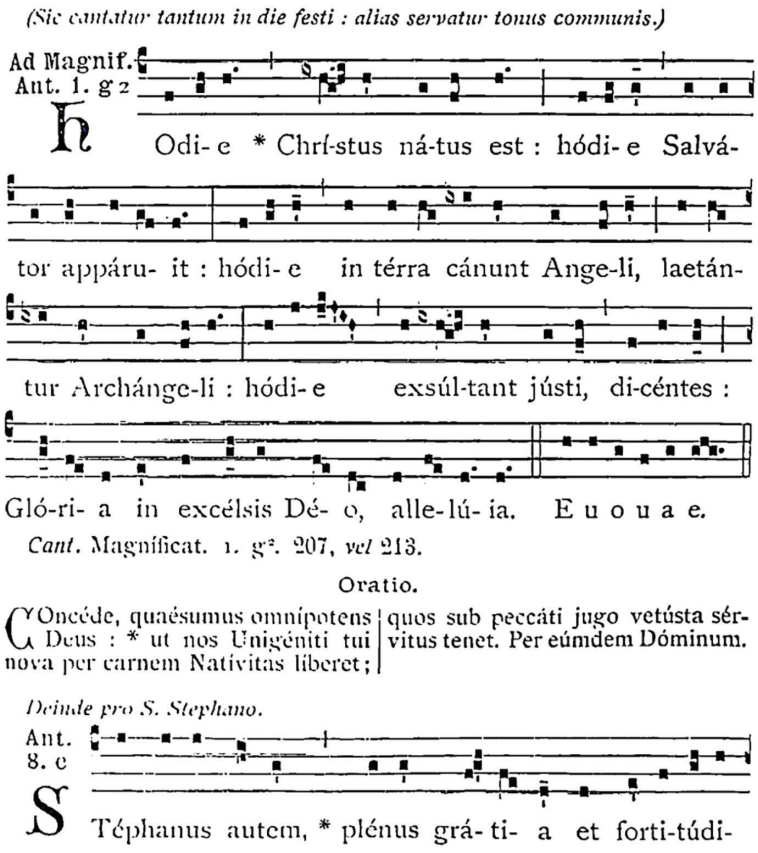


Imagen 2. Partitura de «*Hodie Christus natus est*», en *Liber Usualis* (Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis, 1941:413).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

También la encontramos en obras barrocas y composiciones del siglo XIX incluyéndose en la actualidad en repertorios de conciertos y recitales navideños de la denominada «música culta».

Como parte de este repertorio navideño encontramos también el célebre «*Adeste fideles*», con un texto atribuido a San Buenaventura, obispo y doctor de la Iglesia del siglo XIII. La composición musical que actualmente lo acompaña ha sido atribuida a distintos autores, entre ellos los reyes de Portugal, Enrique IV de Portugal o Juan IV. Es por ello por lo que a este *Hymnus* se le conoció en la cuenca mediterránea como el «Himno portugués» (Rodríguez Álvarez, 2015). Puede considerarse como el canto en latín más universal, dado que ha traspasado la frontera de la liturgia oficial y se ha extendido con un gran uso alcanzando una gran popularidad. Este canto no aparece en el *Liber Usualis,* por tanto, podría deducirse que esta composición musical surgió de alguna manera para deleite y disfrute de la gente en la noche de Navidad fuera del ámbito ortodoxo. Actualmente este canto se encuentra insertado, tanto en la liturgia, como en repertorios considerados cultos y populares.

Adeste, fideles, laeti, triumphantes,	Acudid, fieles, alegres, triunfantes,
venite, venite in Bethlehem:	venid, venid a Belén:
natum videte Regem Angelorum.	ved al nacido Rey de los ángeles.
Venite adoremus, venite adoremus,	Venid, adoremos; venid, adoremos,
venite adoremus Dominum.	venid, adoremos al Señor.

En estas fiestas en la actualidad las calles son adornadas con luces, guirnaldas y otros objetos que se asocian con el periodo navideño. Muchos de estos elementos se han desligado del sentido cristiano, como por ejemplo la sustitución de la fórmula «Feliz Navidad» por «Felices fiestas». Sin embargo, sobrevive e incluso ha sido reconocido como Manifestación Representativa del Patrimonio Inmaterial del estado español en 2022 el Belenismo, del que destaca su sentido didáctico con figuras que representan los pasajes evangélicos que se narran en los actos litúrgicos. En 2023 se cumplieron 800 años de la invención de esta tradición de manos de san Francisco de Asís, en Greccio, Italia. Asimismo, se ha extendido la decoración de abetos con luces, que fueron en tierras nórdicas el símbolo del nacimiento del sol, cristianizado a través de los siglos. Estas celebraciones se dan también atribuidas a Papá Noel o Santa Claus, este personaje en la representación de San Nicolás de Bari, obispo de Mira en el siglo IV, que destacó por sus obras de caridad y su amor por los niños. Su festividad es el 6 de diciembre y, por ello, muchos pueblos del norte de Europa le atribuyeron la llegada del tiempo de Navidad y se entregan regalos en este día.

En España, como en general en los países que celebran estas fiestas, se reúne la familia y allegados en torno al portal de Belén, con una suculenta cena con bebidas y dulces típicos como turrones, polvorones, etc. En algunos lugares de Extremadura a estas celebraciones populares alrededor de Navidad se les unían las «rondas de Quintos», cuya fiesta iba acompañada de la tradicional «talla», o tallaje de los jóvenes antes de su incorporación a filas. En Torrequemada (Cáceres), como en otros municipios, se cantaban incluso en la Misa del Gallo, pero esta práctica se suprimió hacia mediados de la década de los años noventa del siglo XX por considerarse repertorios irrespetuosos por el párroco de la localidad (Barrios, 2009).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

Otro elemento identificativo de este momento del calendario es la interpretación de villancicos. Este género literario-musical tiene su origen en España y Portugal durante el tardo-medievo, y sustituyeron a los motetes de la misa principal de Navidad. En principio habían sido genéricamente canciones profanas para convertirse después en muestras del repertorio musical navideño. Dentro de las capillas musicales serán los maestros de capilla los encargados de componer villancicos para la Navidad, y también para la festividad del *Corpus Christi*. Ya en el siglo XV, según Alonso Cortés (1982), existían repertorios musicales con villancicos en cancioneros del Renacimiento. Estas canciones de tradición oral refieren hazañas, romances de caballeros y damas, leyendas pastoriles, sentencias de ajusticiados, pero sobre todo cantan los misterios del nacimiento de Jesús en Belén. Posteriormente, desde el siglo XVI hasta bien entrado el XVIII, se componen obras musicales corales con las cuales los villancicos entraban a formar parte del repertorio considerado culto.

Los cantos tradicionales de la Nochebuena, rondas y villancicos como actos paralitúrgicos, congregaban a los vecinos en las iglesias y sus atrios para conmemorar el nacimiento de Cristo. Estos cantos forman parte de una serie de dramatizaciones que surgieron en la alta Edad Media que se dividían en tres temáticas según correspondieran a cada Oficio Litúrgico. La primera temática conocida como «*Ordo Prophetarum*», estaba dedicada a las figuras proféticas de las Sagradas Escrituras (Castiñeiras, 2014). Las principales eran Isaías, Juan, el Bautista y la Virgen María. En algunos lugares aparecen las figuras de Virgilio y la mitológica Sibila. Después el «*Officium pastorum*», que es el principal de todos los oficios, puesto que narra el sublime acontecimiento de la Navidad: el Nacimiento de Dios (Hoyos, 1990). Con el «*Ordo Stellae*» se dramatizaba la Adoración de los Magos (Miguens, 2017).
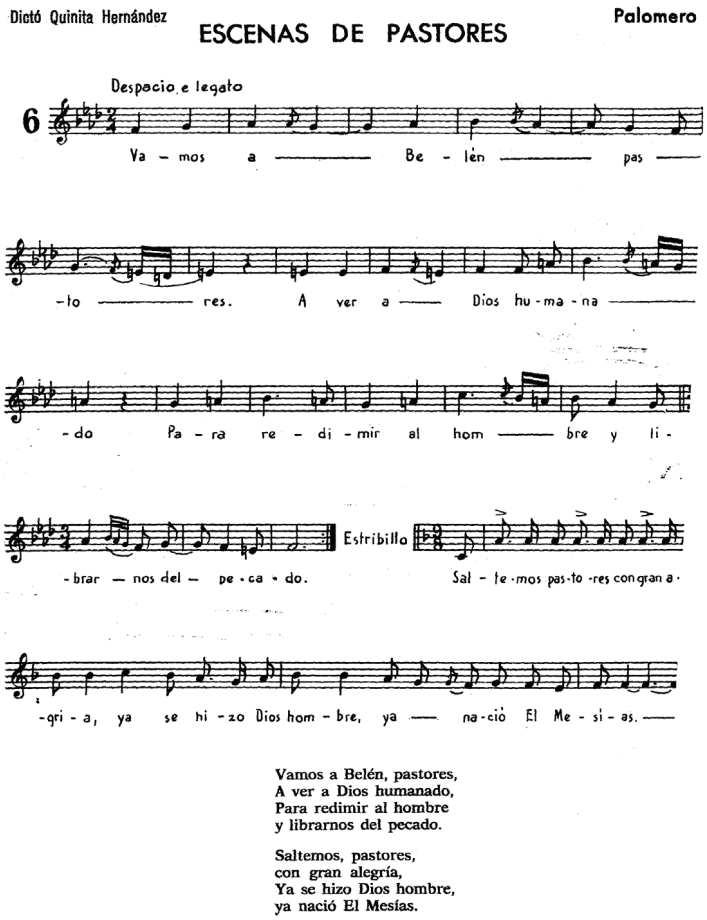
Estos repertorios fueron engrandecidos por los maestros de capilla que, desde sus puestos de compositores en catedrales y palacios, intercalaban entre partituras y voces los himnos de tradición eclesiástica y popular. Entre ellos encontramos en gran parte de la geografía hispana una serie de piezas musicales teatralizadas conocidos como «pastorelas» o «pastoradas» (Trapero, 1982), representaciones en Nochebuena identificadas con los sectores más humildes de la sociedad, como aquellos pastores de Belén. Simbolizan la fraternidad universal que recibe las «Buenas Nuevas», cantando y pregonando por las calles lo que se celebra en los templos y en sus atrios.

Estas pastorelas se transmitieron después oralmente llegando a nuestros días recopilándose, en el caso de Extremadura, en cancioneros como los de García Matos (1945) o Bonifacio Gil (1931; 1956). En Extremadura, una de las zonas en las que cuentan con arraigo es la comarca de las Hurdes y alrededores, donde podemos destacar municipios como los de Palomero, Casar de Palomero y Cerezal, donde nos consta que además de los consabidos belenes vivientes, también se añade la representación de la adoración de los pastores, imprescindibles en la época de Navidad. Siguiendo las recopilaciones de la investigadora Ángela Capdevielle (1969), encontramos piezas recogidas en esta zona como la titulada «Escenas de pastores» (Imagen 3).

Es importante también destacar que, en los distintos cancioneros como parte de las piezas dedicadas a la Navidad, aparece la figura de la gitana en Belén. Sus buenaventuras se conocen como «romance de la gitana», formando parte del auto sacramental del Nacimiento. Este es precisamente el caso de Palomero (Cáceres)[1].

[1] Pastorela de Palomero (Cáceres), recogido por el Grupo de Investigación MUSAEXI. Patrimonio Musical, Cultura y Educación, de la Universidad de Extremadura. https://www.youtube.com/watch?v=yQQg2w4a6Eo

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679



Vamos a Belén, pastores,
A ver a Dios humanado,
Para redimir al hombre
y librarnos del pecado.

Saltemos, pastores,
con gran alegría,
Ya se hizo Dios hombre,
ya nació El Mesías.

Imagen 3. Partitura de «Escenas de pastores», en Capdevielle (1969:264).

El rol de las mujeres esa noche contenía un halo de misticismo y religiosidad. En primer lugar, se hacía presente la figura de la Virgen-Madre que, con el niño recién nacido en brazos, va a ser la receptora de una serie de profecías, que paralelamente son preludio y anticipo de la Profecía de Simeón que es pronunciada, según la Sagrada Escritura, cuarenta días después en el templo de Jerusalén. En el cancionero de Capdevielle, en el bloque XVII Cantan las Hurdes, se recoge «La Gitanilla» tanto en Palomero (Capdevielle, 1969:265), como en Cerezo (Capdevielle, 1969:270) con un texto mucho más completo.

La pastorela recrea el nacimiento de Cristo en Belén según el imaginario de los pastores. Durante siglos fueron ajenos a las Sagradas Escrituras, ya sea por el analfabetismo de la época, ya fuere por la negativa de la jerarquía eclesiástica a dar acceso libre a los textos bíblicos, por el desconocimiento de la lengua latina o por el miedo a la libre interpretación de los mismos. Es importante analizar este tipo de pastorelas que han permanecido en el tiempo porque los personajes y escenas representados hipotéticamente nos dan noción de las coincidencias entre los personajes novotestamentarios, también relacionado con las antiguas reglas judías.

Esta práctica, tradicionalizada e identificada con lo popular, es dramatizada principalmente en la Nochebuena por tres protagonistas: pastora, gitana y Sibila. Tres figuras diferenciadas, de procedencias distintas, pero que comparten la misión de la mujer intuitiva, sabia, profetisa, jueza, etc. que encontramos a lo largo de la Historia Sagrada: Miriam, Débora, Jael, Sara, Ruth, Abigail, Esther y Judit, conocidas como «las ocho mu-

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

jeres fuertes», que son el reflejo profético de las virtudes que poseería la Virgen María. Estas mujeres al igual que aquellas, nos anuncian lo mismo: el nacimiento del Mesías. Identificamos en estas obras estereotipos de mujeres pastoras, gitanas e incluso adivinas. La figura de esta última la conocemos como la Sibila, cuyo «canto» es interpretado inmediatamente antes de la Misa del Gallo. En la Edad Media surge el rito conocido como el «Canto de la Sibila», figura femenina mitológica del antiguo mundo grecolatino, sacerdotisa de los oráculos, cuyas profecías eran consultadas en cuestiones de Estado cuyo desarrollo no ha estado exento de autorizaciones y prohibiciones por parte de los obispos correspondientes a lo largo de la Historia (Gómez Muntané, 1996). Hoy en día la podemos encontrar en Mallorca, en la Basílica de Santa María de Elche, en las catedrales levantinas y en Toledo.

En todos los casos, estas figuras femeninas aclaman al niño que nace presagiándole un destino de muerte redentora, inspirándose probablemente en la profetisa Ana, la hija de Fanuel de la tribu de Aser, que servía en el templo de Jerusalén y que hablaba del Niño a todo el que se encontraba a su paso (Lc 2, 36-38). Podría entenderse que Ana fuese la primera embajadora de naturaleza humana dado que, hasta aquel momento, las embajadas recaían en figuras celestiales –ángeles–, como en el caso de la pastorela de Palomero. En las pastorelas, cabe decir que, la imagen de pastora y gitana difieren entre sí. La pastora forma parte de un grupo que prácticamente no se expresa verbalmente, mas cuando interactúa con la gitana es cuando adquiere relevancia y protagonismo. La diferencia entre pastora y gitana por tanto es notable, ya que mientras la primera se alegra de la noticia del nacimiento del Niño-Dios «Buen Pastor», la segunda muestra a un Niño-Dios premonitorio de la Pasión.

A continuación, presentamos la descripción etnográfica de la pastorela de Palomero, que podría concretarse en tres secciones: la embajada del Ángel, la danza y ofrenda de los pastores y la intervención final de las mujeres, pastora y gitana. La embajada del Ángel recae en la figura de un niño, dado que éstos son los que encarnan la inocencia y la pureza. El niño, a modo de ángel de la anunciación, no solo anuncia a los pastores, sino que se dirige a los espectadores indicando el acontecimiento del nacimiento de Jesús. Las palabras que usa no coinciden con las de las Sagradas Escrituras, que rezan «¡No temáis! ¡Os anuncio una Buena Noticia! Hoy, en la ciudad de David os ha nacido un Salvador, el Mesías, el Señor, y esta es la señal encontrareis un niño envuelto en pañales y recostado en un pesebre» (Lc 2, 1-14). Sin embargo, el mensaje es el mismo, en un lenguaje popular, pastoril-rural pero con muestras de cultura poética. Todo encuentro entre lo divino y lo humano comienza con: «¡No temas!» o «¡No temáis!», y a continuación se inicia el mensaje recitado:

> No os asuste mi embajada,
> ni tampoco mi presencia,
> porque esta noche en Belén,
> ha nacido la clemencia,
> veréis al Verbo humanado
> en una tabla de bestias.

La embajada del Ángel es adornada literariamente con una justificante despedida de los presentes porque «lo reclama» el Padre Eterno a consultas, haciendo un paralelismo con la fórmula empleada cuando el Rey llama a consultas a algún embajador. Esto muestra cómo en la pastorela se han incorporado elementos de la vida laica a lo largo

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

de los siglos. El ángel añade: «Quedad con Dios», expresión muy arraigada en épocas anteriores, vigente en general en entornos rurales.

> Quedad con Dios pastores,
> que yo me marcho,
> a dar cuenta del consultorio divino
> del mandato que os ordena.

En estos momentos entran por la puerta del templo los pastores en formación, ataviados con capirote blanco de lana, camisa blanca, chaleco de piel curtida con madroños, petos de cuero de montaduras de caballo y zurrón con las ofrendas. Se acompañan de castañuelas, un pandero y un tamboril. El mayoral, portavoz del grupo, canta las acciones que se van a desarrollar: adorar al Niño y responder con la acción a la embajada del Ángel anteriormente recibida (Imagen 4). Posteriormente, todos en grupo cantan una serie de cuartetas, que bien pudiera ser un auto de fe, formando una procesión de cantos de dogmas y de ofrendas hasta el pesebre donde se encuentra el Niño Jesús. Una vez están ante el Niño, el mayoral ofrece en el plano terrenal cuatro velas, cuatro roscas grandes de pan con forma de lazo, que sacan de los zurrones, y un cordero lechal engalanado con una guirnalda en el pescuezo como las antiguas ofrenda de sacrificio de ritos de antiguas civilizaciones, y en el plano espiritual le ofrecen alma y corazón.

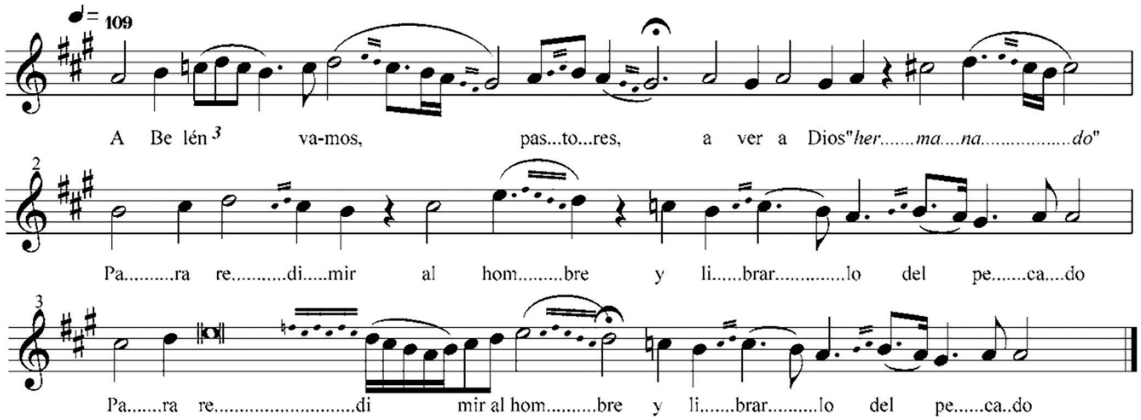


Imagen 4. Partitura de «A Belén vamos pastores» (Barrios, 2009:174).

No establecen conversación ninguna con María o José, sólo se arrodillan como gesto de adoración y se levantan (Imagen 5). Terminan cantando pidiendo la bendición y dándole las gracias al sacerdote de la iglesia por haberles permitido cantar dentro del templo y se marchan de su presencia sin dar la espalda al Niño hasta que salen: «Gracias le damos a Dios y también al sacerdote que nos ha dado permiso para cantar los pastores». Y se despiden indicando que «se vuelven porque el ganado está muy solo».
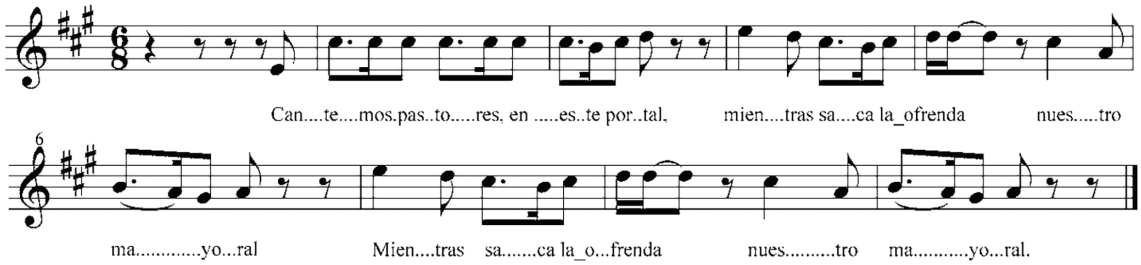


Imagen 5. Partitura de «Cantemos pastores» (Barrios, 2009:175).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

Entra en escena la gitana, que muestra una estética de evocación popular: la flor en el pelo, la toquilla negra y una cesta. Comienza a cantar sus cuartetas, primeramente, presentándose, «Yo soy una gitana que vengo de Belén», y, como los contadores de historias en otros tiempos, prosigue «si queréis escucharme veréis lo que hay en él» (Imagen 6), y cantando relata su propia experiencia en Belén. Esta gitana refleja el halo esotérico con el que se relacionaba a su cultura puesto que cuenta que encontró al Niño en brazos de su madre y cómo le «echó la buenaventura» leyéndole la mano, tras lo que le ofrece al Niño una toquilla que ella misma canta en el relato.

«Jesús crucificado»
en sus manos leí,
que a los treinta y tres años
tenía que morir.
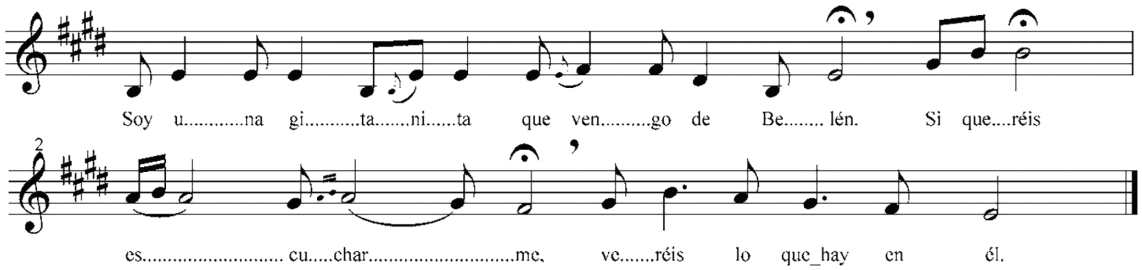


Imagen 6. Partitura de «Canto de la gitana» (Barrios, 2009:176).

Seguidamente la pastora, ataviada con pañoleta, entra a entablar conversación con la gitana mediante el canto de las cuartetas. Esta interacción representa un acto normalizado en el contexto en el que se inserta, pues referencia lo cotidiano, dos mujeres que, tras encontrarse, se paran a hablar en una calle o en la plaza del pueblo. En el diálogo entre la pastora y la gitana se preguntan qué ha ofrendado cada una, haciendo un análisis sobre la situación del mundo, de la sociedad del momento. El cancionero de Capdevielle (1969:266) recoge una pieza con el título «Bajé al Prado», en la que se incluye un verso que recuerda a los que la pastora canta en la actualidad en Palomero por la misma frase final «Ay, que de amores me muero yo».

Termina el acto con unas cuartetas que entonan los dos personajes al unísono, arrodilladas ante el Niño: «Dos devotas *jincás* de rodilla, gitana y pastora pidiéndote están, que perdones al pueblo querido que se haya en castigo de tanta maldad», rogando por tanto el perdón por su pueblo. De hecho, terminan los versos de pie dirigiéndose al pueblo congregado en el templo dándole instrucciones catequéticas «rezad mucho a Dios y a María que seáis cristianos con Nuestro Señor».

3. La Purificación de Ntra. Señora y las Candelas

El 2 de febrero se celebra en todo el orbe católico la fiesta de la Presentación del Señor y la Purificación de Nuestra Señora, festividad que cierra el ciclo festivo de invierno y de la Navidad. Justamente desde el nacimiento de Jesús hasta este día transcurren cuarenta jornadas, periodo marcado en la ley del Antiguo Testamento como el tiempo que debe tenerse en cuenta para presentar en el templo al hijo Primogénito para ser con-

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

sagrado a Dios y obtener para la madre la declaración de que ya no incurre en impureza (Lv 12:1-4). Hoy día ha quedado de esta práctica lo que se conoce como «pasar la cuarentena», además de que parece que en Extremadura entre las mujeres embarazadas estuvo extendida la tradición de salir, tras el parto, a la «misa de paría». Con este ceremonial se emulaba la ida de la Virgen al templo y la presentación del niño Jesús. En la memoria de los mayores quedaba la costumbre (Marcos Arévalo, 1998), quizás hebraica, de la ocultación de la madre del recién nacido en el interior de la casa hasta que llegaba el día de salir a la misa de la Purificación. Según Flores del Manzano (1992:180), entre las paridas en el Jerte existía además el hábito de «salir bajo teja», enunciando así la forma de cubrirse con una teja la cabeza cuando una mujer se veía en la necesidad extrema de estar en la vía pública, significando que todavía se guardaba la prescripción de permanecer en casa cumpliendo la cuarentena. También nos recordaba en Torreorgaz una informante cómo las madres antiguamente decían que había que ir a misa antes de los cuarenta días de haber tenido un hijo, porque «¡no os vayáis a igualar a la Virgen!» (Barrios, 2009).

La liturgia de las Candelas se desarrolla en torno a la luz, ya que Jesús es proclamado como «Luz para alumbrar a las naciones» según la escritura neotestamentaria. El relato evangélico, recogido por Lucas (Lc 2, 22-40), describe a la Sagrada Familia acudiendo al Templo de Jerusalén, momento en el que sale a su encuentro el profeta Simeón que hace la proclamación sobre el Niño y profetiza la ventura que correría María en la Pasión de Cristo: «a ti, una espada atravesará tu alma». A estas palabras, pronunciadas por Simeón, se le conocerá como *Nunc dimitis*[2], según la Vulgata o versión latina de la Sagrada Escritura: «Ahora, Señor, puedes, según tu palabra, dejar que tu siervo se vaya en paz; porque han visto mis ojos tu salvación, la que has preparado a la vista de todos los pueblos, luz para iluminar a los gentiles y gloria de tu pueblo Israel», de nuevo con referencia al símbolo de Cristo como luz.

Sin embargo, es necesario distinguir entre el sentido religioso y social de la fiesta, entre los valores que la Iglesia, por un lado, y los creyentes por otro, asignan tanto a los símbolos específicos como al ritual en su conjunto. Para la Iglesia como institución la celebración es una expresión del culto «cristífero». El fuego, encarnado en las tradicionales velas encendidas, representa la luz nueva, la figura de Cristo. Pero socialmente se ha producido una variación en los significados y protagonismos. La fiesta en la actualidad es sentida y expresada con un sesgo de matiz mariano, esto a pesar de que lo que se conmemora cíclicamente es la Purificación de la Virgen y la presentación de Jesús en el templo (Marcos Arévalo, 1998).

En la liturgia de la Iglesia destaca el rito de la bendición y procesión de las candelas, práctica que consiste en bendecir las velas que portan los fieles en procesión hasta que el sacerdote sube al altar para comenzar la Misa. Durante este rito se canta el himno antes mencionado «*Nunc dimitis*» (Imagen 7).

[2] *Nunc dimittis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum in pace:*
Quia viderunt oculi mei salutare tuum
Quod parasti ante faciem omnium populorum:
Lumen ad revelationem gentium, et gloriam plebis tuae Israel.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

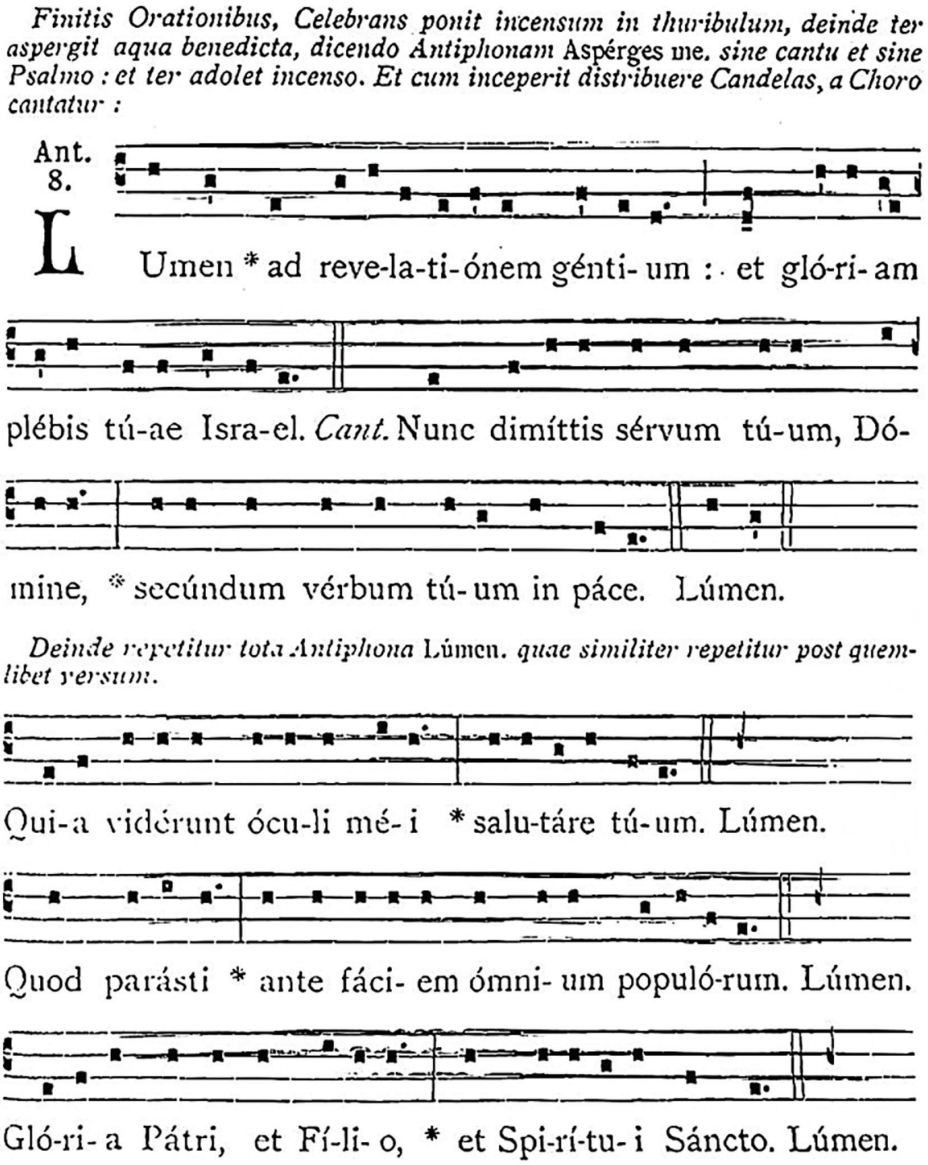


Imagen 7. Partitura de pneumática Hymnus «*Nunc dimittis*», *Liber Usualis* (Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis, 1941:1357).

Existen distintas hipótesis sobre el origen de esta celebración cristiana (Domínguez Moreno, 1997), argumentando que el elemento de las velas pertenece a la tradición judía. En *La leyenda dorada*, escrita en el siglo XIII por Santiago de la Vorágine (1999), se hace referencia a que la costumbre de encender candelas en esta fecha responde a un deseo de suplantar una práctica pagana. Según el beato dominico estas fiestas de las luces, protagonizadas por mujeres, recordaban las búsquedas de Proserpina por sus padres raptada por Plutón. Otro posible origen de las Candelas lo ve De la Vorágine en la costumbre romana de llenar de teas y antorchas la capital del imperio en honor a Februa, madre de Marte (1999:161), para propiciar la derrota de sus enemigos. La Iglesia integra rituales ajenos a su práctica de forma recurrente, siempre que estos transformen su sentido en el contexto de creencias cristianas (García García, 1989).

Independientemente de los debates en torno a los orígenes, en general la pluralidad de los significados y funciones de la fiesta como hecho social es sobresaliente; por tanto,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

las prácticas no pueden comprenderse fuera del entorno cultural que las produce, de un tiempo y de un espacio socializado (Marcos Arévalo, 1998). La regulación litúrgico-eclesiástica proporciona uniformidad cultural, y al mismo tiempo se producen particulares reinterpretaciones de lo que se conmemora. El esquema del modelo institucional eclesiástico es el siguiente: distribución, bendición de velas y presentación en el templo de los niños nacidos en el año anterior, bendición *pospartum*, ceremonias de purificación de la Virgen, ofertorio y entrega de regalos, misa, procesión de las Candelas –en Extremadura se procesiona en esta celebración a la Virgen de la Candelaria, pero también a la del Rosario, del Carmen y otras advocaciones locales– (Marcos Arévalo, 2004).

Es significativo notar que esta fiesta recibe distintas denominaciones en la región extremeña según las poblaciones, entre las más extendidas están Las Candelas, La Candelaria o Las *Purificás*, pero también el Día de la Rosca. En cualquier caso, es una fiesta asumida como antesala del Carnaval, incorporando elementos que así lo anuncian. En algunos casos los Quintos corrían los gallos, aunque mayoritariamente son las mujeres las que ostentan un destacado rango de representatividad en la fiesta. El importante papel que en las costumbres extremeñas juegan las mujeres y los niños en esta celebración ha sido interpretado como una sutil inversión de roles, ya que durante la coyuntura las mujeres monopolizan esferas y aspectos de la vida social que ordinariamente les están vetados. La alimentación ritual y los productos emblemáticos que caracterizan la fiesta son los dulces en el contexto religioso, sobre todo en la provincia de Cáceres, y productos matanceros en la de Badajoz (Marcos Arévalo, 1998). En 2003 nuestra informante M.ª Jesús Rodríguez Chavalés nos describió el ritual en la zona de Las Torres (Cáceres), incluyendo en él esta canción (Imagen 8).

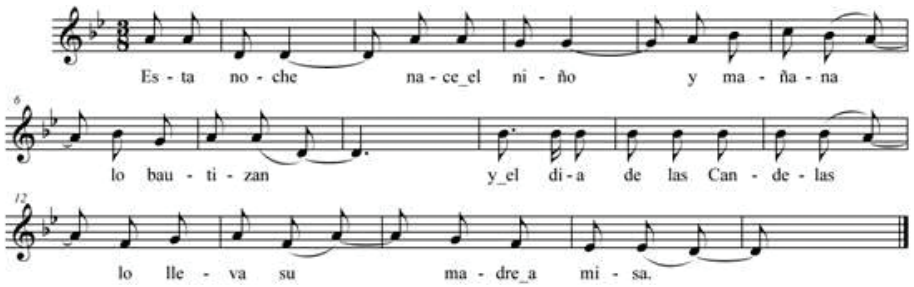


Imagen 8. Partitura de «Las Candelas», recogida en Torreorgaz (Barrios, 2009:364).

Esta noche nace el Niño
y mañana lo bautizan,
y el día de las Candelas
lo lleva su Madre a Misa.
La Virgen cuando va a misa
no le ofrece dos corderos,
que le ofrece dos palomas
según dice el evangelio.

En el ritual de las Candelas que se practica en Extremadura pueden identificarse dos patrones de celebración, caracterizados estos por sus principales ceremonias. El primero se extiende por las Comarcas de Tierra de Barros, Las Vegas del Guadiana, la Campiña Sur y la Serena, en la provincia de Badajoz. La celebración no religiosa gira en torno a las hogueras y en algunos casos se queman también peleles (Marcos Arévalo, 2004). El segundo modelo de celebración es en el que nos centraremos en este trabajo,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

lo que se conoce como las *Purificás*. Se localiza en la zona que va desde la ciudad de Cáceres, pasando por la comarca de Trujillo y Plasencia hacia Monfragüe; además del área denominada «Los cuatro lugares» –Hinojal, Monroy, Santa Cruz de Paniagua y Talaván–. Aunque actualmente es la fiesta de Monroy la que ostenta el mayor grado de popularidad, el área de distribución se extiende con variantes a un importante número de poblaciones de Cáceres (Barrios, 2008), localidades en las que se considera una de las tradiciones que marcan las señas de identidad (Barrios, 2009): Santa Marta de Magasca, Jaraicejo, Deleitosa, Mirabel, el Toril, Cuacos de Yuste, Jerte, Casillas de Cáceres, Casar de Palomero, Santiago del Campo, Portaje, Portezuelo, Santibáñez el Bajo, Santibáñez el Alto, Torrejón el Rubio, Villa del Campo, Cabezabellosa, Fresnedosa de Ibor, Navatrasierra y Peraleda de San Román.

En este modelo de celebración el protagonismo lo adquieren un número variable de chicas solteras –estado simbólicamente subrayado por la mantilla y el velo que portan durante la ceremonia–, entre 4 y 10 (Marcos Arévalo, 2004), que suelen portar en ofrenda palomas y un roscón o torta dulce. Las *Purificás*, elegidas por la mayordoma, visten con traje «típico» y recogen el roscón de casa de una devota. Al término de una breve procesión, las *Purificás* quedan fuera del templo que cierra sus puertas, abriéndose esta luego tras pedir permiso cantando y hacer su entrada al ritmo del pandero que toca una de ellas. En el templo continúan entonando una serie de versos que enuncian los pasos que dan camino al altar para ofrecer el roscón y las palomas. Las coplas son siempre las mismas en las distintas poblaciones (Domínguez Moreno, 1997), aunque con variantes tanto en los versos, como en el número y orden en el que se cantan.

Otro ritual simbólico que forma parte de las fiestas de la Candelaria en la región es la purificación que se le atribuye al fuego. Las ceremonias invernales que tienen como protagonista el fuego representan por un lado la renovación de la naturaleza, pero también la renovación social, además de física y material. En la mayoría de las poblaciones, en las que se procesiona la Virgen con una vela encendida entre sus manos, existe la creencia de que si se apaga al entrar la imagen en el templo es aviso de malos augurios, de continuidad del invierno y, por tanto, de mal año agrícola (Marcos Arévalo, 1998). Tres son las creencias fundamentales sobre la vela augural que porta la Virgen en la procesión cuando regresa al templo: una predictiva que alude al tiempo atmosférico; otra a las actividades económicas y laborales; y una tercera más general a la prosperidad del año. Todo lo contrario, si la vela se apaga. El cirio que presagia comienza a ser sustituido por la vela de luz eléctrica que asegura buen año siempre (Marcos Arévalo, 2004). Recogimos en Torreorgaz en 2004 esta versión (Barrios, 2009) del conocido refrán:

> Si la *candelora chora* ya va el invierno fora,
> pero si se da en reír está el invierno por venir.

A continuación, centraremos nuestro análisis acerca de la relación entre los ámbitos oficiales y populares en el caso de la celebración que tiene lugar en Mirabel, en particular, en el análisis de los cantos que se dramatizan en este ritual. Los mismos, recreando la visita de María al templo, muestran vinculaciones profundas con fuentes bíblicas de la *Toráh* hasta la más pura teología católica de Santo Tomás de Aquino. En este municipio cacereño la fiesta recibe el nombre de Las Candelas –y no *Purificás*–, aunque sigue el esquema común de la zona: misa, procesión con las hachas encendidas alrededor de la iglesia y ofrenda. Las chicas antes solo podían ser solteras (Marcos Arévalo, 2004) aunque, en momentos en lo

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

que no ha existido la posibilidad de contar con jóvenes, el ritual ha sido representado por señoras de edad adulta[3]. En este municipio, actualmente dentro de la comarca de Monfragüe, es representado por 6 mujeres, que al son de las coplas que acompañan con una pandereta, hacen la ofrenda (Domínguez Moreno, 1997). Cada una porta un objeto entre sus manos: el libro de las coplas, la pandereta, dos palomas, un bizcocho, pan y uvas (Marcos Arévalo, 2004). Las chicas visten indumentaria denominada «típica» o «ceremonial», que consiste en una falda de paño o refajo roja con bordados en blanco, cubierta en su parte delantera por mandil negro bordado con tira de encaje en la parte inferior, camisa negra abotonada también con encajes, y cubierta por mantón de manila bordado anudado en la espalda por un lazo rojo. Llevan la cabeza cubierta por una manta de raso y terciopelo negro con fondo rojo, medias de algodón blanco caladas y zapatos negros también bordados, forrados con lentejuelas de colores o lisos. Es habitual portar joyas de orfebrería regional, como colgantes en forma de cruz de oro o de metal dorado.

En Mirabel, desde el cancel de la puerta del templo durante el ofertorio de la misa, las seis cantoras entonan la primera de las veinte coplas que dedicarán a la Virgen. Tras pedir permiso para poder entrar, las chicas se dirigen al altar mayor en dos filas de a tres. Los dos primeros versos octosílabos de la copla son entonados por una sola joven, la que porta el libro, mientras todas caminan. La primera será contestada por el resto de las chicas con la segunda parte de la estrofa siguiendo una estructura responsorial, es decir, con los dos últimos versos de cada copla que, a su vez, serán repetidos una vez más por el coro. El grupo va realizando pequeñas paradas en las que quedan enfrentadas a su compañera de fila, antes de avanzar en su caminar hacia el altar con la declaración de los primeros dos versos de la siguiente copla cantados por la solista.

La fórmula rítmica en la que se musicalizan los versos está compuesta de 6 pulsos, acentuados el primero y el tercero, los cuales son marcados por el pandero que acompaña al canto. El ritmo se subdivide de forma binaria, por lo que se puede representar en transcripción occidental como un compás de amalgama de ¾+2/4, pero también 2/4+4/4; esto entre otras posibles opciones según la ortografía musical convencional, aceptada mucho después de lo que parece ser el origen de estas manifestaciones. Respecto a la melodía cantada se observa una estructura rítmica simétrica ABB, en la que la parte A es propuesta por la solista, a la que el coro responde con la parte B. Desde el punto de vista melódico, se observan elementos modales compatibles con formas litúrgicas medievales, sin poder determinar un modo concreto debido a la ambigüedad que presentan y a la ausencia de la totalidad de los grados de la escala en la melodía, los cuales servirían para definirlos de una forma más precisa. Aun así, en los ejemplos observados se intuye que en la parte solista existe una tendencia hacia los modos mayores, mientras que la respuesta del coro se define de una forma más clara hacia un modo menor.

Es interesante apreciar que el verso que se canta en ciclo junto al pandero sufre un desplazamiento rítmico dentro del ciclo de la percusión, de manera que el comienzo del ciclo de la voz no coincide siempre con el inicio del de la percusión. Lo anterior no influye en ningún momento en la estructura o disposición de los acentos de ambas partes, generando así ciclos concéntricos o super estructuras rítmicas que se podrían interpretar como una cierta suerte de polirritmia de fondo, en la que no se coincide en el punto de inicio hasta que no se han cumplido una serie de vueltas completas del verso. A continuación,

[3] Las Candelas de Mirabel, recogido por el Grupo de Investigación MUSAEXI de la Universidad de Extremadura: https://www.youtube.com/watch?v=0ORt2qej4s8

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

presentamos el conjunto de coplas cantadas en Mirabel, recogidas mediante observación directa, sobre las que analizaremos su contenido en relación con fuentes oficiales.

Danos licencia Señor
para entrar en vuestra casa,
confesaremos tu nombre
muy humildes a tus plantas.

En este momento se abre la puerta e ingresan a los pies del templo, mientras la Virgen es portada en andas a su encuentro, en cuyo frente se encuentran las mayordomas, portando una de ellas su vara distintiva. En esta cuarteta se manifiesta el sacramento del bautismo, necesario para «entrar» en la Iglesia, el cual borra los pecados e infunde la gracia de Dios en el individuo. A continuación, realizan una genuflexión ante la imagen sobre andas. «Pero ella permanecerá todavía 33 días purificándose de su sangre. No tocará ninguna cosa santa ni irá al santuario hasta cumplirse los días de su purificación» (Lv 12, 4). En este sentido, las cantoras piden permiso para entrar, haciendo alusión a una suerte de impureza por la cual hasta este momento no podían acceder al Santo Templo.

Y para que resplandezca
en nosotras dicha tanta,
tomemos agua bendita
para entrar limpias de mancha.

Y pues nos la concedéis,
redentor de nuestras almas,
de rodillas por el suelo
os pedimos esta gracia.

Al señor Cura Rector,
pues que manda en esta casa,
le pedimos la licencia
en petición muy cristiana.

Una vez que las chicas han solicitado el permiso al párroco, la imagen sobre andas que se encontraba a los pies del altar cruza en medio de las cantoras y se da la vuelta para quedar, a partir de este momento, avanzando detrás de las jóvenes. La fe católica califica a María como «Puerta del Cielo», de hecho, una de las invocaciones a la Virgen en las llamadas «Letanías Lauretanas» implora por entrar en el Santuario de la Gloria. Prosiguen las cuartetas narrando en verso el hecho evangélico proclamando los dogmas de fe marianos, al término de lo cual las seis chicas realizan la segunda genuflexión ante la imagen.

Niño que estás en los brazos,
más hermoso que un clavel,
di a tu madre que nos abra
que venimos a ofrecer.

A publicar el misterio
de esta solemnidad santa
venimos con vuestra ayuda,
Madre de Dios Soberana.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

Y para que comencemos
a elogiaros, Virgen Santa,
rendida a vuestros pies
pedimos supláis las faltas.

En las siguientes coplas se expone que la ley de Israel recogía que, desde el primer mes hasta la edad de cinco años, el valor que habría de aportarse para un varón eran cinco siclos de plata; para una niña, tres (Lv 27, 6). En las siguientes estrofas quedan muestras de la estratificación de la sociedad y en particular de las diferencias en el acceso a los recursos, lo cual quedará reflejado en prácticas rituales como esta hasta hoy día. Según esta ley, las familias pudientes debían de ofrecer un cordero mientras que las pobres, una paloma o tórtola, en su defecto dos pichones. Con esta cuarteta se hace una profunda alusión simbólica a la teología espiritual, pues en ese momento se están ofreciendo ambos, un cordero y una paloma, la ofrenda de un rey y la ofrenda de una sierva. Una realidad plasmada cuando la Sagrada Familia ofrece a Jesús el Cordero de Dios, que Juan el Bautista señalaría treinta años después en el Jordán; y una paloma «blanca» y pura, María, la mujer humilde.

En la Ley de Moisés
ninguna mujer entraba
al santo templo de Dios
hasta estar purificada.

Y para entrar en el Templo
la ofrenda que acostumbraba
era un cordero o paloma,
con cinco siclos de plata.

A las pobres las permiten,
pues que en todo tiempo se hallan,
dos tórtolas o palomas,
como la Ley lo mandaba.

Como Reina, como pobre,
con la humildad que en Vos se halla,
vais a cumplir con la Ley
que Moisés os tiene dada.

Las siguientes coplas definen que María es Madre de Dios[4] en una dicotomía de ser reina y sierva al mismo tiempo, al tiempo que indican que ella es la perfecta discípula, ejemplo para toda la cristiandad.

Vais a ofrecer vuestro hijo,
Madre de Dios soberana,
para que los hombres vean
la humildad que en vos se halla.

[4] Dogma proclamado en el Concilio de Éfeso en el año 431 d.C.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

Y no es porque os obligan
Madre de Dios soberana,
si no por dar buen ejemplo
a toda alma cristiana.

Aunque el dogma de la Asunción en cuerpo y alma de María fue proclamado en 1950, en estas coplas se aprecia que anteriormente el misterio asuncionista ya estaba asociado al título de Reina del Cielo. Posteriormente se insiste en la idea de una Sagrada Familia humilde, capaz de confortar como ejemplo a todos aquellos que vivían carestías.

Como Reina de los Cielos
vos tenéis dicha tanta,
que estáis más pura que el sol
pues en vos no se halla mancha.

Presentad esas palomas
que es ofrenda acostumbrada,
que en la Ley de Moisés
todas las pobres llevaban.

A partir de aquí las coplas se centran en la profecía de Simeón, que anunció a María como la Dolorosa del Calvario. Este suceso es esencial para las devociones marianas en torno a «los siete dolores de la Virgen», los cuales se inauguran con esta predicción. De ahí que las advocaciones de la Candelaria sean consideradas como Virgen del Primer Dolor o Primera Angustia. Esta profecía recogida en el Nuevo Testamento viene a evocar la ventura echada por la gitana con respecto al futuro del Niño-Dios.

La muerte de vuestro hijo
os la anuncia Simeón,
ese fue el primer cuchillo
que pasó tu corazón.

Aquí está el profetizado
del profeta patriarca,
recibidle, Simeón,
dándole infinitas gracias.

El canto prosigue, y después de dirigirse a Simeón, se dirige al párroco del lugar haciéndose eco del sacerdocio cristiano exaltando la única ofrenda de la Nueva Alianza, Cristo. Si en la Antigua se ofrecía un cordero, en esta es el Cordero de Dios. También sugiere el texto a los sacerdotes y demás religiosos la devoción a María como la que ha dado a luz, a la Luz del mundo. En este momento la imagen sobre andas es colocada a los pies del altar sobre un pequeño podio y las cantoras quedan enfrentadas en dos filas de a tres, y procederán a entregar las distintas ofrendas al sacerdote.

Presentad ese Agnus Dei
y atended a las palabras
que dice San Simeón
en la Escritura Sagrada.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

Recibidlo sacerdote
y ministros del altar,
que recibís una ofrenda
de la Reina Celestial.

Presentar esas palomas,
que es ofrenda acostumbrada,
que en la Ley de Moisés
todas las pobres llevaban.

Entregad el vino y pan,
que en sagrada mesa
repartirá el sacerdote
para el bien de nuestras almas.

La muerte de vuestro hijo
os la anunció Simeón,
ese fue el primer cuchillo
que pasó tu corazón.

Una vez concluida la ofrenda, la solista y la intérprete de la pandereta cambian sus posiciones y se produce un cambio tanto melódico como rítmico. Dicho cambio no está presente en todas las variantes en las que se practica este rito, terminándose en estos momentos en localidades como Monroy. Sin embargo, según Domínguez Moreno (1997:100), también se produce en Santiago del Campo, donde en este momento «cambia el ritmo de la música, dando comienzo el canto que en Santiago del Campo, en atención a la primera estrofa, conocen por "El alégrense"». También está conceptualizado como una pieza distinta en el cancionero de Ángela Capdevielle (1969:143), que lo transcribe también en Santiago del Campo.

La fórmula rítmica para esta parte en Mirabel tiene también 6 pulsos divididos en dos tiempos, pero en esta ocasión se subdividen de forma ternaria. Habitualmente dicha fórmula se representa como un compás de 6/8, interpretado por la pandereta que continúa siendo tocada por la misma integrante del coro. Es destacable cómo queda resaltada la muestra de júbilo con este cambio a ritmo ternario y el mismo acompañamiento de la pandereta. Respecto a la melodía cantada, se observa una estructura rítmica asimétrica AB en la que la parte A de 4 compases es propuesta por la cantante solista y a la que responde el coro con una parte B de seis compases de duración, que repite esta vez únicamente los dos últimos versos de la copla. Desde el punto de vista melódico se observan también en esta sección o pieza elementos modales compatibles con formas litúrgicas medievales, en un modo menor, sin poder determinar un modo concreto por la falta de grados en la melodía que lo definan. No obstante, se intuye de forma clara el modo frigio por la presencia de la segunda menor y de la subtónica. Las seis coplas que se cantan asimismo en esa parte expresan el júbilo por la purificación de María, aclamándola como intercesora ante el trono de Dios, pidiendo por los beneficios de salud y prosperidad. Las cantoras permanecerán en el mismo sitio mientras las cantan, lugar sobre el que pivotarán para dirigir la mirada a la imagen, autoridades presentes, auditorio, párroco o mayordomas, según sean aludidos en los versos.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

Alégrense los mortales,
muera de rabia el infierno,
que ya ha ofrecido la Virgen
a Dios y hombre verdadero.

Bendita seáis Señora,
alabada seáis, Reina,
reverenciada de todos
los nacidos en la Tierra.

De corazón le pedimos
a esta soberana Reina,
que a nuestro párroco dé
salud y gracia completa.

Al Ilustre Ayuntamiento
dale dotes de gobierno
que a nuestra cabeza vaya
por el camino del cielo.

Y que todo este auditorio,
Reina y Madre esclarecida,
te pedimos que con tu Hijo
alcancéis gracias cumplidas.

También a las mayordomas,
Madre y Soberana Reina,
dales salud en la vida
y después la Gloria eterna.

Terminan por tanto estas coplas como oración pidiendo la salvación y el cielo el día de la muerte. En este momento ocuparán el primer banco de la nave de la epístola, colocándose frente a la imagen, concluyendo desde aquí la intervención con el «Ave María» dirigido ya por el sacerdote, quien culminará el acto con la presentación de los niños nacidos en el año.

Y a nosotras Virgen pura
con obediencia debida,
os pedimos vuestra gloria
en saliendo de esta vida.

También pedimos Señora
que haya paz en este reino,
que a la católica Iglesia
que todos la veneremos.

4. Conclusiones e hipótesis para continuar

Después de décadas de investigación sobre el tema que nos ocupa, el cual abordamos nuevamente en esta aportación, nos reafirmamos en las aproximaciones que

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

hemos esbozado a lo largo de las distintas etapas de nuestra trayectoria. Particularmente, en la importancia de las expresiones religiosas que desaparecen de los ámbitos eclesiásticos oficiales, pero quedan en expresiones consideradas de carácter popular, como es el caso de las dramatizaciones que hemos analizado en estas páginas. En estos espacios se practican, en no pocas ocasiones, con un lenguaje cultivado de las formas en sus textos, versos u oraciones, cuyo origen cronológico o autoría de música y letra desconocemos en estos momentos. Los cantos para estas celebraciones litúrgicas, recogidos en el *Liber Usualis*, a pesar de seguir conservando su carácter oficial, son actualmente poco practicados e incluso poco conocidos. Esto a pesar de que en la segunda mitad del siglo XX pudiera detectarse la presencia de alguno de ellos en poblaciones rurales extremeñas. Por ello, lejos de quedar cerradas dichas deducciones, a partir de ellas se abren nuevos interrogantes para continuar su análisis en otras manifestaciones. Se genera así un abanico de posibilidades que hacen aún más interesante estos temas concatenados, surgidos desde la temática inicial.

Las culturas, lejos de ser bloques homogéneos, gozan de una gran diversidad intracultural. Por ello, entendemos que la religión popular es diferente sincrónicamente en los distintos puntos geográficos, y diferente a sí misma diacrónicamente en el mismo lugar, por la acción del tiempo. La adjetivación de la religión como popular hace referencia, por contraste, a otro tipo de religiosidad que es tipificada como oficial. Sin embargo, ambas se entremezclan, coexisten, y no es fácil definirlas con precisión. Por ello, deben explicarse de forma conjunta, más allá de los procesos históricos de formación de una y otra, la importancia está en los procesos de coexistencia. La relación entre religión oficial y religiosidad popular es una cuestión de poder y control social, y por tanto deben entenderse como manifestaciones del mismo fenómeno, no tanto como creencias o prácticas alternativas (Mandianes, 1995).

Por ende, la religiosidad popular no se constituye en los restos de una ignorancia del pueblo, sino en el proceso secular de asentamiento de la religión oficial. Allí donde no existe una religión oficial, no lo hace tampoco una religiosidad popular (Rodríguez Becerra, 2011). Respecto al tema de Las Candelas, como ritual recogido y bien definido en el Levítico, queremos destacar cómo las prácticas, tradicionalizadas en ámbitos religiosos por sectores populares, nos permiten observar, de forma clara y coherente, trazos de aquellos primeros rituales judíos que terminaron cristianizándose. Con respecto a la Pastorela, además de conservar el texto del Nuevo Testamento de la Adoración de los Pastores, queda el énfasis destacado sobre la vida pastoril en zonas rurales.

El proceso de cristianización en tiempos de la caída del Imperio romano en el siglo V supuso cierta ruralización o pérdida de la urbanización anterior. Para llegar a esta población la Iglesia creó las órdenes monásticas, igual que en la Edad Media cuando la sociedad volvió a hacerse nuevamente móvil, creó las órdenes mendicantes. A través de las actas de los concilios, los sermonarios y los libros penitenciales puede seguirse el acercamiento de la religión o moral popular y las normas cristiano-eclesiásticas (Maldonado, 1989). Las técnicas antropológicas clásicas son muy fructíferas al combinarse con estudios iconográficos, de exvotos, pero también con el análisis de constituciones conciliares provinciales y constituciones sinodales diocesanas, archivos parroquiales, libros de devociones y sermonarios, documentos demográficos, historia de cofradías, hermandades, santuarios y ermitas (Mandianes, 1995). Por ello, definitivamente para analizar esta variada tipología de fuentes necesitamos grupos interdisciplinares, en los que destacamos además un claro interés por los expertos en teología.

Paralelamente, proponemos como futuras líneas de investigación el análisis de los datos históricos acerca de la estructura eclesiástica en el contexto etnográfico analizado.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

El conocimiento del establecimiento en la zona de órdenes religiosas, así como la relación de estas con el clero secular, es fundamental para entender distintos sistemas de intereses. La confrontación de los mismos, gestada históricamente, es uno de los marcos en los que se puede entender la relación entre religiosidad popular y oficial (García García, 1989). Las órdenes religiosas o clero regular, especialmente las mendicantes, que consideraron versiones propias y organizativas del cristianismo, son susceptibles de ser consideradas agentes relevantes en la conformación de las formas y símbolos de la llamada religiosidad popular en el sur peninsular. Durante el Antiguo Régimen, vivieron una dura competencia, ofreciendo cada una –dentro del paraguas institucional, ideológico y ritual de la Iglesia Católica– espiritualidades y programas iconográficos y teológicos propios, así como privilegios espirituales o fidelización características (Rodríguez Becerra, 2011).

Por otro lado, en la consideración de las prácticas culturales descritas desde la perspectiva de los estudios de performance, es necesario tener en cuenta el registro formado por autores, pero también por directores, actores y espectadores de estas dramatizaciones. Las acciones performativas son consideradas como actividad humana con ámbitos que se superponen entre el ritual y el teatro, pero también el entretenimiento, las artes o el juego, entre otros. Por ello, es clave su cualidad como conducta repetida, y al mismo tiempo, como instancia particular concreta, específica y diferente de todas las demás. En ellas es característica la presentación de acontecimientos reales o posibles, constituidos de conducta real a conducta simbólica, con la función de eliminación de comportamientos disruptivos por medio de exhibiciones ritualizadas (Schechner, 2002). Desde nuestro punto de vista es evidente en los ejemplos etnográficos seleccionados la progresiva transformación de normativa moral en dramatización con sentido pedagógico. Al mismo tiempo, por tanto, también es entretenimiento, además de tener un fuerte sentido simbólico identitario en el contexto de las sociedades postmodernas occidentales. El valor de enculturación de la tradición oral, contribuyendo a la transmisión de modelos de género propios de una época y la sociedad que los generó (Díaz Iglesias, 2006:53) es palpable en los dos ejemplos que hemos analizado.

La fusión entre acontecimientos simbólicos y reales es característica del teatro simbólico y de los rituales, aunque en los de carácter religioso la catarsis se logra apelando al Otro trascendente. En determinados casos la evolución del ritual deriva en su acentuación del entretenimiento frente a la eficacia de la transformación, aunque ambas categorías no se oponen, sino que forman polos de un *continuum* (Schechner, 2002). En contextos socioculturales como los descritos las performances son parte de ecosistemas e intercomunican relaciones políticas, jerarquías grupales y economías. Ahondar en las mismas y en la función que cumplen hoy día es otra de las futuras líneas de investigación que proponemos a partir de lo expuesto en estas páginas.

Siguiendo la consideración de estas prácticas en conexión con las coyunturas histórico-sociales en las cuales tienen vigencia hoy día, no podemos pasar por alto la necesidad de sondear la propia formación y comprensión que de estos rituales existe, tanto en las generaciones de mayores, como entre sus descendientes. Desde el ámbito de la educación patrimonial entendemos la responsabilidad del conocimiento, la comprensión de estos rituales y su posible reflejo en la vida cotidiana en cuanto a prácticas relacionadas con el embarazo, el alumbramiento o la cuarentena. En el último trabajo de campo que llevamos a cabo en 2024 sobre Las Candelas, pudimos comprobar que las niñas que participan no solo no eran conscientes del significado de la acción ritual, sino que tampoco se habían planteado el sentido del texto cantado. Con respecto a ello nos surge la siguiente cuestión: ¿las más mayores sí eran y son conscientes de los temas que

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9679

se trataban? Destacamos así pues una necesidad de analizar los canales de transmisión intergeneracional, así como de plantear formas de estudio acerca de los procesos de transformación en los significados de las prácticas.

Es especialmente significativo, desde nuestro punto de vista, poner el foco en que las prácticas estudiadas constituyen manifestaciones con fuerte arraigo en los distintos pueblos en los que se practican. Pero al mismo tiempo, son expresiones que trascienden estos límites geográficos ya que su presencia puede constatarse en otros lugares, incluso de otras comunidades autónomas españolas. Asimismo, encontramos vínculos con otras naciones europeas, entre las que no podemos dejar de señalar como muy significativas las que tienen lugar en Portugal y en los países del Mediterráneo. Definitivamente merecen mención especial los importantes vínculos con expresiones culturales en Latinoamérica, de las que seleccionamos en esta ocasión el caso de las Pastorelas con sus abundantes variantes a lo largo del amplio territorio mexicano, y el caso más particular de la celebración del ciclo de los cuarenta fandangos de Rama entre el 25 de diciembre y el 2 de febrero en la Sierra de los Tuxtlas en el sur del Estado de Veracruz (Cruz Castellanos, 2018).

Profundizar en los vínculos sociohistóricos y culturales que estas expresiones tienen con otras en distintas geografías es especialmente fructífero en su desarrollo en el ámbito de la educación patrimonial. Centrado en el estudio de los acervos que compartimos, son susceptibles de protagonizar actividades en las que se encuentren distintas prácticas que han quedado como claros ejemplos de intercambios culturales, tal es el caso de la pastorela mexicana en teatro de papel[5]. Sirva esta como muestra de las posibilidades de aplicación pedagógica, y cultural en general, que pueden tener nuestros estudios y sus futuros desarrollos, a partir de la base del reconocimiento de la diversidad, tanto interna como externa a las propias comunidades, y este como aportación a la construcción de entornos de respeto y convivencia.

Bibliografía

Alonso Cortés, Narciso (1982): *Villancicos y representaciones populares de Castilla*, Valladolid, Instituto Cultural Simancas.

Austin, John L. (1955): *How do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press.

Barrios Manzano, M.ª del Pilar (1985): «La música de Cáceres: datos para su historia (1590-1750), *Revista de Musicología*, *8*(1), enero-junio, pp. 139-144.

Barrios Manzano, M.ª del Pilar (2002): «Fuentes y metodología para el estudio de la música de tradición oral en Extremadura», *Saber Popular*. *Revista Extremeña de Folklore*, *19-20*, pp. 25-43.

Barrios Manzano, M.ª del Pilar (2008): «Candelas y Purificás en la provincia de Cáceres», en *Las Purificás. El alma del pueblo*, Sebastián Martín Ruano (fotografías), Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Extremadura, pp. 11-23.

Barrios Manzano, Pilar (2009): *Danza y ritual en Extremadura*, Ciudad Real, CIOFF.

Barrios Manzano, Pilar (2012): «Bailes y danzas de Extremadura», *Jentilbaratz: cuadernos de folklore*, *14*, pp. 221-243.

[5] Pastorela mexicana de teatro de papel. Las piezas del teatro de papel las elaboraron Guillermo e Itxli Contreras, propuesta pedagógica desde el Grupo MUSAEXI: https://www.youtube.com/watch?v=1-1YKSIFRy4&t=15s

Capdevielle, Ángela (1969): *Cancionero de Cáceres y su provincia*, Madrid, Diputación Provincial de Cáceres.

Castiñeiras, Manuel A. (2014): «El portal románico como 'performance'», en *Arousa medieval y románica: I Simposio de Historia y Patrimonio Cultural de Vilagarcía de Arousa*, Augusto Guedes de Castro (ed.), pp. 147-182.

Crisóstomo, Juan (1955): *Homilías sobre el Evangelio de San Mateo,* Madrid, BAC.

Cruz Castellanos, Joel (2018): «La Rama de Santiago Tuxtla», *La manta y la raya, 8*, septiembre, pp. 47-48.

Díaz Iglesias, Sebastián (2006): «Construcción de modelos de género a partir de textos de la tradición oral en Extremadura (España)», *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, *1*(1), enero-febrero, pp. 40-61.

Domínguez Moreno, José María (1997): «Las fiestas de Las Candelas en la provincia de Cáceres», *Revista de Folklore*, 195, pp. 99-103.

Fernández, Domiciano (1995): «La ordenación de diaconisas», *Proyección: Teología y mundo actual*, 177, pp. 111-126.

Flores Del Manzano, Fernando (1992): *La vida tradicional en el Valle del Jerte*, Mérida, Asamblea de Extremadura.

Garay Toboso, Juan Ignacio (1996): *La participación de los esclavos en las fiestas del calendario romano*, Universidad Complutense de Madrid [Tesis Doctoral].

García García, José Luís (1989): «El contexto de la religiosidad popular», en *La religiosidad popular*, vol. 1, Carlos Álvarez Santaló, María Jesús Buxó Rey y Salvador Rodríguez Becerra (coords.), Barcelona, Antrophos, pp. 19-29.

García Matos, Manuel (1945): *Lírica Popular de la Alta Extremadura*, Madrid, Unión Musical Española.

Gil García, Bonifacio (1931): *Cancionero popular de Extremadura. Contribución al folklore musical de la región*, vol. I, Badajoz, Centro de Estudios Extremeños.

Gil García, Bonifacio (1956): *Cancionero popular de Extremadura. Contribución al folklore musical de la región*, vol. II, Badajoz, Centro de Estudios Extremeños.

Gómez Muntané, M.ª Carmen (1996): *El canto de la Sibila I: León y Castilla*, Madrid, Editorial Alpuerto.

Hoyos Ragel, María del Carmen (1990): «Edición y estudio lingüístico-literario de El Auto de los Reyes Magos de Paredes de Nava», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, *61*, pp. 541-596.

Macías Sánchez, Clara y Nava López, E. Fernando (2022): «"Santos visitantes". Trasposiciones de lo sagrado en las fiestas revitalizadas», *Gazeta de Antropología*, *38*(1), s.p. https://doi.org/10.30827/Digibug.72377

Macías Sánchez, Clara, Hernández González, Salvador y Rodríguez Becerra, Salvador (2015): «Calendario festivo y actos de culto en Carmona: una reflexión acerca de las fiestas en la modernidad», *Revista de Antropología Social*, *24*, pp. 405-431. https://doi.org/10.5209/REV_RASO.2015.V24.50665

Madrid, Alejandro L. (2009): «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora? Una introducción al dossier», *Trans: Revista Transcultural de Música*, *13*, s.p.

Maldonado, Luís (1989): «La religiosidad popular», en *La religiosidad popular*, Vol. 1, Carlos Álvarez Santaló, María Jesús Buxó Rey y Salvador Rodríguez Becerra (coords.), Barcelona, Antrophos, pp. 30-43.

Mandianes Castro, Manuel (1995): «Antropología del tiempo litúrgico», *Revista Española de Derecho Canónico*, *52*(138), pp. 219-229.

Marcos Arévalo, Javier (1998): «Aspectos socioantropológicos de los rituales festivos. A propósito de la geografía de las Candelas en Extremadura», en *Las Candelas. Una aproximación desde el Arte, la Historia, la Etnografía, la Religiosidad y la Música*, Guillermo Kurtz Schaefer, Enrique Molina Senra y Pedro Montero Montero Montero (eds.), Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, pp. 33-52.

Marcos Arévalo, Javier (2004): «El fuego ritual y la purificación. Caracterización de las fiestas de las candelas en Extremadura», *Zainak*, *26*, pp. 247-257.

Merriam, Alan (1960): «Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field», *Ethnomusicology*, *3*(4), pp. 107- 114.

Miguens, Agustina (2017): «La representación de los Reyes Magos en dos textos castellanos de los siglos XII y XIII: el Auto de los Reyes Magos y el Libro de los tres reyes de Oriente», *Exlibris*, *6*, pp. 187-200.

Rodríguez Álvarez, Luís C. (2015): «La música de la Navidad», *Repertorio Histórico de la Academia Antioqueña de Historia*, *109*(186), pp. 59-76.

Rodríguez Becerra, Salvador (2011): «Nuevas perspectivas sobre la religiosidad popular o la religión común de los andaluces», *Revista murciana de Antropología*, *18*, pp. 31-41.

Rodríguez Gallar, Estrella (2009): «La Navidad a través del tiempo». En *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (ed.), Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 825-846.

Schechner, Richard (2002): *Performance Studies. An Introduction*, Londres, Routledge.

Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis (1941): *Liber Usualis. Missae et Officii.* Roma, Typis Societatis Sant Joannis Evangelistae.

Trapero, Maximiano (1982): *La pastorada leonesa. Una pervivencia del teatro medieval*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.

Velasco Maíllo, Honorio (1989): *La tradición oral. Textos, contextos, géneros y procesos*, J. Marcos Arévalo y S. Rodríguez Becerra (eds.) *Antropología cultural en Extremadura*, pp. 571-585. Asamblea de Extremadura. Universitas. Badajoz.

Vorágine, Santiago de la (1999): «Capítulo XXXVII. La purificación de la bienaventurada Virgen María», en *La leyenda dorada*, I, Madrid, Alianza, pp. 157-164.

Wölfflin, Heinrich [1915] (2002): *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe.

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2025
Fecha de aceptación: 24 de enero de 2026

La necesidad y el deseo en leyendas de tradición oral en una región de la frontera entre México y Guatemala. Aproximación a un análisis temático[1]

Necessity and desire in oral tradition legends from the border between Mexico and Guatemala: an approach to thematic analysis

Luis Rodas Suárez
(Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana)
luisrodas1605@gmail.com
https://orcid.org/0009-0005-4441-6539

Resumen: En las leyendas de tradición oral de la región del volcán Tacaná —frontera entre México y Guatemala—, existen motivos, tópicos y personajes sobrenaturales que identifican a las diversas comunidades entre sí, estableciendo entre ellas un *continuum* cultural. Estos elementos conforman unidades de sentido más amplias y abstractas que permiten entender las preocupaciones, miedos y anhelos presentes en dicha tradición, es decir, son temas de interés que atañen a la comunidad. Como muestra de ello, se presenta una aproximación al análisis de la necesidad y el deseo como temas circundantes en leyendas de pactos sobrenaturales.

Palabras clave: Temas, Necesidad, Deseo, Pactos, Frontera.

Abstract: In oral tradition legends from Tacaná volcano —part of the border between Mexico and Guatemala— there are motifs, topics, and supernatural characters that recognize communities among themselves, evidencing a cultural *continuum*. These elements form broader and more abstract units of meaning that make it possible to understand the concerns, fears, and aspirations embedded within that tradition. In other words, they are matters of communal interest. As evidence of this, the following presents an approach to analyzing necessity and desire as underlying themes in legends about supernatural pacts.

Keywords: Themes, Necessity, Desire, Pacts, Border.

[1] Este trabajo se llevó a cabo durante la estancia de investigación que realizo en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana gracias al programa de Estancias Posdoctorales por México Convocatoria 2023(1) de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI), con la asesoría de la Dra. Donají Cuéllar Escamilla. Convenio: I1200/311/2023.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

A pesar de la división fronteriza establecida en 1882 entre Guatemala y México, en la actualidad es posible identificar una serie de elementos comunes —personajes, motivos, fórmulas y tópicos— en la narrativa de tradición oral de las comunidades situadas en ambos lados de dicha frontera —según pude corroborar durante la investigación para mi tesis doctoral entre 2018 y 2022—; lo cual, permite sentar la idea de que existe un importante *continuum* cultural en la región. Gracias al trabajo de campo que realicé entre diciembre de 2023 y enero de 2024, he podido reconocer que esto sucede, también, entre comunidades de Cacahoatán y Tapachula, en el estado de Chiapas, y las de Sibinal y Tacaná, en el departamento de San Marcos, Guatemala. Asimismo, hay temas compartidos que se privilegian en cuentos y leyendas de ambos lados de la frontera. Estos temas mantienen una estrecha correlación con el contexto histórico, social y cultural del lugar donde se re-crean y que, en buena medida, explican la manera en cómo se vinculan las personas con su comunidad, con su entorno, con su medio ambiente y con su realidad.

No obstante el creciente número de especialistas e investigaciones en este campo de estudio, aún falta realizar registros de las tradiciones orales y estudios de los materiales provenientes de las diversas comunidades de México y de Centroamérica; por tanto, en este trabajo procuro aportar una aproximación al análisis temático de un tipo de leyendas de tradición oral de la región, con la intención de visibilizar la cultura y la literatura que de las voces emanan; esto, a su vez, permite observar la realidad en la que las comunidades viven, cómo afrontan sus problemas, la manera en cómo las personas comprenden y dan sentido a su entorno mediante la recreación de sus narrativas. Las leyendas que he seleccionado para analizar son aquellas cuyo motivo medular es el pacto sobrenatural, aquel que se realiza con el fin cambiar una condición de carencia o cumplir algún deseo. Este es un motivo extensamente desarrollado y es tan importante que sin él no habría relato; sin embargo, estimo que por sí mismo no siempre alcanza la categoría de tema o coincide con él, puesto que, considero, estos textos están estructuralmente conformados en torno a la necesidad y el deseo, ya que veo una constante insistencia en ello, aunque no siempre de manera explícita, pero sí a través de una serie de elementos y situaciones que refuerzan estos temas. En este sentido, este breve estudio[2] pretende mostrar, a través del análisis de las unidades mínimas, de qué forma se abordan los temas de la necesidad y el deseo en dichos textos.

1. La región del volcán Tacaná

Las comunidades de Cacahoatán, Tapachula, Sibinal y Tacaná comparten una región geográfica en la zona montañosa del volcán, y por ende un ecosistema similar en el que los habitantes mayormente se dedican al cultivo del café y del maíz, entre otros productos agrarios. Desde el aspecto de la literatura de tradición oral es evidente que mantienen una base común de saberes, temas, motivos, personajes sobrenaturales y

[2] El estudio temático de cuentos y leyendas de tradición oral de esta región es un proyecto en curso que iré ampliando, de manera gradual, hacia otras zonas de la región sur-sureste de México. Debido a la enorme vigencia y apertura de estos relatos he optado por hacerlo de manera sistemática y ordenada —en varias partes con temas distintos o con varios tratamientos de un mismo tema—, que procuraré publicar, cuando sea posible, en forma de artículos o capítulos de libros. Este trabajo corresponde a una de esas entregas y se ocupa de un corpus de leyendas que he recopilado en la frontera entre México y Guatemala a la que incorporo algunos datos de mi tesis doctoral (Rodas Suárez, 2022); además, en cuanto a la teoría y análisis sobre la temática en la narrativa de tradición oral, esto apenas es una aproximación que en sucesivos trabajos espero ir corrigiendo y afinando.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

maravillosos, etc.; tal como evidencian los textos que aquí se analizan, los cuales, dada su cualidad de apertura, tienen diversas variantes que enriquecen y reactualizan la tradición a la vez que la conservan.

La región históricamente ha sido habitada por población mam, grupo mayense de raíz mixe-zoque que abarca el amplio territorio de la costa del Soconusco, parte de la sierra y la selva chiapanecas, en México; y de Guatemala, los departamentos de San Marcos, una porción de Retalhuleu y Quetzaltenango, hasta la sierra de los Cuchumatanes, en Huehuetenango (Rodas Suárez, 2025: 26). Como suele suceder con diversos grupos, la etnia mam a lo largo de su historia ha recibido diversas influencias, primero a través de las ocupaciones de pueblos como los quichés y los nahuas, antes de la llegada de los españoles y, posteriormente, por estos en compañía de chichimecas, tlaxcaltecas, xochiltecas, etc. Durante el siglo XIX y principios del XX, a la región también llegaron migrantes alemanes, japoneses y chinos, entre otros, quienes adquirieron extensos terrenos para la siembra y la explotación de los productos del café (Hernández Castillo y Gutiérrez Alfonzo, 2000: 18). A ello hay que agregar la influencia de los estados mexicano y guatemalteco, con sendas estrategias de educación nacional, que en muchas ocasiones promovieron y forzaron el abandono de las tradiciones, de las lenguas originarias, de las vestimentas tradicionales, bajo el ideal del llamado progreso nacionalista. Esta intensa circulación de personas, saberes e intereses se explica por la posición estratégica de la región como zona de paso entre Centroamérica y México, su cercanía con el océano Pacífico y las fértiles tierras de la boca costa y de las faldas del volcán Tacaná.

Por su ubicación geográfica, el flujo migratorio en la región ha sido constante a lo largo de su historia, sobre todo de Guatemala hacia México —ya por pobreza, ya por la expropiación de tierras comunales a finales del siglo XIX, o por la guerrilla, principalmente, durante los años ochenta—. Tanto las personas que residen en el lado de Chiapas como en el de San Marcos, migrantes, de comunidades originarias, mestizas u otros sectores de la población han sufrido episodios de suma violencia —física y simbólica— (Hernández Castillo, 1995: 146) bajo la mano explotadora de antiguos finqueros o por la presión de gobiernos que buscaron erradicar su lengua, vestimenta, tradiciones y costumbres.

Entre los siglos XIX y XX hubo una importante expansión de las fincas cafetaleras en ambos lados de la frontera, cuestión que beneficiaba, principalmente, a los propietarios, pues los campesinos mames —lo que no excluye a migrantes y a algunos grupos mestizos— carecían de un empleo fijo y con buenas condiciones, lo que provocaba inestabilidad económica y un constante tránsito entre las poblaciones de región, por lo regular, en busca de trabajos temporales en las fincas, sobre todo, en épocas de cosecha. Esto permitió que a la postre personas —y hasta familias enteras— se reestablecieran en los lugares que ahora habitan[3].

En la actualidad existen diversos esfuerzos por conservar los conocimientos, la lengua y las tradiciones de los mames. Algunos pobladores que descienden de esta etnia, aunque en su mayoría ya no hablen el idioma, conservan su cultura y una manera particular de ver el mundo que sigue estando vigente. Gran parte de su tradición ha sido adaptada, incluso, por personas que no tienen un origen mam, a veces llamados mestizos, otras tantas, ladinos. Debido a esto, en los textos se observan distintas fuentes que han influido en la conformación de la sociedad y en su pensamiento: desde los fenómenos

[3] Por ejemplo, durante las épocas del reparto agrario en México, personas del lado de Guatemala pudieron establecerse en Chiapas y adquirieron la nacionalidad mexicana, integrándose a lo que desde entonces serían las tierras ejidales.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

de migración e inmigración, las creencias de los cultos —católico, cristianos y otros protestantes—, así como de la propia etnia mam.

Los cuentos y leyendas de tradición oral de la región reflejan, a través de sus motivos y temas, muchas de las problemáticas vividas por estas comunidades a lo largo del tiempo. Por ello, su cultura y tradiciones siguen teniendo vigencia y, desde mi perspectiva, no parece estar a punto de desaparecer, puesto que he podido corroborar que una serie de valores continúa transmitiéndose oralmente, por lo regular de personas mayores hacia otras de mediana edad y jóvenes. Por tanto, es posible hablar de la existencia de un *continuum* cultural en la región fronteriza y muestra de ello es este breve estudio[4].

En cuanto a la tradición oral de la región[5], se ha señalado que «goza de un amplio repertorio de narraciones que hablan de su experiencia de vida cotidiana en el ejido» (Quintana Hernández y Luis Rosales, 2006: 27), en la cual se observa una estrecha convivencia literaria entre los informantes, los oyentes y sus personajes sobrenaturales, maravillosos o religiosos. A su vez, estos relatos, como sugiere Gutiérrez Alfonzo (2003: 122), «son una construcción en los que se reconoce un arte verbal: elementos estilísticos, con protagonistas y emociones».

Efectivamente, hay una serie de personajes sobrenaturales muy conocidos en la región, como el Cadejo, la Llorona, la mujer de blanco, el ánima de la carretera, el Charrudo, el Sombrerón, los duendes, las brujas, los nahuales, los chimanes[6], entre otros, que se configuran de manera particular y cumplen diversas funciones dentro de los textos. No siempre actúan de la misma forma y esto varía en distintas menciones. Hay diferencias, por ejemplo, entre la Llorona que anuncia la muerte y aquella que perdió o mató a sus hijos y ha sido condenada a buscarlos eternamente; o entre el Charrudo que trenza las crines de los caballos y el que pide almas para permitir la construcción de una carretera. En este sentido, los motivos asociados a cada personaje cumplen, como mencioné, una determinada función y poseen un valor significativo que los mantiene vigentes dentro de las comunidades. Algo similar ocurre con el personaje de Juan No'j[7],

[4] También se puede constatar en los numerosos estudios provenientes de diversas disciplinas como la antropología, la etnología, los estudios sociales, la historia, etc. No obstante, desde el campo de la literatura de tradición oral aún queda mucho por hacer: desarrollar análisis más completos, registrar con mayor sistematicidad la vigencia y formas de transmisión de su literatura y, sobre todo, estimular el interés de nuevas generaciones de investigadoras e investigadores para que se sumen al estudio de la región y contribuyan a su difusión y entendimiento.

[5] Como antecedente en la recolección de tradición oral de esta región en específico, hay que considerar el trabajo de tesis de Cristian Nayeli Mejía Roblero, titulado *Tradición oral de los mames del volcán Tacaná de Chiapas: recuperación e interpretación de la narrativa oral* (2012), cuyo estudio se centra en la comparativa entre relatos bíblicos, el *Popol Vuh* y los recopilados por ella en algunos ejidos de los municipios de Cacahoatán, Tapachula y Unión Juárez. Aunque no se trata de cuentos y leyendas, puesto que es un trabajo etnográfico sobre las prácticas religiosas, es interesante observar la tesis de maestría de Cecilio Luis Rosales, titulada *Etnografía de la práctica religiosa mam del soconusco, del* ajq'ij *al pastor evangélico* (2003), en la que el autor analiza las prácticas religiosas de comunidades del ejido de Unión Juárez, Chiapas, y transcribe sus entrevistas, donde se entrevé, por ejemplo, la creencia en Juan No'j.

En mi tesis doctoral logré reunir un amplio número de cuentos y leyendas de tradición oral (155 relatos y 352 versiones) procedentes de Unión Juárez, Cacahoatán y Tuxtla Chico —de lado de Chiapas—; Malacatán, San Pablo, San José el Rodeo, El Tumbador, San Rafael Pie de la Cuesta y Esquipulas de Palo Gordo —de lado del departamento de San Marcos, Guatemala—.

[6] Término que se suele utilizar en la región para referirse a los curanderos.

[7] También enunciado como Juan No, Juanón o Juanó. El *Diccionario bilingüe mam-español* escribe la voz *No'j* y se refiere a uno de los días sagrados del calendario Maya, cuyo significado es «sabiduría», es el Señor del cerro o Dueño del volcán, quien transita por cuevas y caminos que conducen a distintas partes subterráneas (Quintana Hernández y Luis Rosales, 2006: 23).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

quien en algunos relatos aparece como Dueño[8] del cerro, del volcán, de la cueva o de los animales —elementos que evidencian el sustrato mam contenido en textos donde aparece este personaje—, y en otros, simplemente, se enuncia un Dueño capaz de otorgar beneficios materiales a cambio de ciertas exigencias. Me parece, entonces, que a través de los textos sobre los pactos con estos Dueños se desarrollan dos temas recurrentes en estas comunidades: la necesidad y el deseo.

He observado que estos temas son constantes no solo en este tipo de leyendas, sino también en otras que no necesariamente involucran pacto —como aquellas sobre luces que señalan tesoros encantados o las suertes que se aparecen a ciertas personas— e incluso en cuentos como los de la *Muerte madrina*, *Compadre rico y compadre pobre*, *El cazador y el Dueño de los animales*, entre otros[9]. En todos ellos se advierte que temas como la necesidad y la carencia de recursos para satisfacerla, así como los deseos de alcanzar una vida más holgada económicamente son reiterativos y, en muchas ocasiones, bastante desarrollados.

Como una aproximación al estudio de estos temas, he decidido acotar este breve trabajo a los textos cuyo motivo principal es el del pacto, de modo que funcione como punto de partida para, en un futuro, desarrollarlo en otras leyendas y cuentos. Considero que para ello es importante observar las unidades mínimas que conforman los relatos y que, en conjunto, permiten identificar los temas principales, esto es, aquello de lo que trata de manera global determinada narración.

Los textos que he seleccionado se encuentran en la publicación *Leyendas y cuentos de tradición oral de la región fronteriza del volcán Tacaná* (Rodas Suárez, 2025) y forman parte del corpus de leyendas. Fueron recopilados entre diciembre de 2023 y enero de 2024 en los municipios de Cacahoatán y Unión Juárez, Chiapas, México; y en los municipios de Sibinal y Tacaná, San Marcos, Guatemala. En las referencias de las citas pongo entre paréntesis el título de la leyenda, seguido del número que lo identifica, en el cual el número entero indica el tipo de leyenda y el decimal corresponde al número de versión[10].

2. Unidades mínimas de composición del relato

Para el análisis temático parto de la teoría analítica de las unidades mínimas narrativas que estructuran el relato. Aurelio González, siguiendo el modelo de Cesare Segre y el propuesto en el estudio del *Romancero* hecho por Diego Catalán y el Seminario

[8] Lo pongo con alta inicial, pues se diferencia del sustantivo común en tanto que este constituye un personaje específico. Los Dueños, Jefes, Jefas —entre otros personajes similares— pueden estar, incluso, vinculados con lo sagrado, pues suelen ser seres que cuidan y resguardan las cosas de la naturaleza —ríos, cuevas, plantas, animales, etc.— de los abusos de seres humanos. Son personajes de larga tradición en el continente americano y en muchas ocasiones parecen provenir de las creencias de los antiguos pueblos precolombinos.

[9] Estos relatos y sus versiones se hallan en el corpus de mi tesis doctoral (Rodas Suárez, 2022) —recopilados entre 2018 y 2020— y en el publicado recientemente en el *Boletín de Literatura Oral* (Rodas Suárez, 2025) —recogidos en diciembre de 2023 y enero de 2024—. Ambos se pueden consultar en línea y los datos completos aparecen en la bibliografía de este trabajo.

[10] Este corpus se compone de un total de 129 leyendas y cuentos en 237 versiones. La clasificación del corpus está dividida en leyendas y cuentos. Las leyendas van del número 1 al 73 y de aquí los que tienen como motivo medular el pacto son los que cito en este trabajo, aunque el pacto puede enunciarse en otros tipos de leyendas, como aquellas que hablan de nahuales, en cuyo caso dicho pacto se realiza con el Diablo o con el Mal con el fin de obtener la capacidad de transformarse en animal.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

Menéndez Pidal, planteó la articulación de los niveles de organización[11] —discurso, intriga, fábula, modelo actancial— para el análisis narratológico, especificando su relación con los planos del discurso y del contenido a través de las unidades que los conforman.

En el plano del discurso se ubican las invariantes semánticas que ponen de manifiesto su estructura y sus posibilidades de variación (González, 1990b: 132-133), son elementos semánticos que corresponden a un lenguaje figurativo. Aquí se encuentran, como unidades mínimas, las fórmulas, descripciones, epítetos y elementos con valor indicial o simbólico, como los tópicos. Las fórmulas son recursos mnemónicos propios de cada realización de un texto de tradición oral, contribuyen a la estructura del discurso, pueden ser palabras o frases reiteradas, aunque no necesariamente de manera exacta (Rodas Suárez, 2022: 135); es decir, la fórmula es «un esquema textual que puede ser reutilizado un número indefinido de veces y que puede englobar las formas más diversas de recurrencia lingüística» (González, 1990a: 30).

Los tópicos son unidades culturales, son palabras o frases con significados «que requieren del lector o receptor una actividad de desciframiento que lo remite a una atmósfera en particular» (González, 1990a: 93); son elementos recurrentes que, también, tienen una función mnemónica, pero su valor es simbólico, pues de trata de una referencia cargada de significación textual y, además, contextual, ya que dicho sentido de significación depende del lugar y del tiempo donde el texto se transmite (Rodas, 2022: 77-79). Casi siempre se expresan explícitamente en el texto y pueden ser espaciales —un lugar, el río, la cueva, el volcán—, temporales —una hora del día, una fecha, el Día de San Juan—, un elemento natural —el agua, el viento, el fuego—, un número —el tres, el siete—, una posición social o, en los personajes, ciertas características. Los tópicos crean cierta atmósfera en la narración perceptible para quien transmite y quien recibe, siempre que este tenga los recursos necesarios para descodificarlos, esto es, que tenga pertenezca a la cultura donde el texto vive o que al menos la conozca y comprenda.

Concerniente al tema, los elementos del plano del discurso pueden vincularse a través de expresiones y usos que remiten a él. Por poner un ejemplo, y como se muestra a lo largo del análisis, el uso reiterativo de expresiones denota la carencia o la necesidad de los personajes, tales como: «era tan pobrecito», «no tenía ni para comer», entre otras;

[11] A grandes rasgos, estos niveles pueden correlacionarse en cuatro enlaces que van de lo concreto a lo abstracto: discurso-intriga-fábula-modelo actancial-mito. El discurso se relaciona con el de la intriga, el ordenamiento artístico de las secuencias narrativas; es decir, la disposición de las secuencias tal como las cuenta el transmisor. De la relación entre ambos surge un primer nivel de abstracción. El segundo nivel (discurso-intriga/fábula) resulta de la relación entre la organización de las secuencias narrativas —la intriga— y su ordenamiento lógico-causal —la fábula—. El tercer nivel (discurso-intriga-fábula/modelo actancial) se conforma de unidades con mayor abstracción. La significación surge de la interacción entre los motivos —ya abstraídos en sus respectivas etiquetas— y las funciones, unidades que también se abstraen para su análisis y que, en forma genérica, representan la estructura cardinal de la historia. En el cuarto nivel (discurso-intriga-fábula-modelo actancial/mito) corresponde a un momento de abstracción aún mayor y atañe a la identificación de contenidos míticos y ontológicos: oposiciones complementarias que articulan estructuras funcionales y temporalizan, precisamente, elementos abstractos (González, 1990b: 132-133). Esta teoría la discutí y profundicé en mi tesis de doctorado, de la cual retomo hasta aquí algunas ideas; sin embargo, en aquel estudio solo consideré llegar hasta las unidades mínimas de los dos primeros niveles de análisis (fórmulas, tópicos y motivos). La investigación que actualmente desarrollo pretende aproximarse al tema como unidad mayor que involucra a las unidades anteriores y que, posiblemente, pueda comprender otros niveles, como el modelo funcional o, incluso, del mito. Esto dependerá del avance paulatino de los análisis y de la discusión —si es que da pie a ello— que de esto emane. Por ahora, he planteado este trabajo como una mera aproximación.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

o la cueva, como tópico, que es el lugar al cual se va a ofrendar, pedir favor o hacer algún pacto con el fin de cubrir dicha obtener algún beneficio.

Los motivos son unidades mínimas narrativas y se determinan por los «límites de un hecho que modifica radicalmente la relación entre los personajes de la historia […] en un momento dado» (González, 1990b: 136). Un motivo se compone, entonces, por la interacción entre un personaje —o personajes— y una acción; y esto puede ser descrito mediante una «etiqueta» (González, 1990b: 137): un término indicado por «un sustantivo de raíz verbal capaz de abstraer y sintetizar» (González, 1990b: 137) un significado. Por ejemplo, en la leyenda de la Llorona, el hecho de que Dios la condene a buscar eternamente a sus hijos o a que su alma no tenga descanso constituye un motivo cuya etiqueta puede ser «castigo», y más específicamente «el castigo divino». Los motivos conservan y expresan en la cadena sintagmática un significado «que se localiza en un nivel más profundo de la narración (en el plano de la fábula)» (González, 1990a: 91) y pueden cambiar de cadena sintagmática, dado su condición autónoma, para formar parte de otro contenido fabulístico.

También hay que considerar que los motivos tienen un carácter heterogéneo (Tomachevski, 1970: 204-206). Pueden ser generadores de la serie de acontecimientos —o cadenas secuenciales— en las que participan otros motivos; es decir, sirven como antecedente o catalizador (González, 1990a: 67) y se relacionan con el plano del discurso en tanto que pueden funcionar como fórmula de inicio o desencadenante de la trama (Álvarez Ávalos, 2019: 53). Asimismo, existen motivos que tienden a desarrollarse más, esto es, que además de incluir un sujeto y una acción se muestran las consecuencias de dichas acciones, a partir de lo cual se van generando otros motivos. A esta clase se le ha denominado motivo nuclear (Díaz Roig, 2008: 78) o motivo medular, y se vincula más estrechamente con el plano de la intriga (Álvarez Ávalos, 2019: 53-54), pues constituye la acción principal, imprescindible para la historia. El motivo temático[12] es aquel cuyo desarrollo y articulación con otros motivos puede ser tan extenso que, de hallarse suficientemente desarrollado, constituye el tema. Todo motivo puede ser formulado mediante una etiqueta, su función coincide con el correspondiente del plano fabulístico (González, 1990b: 138), y da cuenta de relaciones de significación más profundas; convenientes para un análisis temático.

Considero que para aproximarse al estudio de los temas en narraciones de tradición oral, cómo se configuran y sus posibles significados, es necesario analizar la manera en que interactúan las unidades mínimas: fórmulas, tópicos, motivos; así como la forma en que estas refuerzan y se vinculan al tema que, potencialmente, puede abstraerse de un relato, o bien, a los temas principales, si es que se así se desarrollan, como señalo en los textos que aquí expongo, lo que constituiría una especie de núcleo temático. Para esto conviene explicar lo que, desde mi perspectiva, es el tema, al menos de manera breve.

3. El tema

Entiendo «tema» como la unidad mayor de significación de un relato. Su grado de abstracción es superior en comparación con las unidades mínimas que lo integran, aunque

[12] Sobre estos «tipos» de motivos faltan aún estudios, pero paulatinamente se han estado definiendo a partir de las propuestas de Aurelio González. Se puede consultar la tesis doctoral de Álvarez Ávalos (2019: 50), ahí indica, por ejemplo, que «el motivo nuclear de un texto está relacionado con el tema. Cuando ambos coinciden, el motivo nuclear es también temático»; el tema lo define la autora como la «unidad de mayor significación, una abstracción del texto que se realiza a partir del desarrollo de las unidades narrativas menores», cuestión en la que coincido; sin embargo, considero que en el tema no sólo están vinculados los motivos, sino también las fórmulas y los tópicos.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

estas permanecen intrínsecamente relacionadas. Por ello, el análisis de las unidades mínimas permite vislumbrar cuál es el tema o los temas del texto y su posible significado. Esta aproximación contribuye a explicar por qué estos textos de tradición oral siguen vigentes y continúan su marcha por la memoria y la voz de las personas, pues, además de revelar una serie de valores significativos para la comunidad, muestra sus temas de interés, aquellos que repercuten en su manera de pensar y posicionarse frente al mundo, a la realidad, a la cotidianidad, la felicidad y los problemas del día a día[13].

El propio término 'tema' supone ya algunas complicaciones, ya que frecuentemente se le emplea como 'motivo', como 'tópico' e incluso como 'moraleja'. Diversos especialistas —Philippe Chardine, Claude Bremod, Edward Quinn, Rusell Brow, Luz Aurora Pimentel, entre otros— han señalado este problema al analizar y definir la temática (Ramírez González, 2012: 63) o tematología dentro de los estudios comparados, en los cuales se ha notado que las tendencias de su uso no están exentas de diversas discrepancias.

El «tema» es, según Tomachevski (1982: 179), «aquello de lo que se habla», lo que surge de la asociación de los significados de las distintas frases que se mantiene por la comunidad del contenido:

> El tema (aquello de lo cual se habla) está constituido por la unidad de significados de los diversos elementos de la obra. Puede hablarse del tema de toda la obra, o de temas de las distintas partes.
>
> Para que una construcción verbal constituya una obra unitaria, debe tener un tema unificador que se concrete en el desarrollo de toda la obra.

Esto se debe a que las unidades constitutivas del relato, al estar en correlación y regirse por la lógica causal de las secuencias narrativas, convergen en un tema en específico que se puede develar extrayendo los significados unitarios y abstrayendo uno global. Sin embargo, resulta interesante que Tomachevski señale la posible existencia de varios temas dentro de un mismo relato al observar sus distintas partes. En efecto, la diferencia radica en que, si bien pueden abordarse diversos temas en un solo texto, estos no siempre alcanzan el desarrollo suficiente para otorgar un significado unitario a la narración, pues «el concepto de tema es un concepto *acumulativo*, que unifica el material verbal de obra. Puede haber un tema de toda la obra, pero también cada parte de la obra tiene su tema» (Tomachevski, 1982: 185). De este modo, un motivo es susceptible de adquirir valor temático y coincidir con este, siempre que su desarrollo lo permita. Así sucede en el ciclo de *Tío conejo y tío coyote*, en donde el motivo del engaño —el conejo casi siempre engaña al coyote con distintos fines— tiene la posibilidad de desarrollarse tanto hasta convertirse en tema; pero, dependiendo de la versión, este podría formularse igualmente como la astucia (del conejo), la ingenuidad (del coyote) o la lucha por la supervivencia.

Si el tema es —como menciona Luz Aurora Pimentel— esa materia prima por desarrollar o ya desarrollada en un discurso, posee entonces un valor abstracto; es, además, el 'asunto', y orienta una posible selección de incidentes o detalles que permite dicho desarrollo (1993: 216). Por tal característica, el tema «congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y con la literatura» (Guillén, 1985: 254).

[13] Esto significa que la literatura de tradición oral tiene además de un valor estético, uno ético.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

El tema, por ser una unidad abstracta no aparece de manera explícita en el texto; aun cuando coincida con algún motivo (Álvarez Ávalos, 2019: 50), no se encuentra indicada en el plano del discurso, sino que se desprende de la propia fábula. Quien analiza abstrae el contenido para nombrarlo a través de un sustantivo (amor, adulterio, deseo, necesidad) o un grupo nominal (el amor más allá de la muerte, la lucha por la supervivencia). Dichas denominaciones enuncian —como consideraba Chardin— una postura con un grado de generalidad, con cierta recurrencia y que tiende a considerar ideas, sentimientos, tipos sociales, estados de creencia en cierta época o sociedad u orígenes (Ramírez González, 2012: 132-134). La esfera de los temas es mucho más amplia que la de los motivos, a los cuales se les ha conferido un sentido secundario inscrito ya en convenciones culturales (Segre, 1985: 343), además de que puede estar vinculado y reforzado a través de fórmulas y tópicos. De tal manera que un texto perteneciente a la tradición oral pervive en la comunidad que lo recrea porque, finalmente, aborda, entre otras cosas, temas importantes para ella; se trata de intereses comunes cuyos límites se amplían a tal grado que «siempre» son intereses humanos (la muerte, el amor, el odio) que permanecen inalterables durante todo el transcurso de la historia, pero integrados a un material concreto (Tomachevski, 1982: 180-181).

Así, aunque los temas coincidan, conviene examinar cómo se abordan a partir de las unidades menores y cuál es su tratamiento específico en la narrativa de tradición oral de la región. Un mismo tema puede presentarse de distintas formas y, por tanto, adquirir varios significados relevantes dentro del contexto en que se transmite, puesto que el tema es una unidad abstracta que refleja líneas de la socio-esfera en que la se mueve el ser humano (Segre, 1985: 185); es decir, su experiencia en el mundo y sus valores, los cuales se manifiestan en la transmisión de su literatura de tradición oral.

4. La necesidad y el deseo

El término «necesidad», según Covarrubias, es «Lat. necefsitas, lo que es fuerça en Caftellano fe toma por falta de lo que hemos de menefter. Y Neceffario lo que es menefter, y es forçoso. Necefsitar, es pone a otro en obligacion de que haga alguna cofa, aunque fea contra su voluntad. Necefsitado, el meneftesofo, ó el forçado» (1674: f. 120v). El *DLE*, en la tercera acepción del término «necesidad», se define como «carencia de las cosas que son menester para la conservación de la vida»; dichas definiciones se ajustan a los textos que aquí se revisan. No obstante, al pensar en este término surgen otros como el del deseo o la propia carencia. Considero que esta última es una situación inicial —en el sentido que propone Propp— y que no siempre se desarrolla; en cambio, la necesidad es, también, «un impulso irresistible que hace que las causas obren infaliblemente en cierto sentido» (*DLE*). Así, algunos relatos se articulan a partir de ese impulso o urgencia por cubrir alguna carencia, de modo tal que la necesidad «mueve» las acciones de los personajes que padecen un déficit de sustento vital.

En cuanto al deseo, este se define como «movimiento afectivo hacia algo que se apetece» y «desear» como «aspirar con vehemencia al conocimiento, posesión o disfrute de algo; y anhelar que acontezca o deje de acontecer algún suceso» (*DLE*). Aunque ambos conceptos resultan pertinentes, en muchos de los ejemplos la necesidad es la que suscita el deseo. Existe, pues, una estrecha relación entre ambos, pero cada narración prioriza uno u otro.

Sobre esta relación, Sócrates mencionó: «mira si no es más bien necesario que el que desea le falte la cosa que desea, o bien que no la desee si no le hace falta» (Platón,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

1871: 333). Preguntarse si lo que se desea coincide con lo que realmente se necesita depende, entonces, de la medida del valor del *ente*[14]. Según Enrique Dussel (2011: 71), quien necesite de saciar su sed deseará el agua; si está al alcance, la beberá; pero si falta, su coste aumentará, pues «la posibilidad o mediación tiene valor en cuanto es posibilidad o mediación [...] en la extrema sed, el agua adquiere un valor inmenso: es la mediación primera y necesaria para subsistir, para apagar la sed». En la realidad, en la cotidianidad, la satisfacción de una necesidad está englobada en una serie —o cadenas— de mediaciones, se sofistica. Por ejemplo, si se tiene hambre, se puede desear comida o el dinero para comprarla, o desear trabajo para tener dinero y poder adquirir alimento. Paradójicamente, resulta más práctico obtener un empleo que permita la adquisición de bienes, incluida la comida, que salir a buscarlos de manera directa.

La cadena trabajo–dinero–comida[15] suele entenderse como causal en nuestro imaginario, es así como concebimos el flujo cotidiano dentro del sistema del que participamos. Frases como «hay que sacar para la papa», «sin trabajo, te mueres de hambre» o «vamos a perseguir la chuleta» reflejan el proceso de obtención del fenómeno que permite al cuerpo funcionar y mantenerse vivo. Tal vez entonces Sócrates no podría prever que habría un sistema capaz de ofrecer la ilusión de «si uno quiere, puede» o, acaso, más extrema, de suscitar el deseo por un producto que uno «no sabía que lo necesitaba»[16], como aquellas «necesidades» creadas por una marca o una empresa. Es decir, hacer que una persona desee algo que estaba fuera de su expectativa y, en el intento por obtenerlo, consuma todo lo que pueda en el camino.

Cualquiera que sea la necesidad o el deseo, el ser humano buscará cómo trasladarlo de su pensamiento al mundo real, la manera de implementarlo; aunque, por la infinidad de condiciones, no siempre se podrá realizar factualmente, sí sería posible expresarlo mediante de la palabra y hacer al *otro* partícipe de ello, pues «hablar, decir algo acerca de algo, a alguien y en determinado momento, es, a decir de Austin, hacer algo, ejecutar una acción en el mundo» (Alejos García, 2018: 31). Más aún, las necesidades y los deseos se incorporan en los relatos que circulan, pasan a formar parte de las manifestaciones literarias orales, y si se siguen contando es porque los elementos que contienen mantienen un significando para la comunidad, como ya apuntaba Aurelio González (2016: 10):

> La creación artística o la obra literaria de tradición oral no se puede concebir como tales en el momento de su creación, sea quien sea su autor, tal como sucede en otros tipos de creación, sino en el momento en que, por estar acordes con una estética colectiva, la comunidad las acepta y las hace vivir a través de todas cada una de sus distintas objetivaciones o realizaciones individuales, que son variables, pues se refuncionalizan para expresar la identidad y los valores de esa comunidad en los distintos momentos de su devenir histórico y así perduran y se convierten en señas de identidad de la comunidad.

[14] En filosofía: de *lo que existe*: cosa, elemento, ser, sustancia, etc. (*DLE*).

[15] Como se sabe, en la crítica de Marx hacia el capitalismo se estimaba el círculo al que era sometido un trabajador: laborar para obtener el medio de subsistencia y comprar apenas *artículos de primera necesidad* que le permiten seguir laborando; el capitalista, a su vez, paga lo indispensable para que viva y mantenga a la siguiente generación de empleados que lo reemplazará cuando el trabajador ya no pueda hacerlo (Marx, 1976: 17).

[16] Bastaría poner como ejemplo la venta del tiempo libre: para descansar del trabajo hay que trabajar para ganarse y costear las vacaciones que permiten, luego, continuar con el mismo empleo. Precisamente, durante la reciente cuarentena por el COVID-19, muchas personas decían aburrirse, no sabían qué hacer con su tiempo libre que no implicara salir de casa y gastar.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

Así, la identificación de la que participan dos personas proyecta lo que Alejos apunta en relación con el discurso social, que «busca sus sentidos en el entramado de las relaciones dialógicas entre el 'yo' y el 'otro' [...] el sujeto social se forma discursivamente, en el proceso comunicativo de 'yo' con el otro. Su discurso se ha formado del discurso ajeno y mantiene con éste una relación íntima y constante» (Alejos García, 2018: 48). Por ello es importante señalar que los textos pertenecientes a la literatura de tradición oral incorporan elementos significativos para una comunidad: abordan temas relativos al mundo, al ser humano, su entorno y su forma de vida, así como sus vínculos, pasiones, deseos y frustraciones. Ya sea para entretener, divertir, enseñar o asustar, los relatos poseen una serie de significaciones que dan cuenta de una determinada manera de concebir la realidad. Precisamente, entre los temas que he podido observar con mayor recurrencia en leyendas y cuentos de la región —tanto en el análisis del corpus de mi tesis de doctorado como en la revisión de los que recopilé recientemente— se encuentran el de la necesidad y el deseo.

5. Deseo y necesidad en relatos de pactos

Hacer un pacto con el diablo —o con una entidad equivalente— es un motivo muy recurrente de amplia y larga tradición. Este refleja, precisamente, las necesidades y los deseos que pueden empujar a alguien a intentar hacer un trato con el mal, pese a los peligros que ello represente. El deseo, en estos casos, suele centrarse en obtener riqueza abundante o, al menos, los medios suficientes para conseguirla. En ocasiones, cuando se dice que alguien hizo pacto es porque se observa un repentino aumento en su dinero, propiedades, tierras, ganado, etc.; de ahí que el protagonista se justifique como jefe, patrón o el dueño de una finca o de algún otro negocio próspero.

Como lo había adelantado en mi tesis doctoral (Rodas Suárez, 2022: 241-252), en las versiones guatemaltecas, el acuerdo suele celebrarse con Juan No'j, Señor del cerro o Dueño del volcán. En algunos casos, es el mismo interesado quien, por propia voluntad, acude a pedir el pacto —reza, lo llama o recurre a alguien que conoce el lugar donde este ser mora—. En las versiones de Chiapas no siempre se especifica que el trato sea con Juan No'j, aunque parezca remitir a él o a algún Dueño; en estos casos suele presentarse como un «hombre» que sale al encuentro de alguien en el camino y le ofrece el pacto.

6. Entre el pobre y el rico: descripciones y características de los personajes

En el plano del discurso se hallan descripciones y fórmulas que resaltan características que remarcan la distancia entre el ser sobrenatural —con quien se puede pactar— y el personaje humano que carece de las condiciones necesarias para subsistir —quien solicita o a quien se le ofrece hacer el pacto—. Las versiones que he recopilado mencionan tres principales personajes con quienes se puede pactar y que, en términos generales, comparten rasgos y funciones: Juan No'j, el Sombrerón, o el Mal. Los dos primeros personajes son ambiguos, pueden ser tanto perjudiciales como beneficiosos, pero en los relatos de pactos tienden a poseer una carga en ocasiones más negativa y llegan a emparentarse entre sí o con el mismo personaje del Diablo temible de las leyendas. Por lo común es descrito como un hombre de prominente apariencia:

> Pero dicen que era hombrón, con un sombrerón así, por eso algunas leyendas lo nombran como el Sombrerón, también, pero que se presenta como una personalidad, con

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

> un purón, un gran puro, fumando una gran puro, un puro que nunca se acaba. (*Pactos con Juan No'j*, 28.5)[17]
>
> Él anda en caballo, bien ensillado su caballo y sombrero, tiene sombrero grande. Él anda así, como los que vienen a la carrera de cinta[18], dice que así lo mira uno, con buen caballo, de botas y traje, bien vestido, traje negro usa. (*Juan No'j ayuda a quien tiene suerte*, 29.1)[19]
>
> Ya cuando yo salí a la cuadra y a una esquina de aquí, ahí sí le vi la espaldona y el sombrero chingón, las espuelas de plata, la montura y el freno de plata. (*Pactos con Juan No'j*, 28.1)[20]

O con apariencia extranjera:

> Ese día, una muchacha dice que pasó a lado de la peña, se encontró ahi un gringo, dicen la gente, un muchacho güero, dice que empezó a hablar y que la abrazó y la llevó allá, pero no tenía ni puerta, pues, era una peña nomás, pero cuando llegó a los tres días en su casa, se volvió loca, más bien. (*El encanto de Juan No'j*, 23.1)[21]

Estas descripciones de algún modo reflejan cómo es que se percibe la división entre el rico y el pobre en los textos. Constituyen el punto de partida para la expresión del deseo de acceder a mejores condiciones, pues quien busca el pacto intentará acercarse a la posición del acaudalado. Esta percepción acerca de las distancias sociales y el hecho de que el mal adopte tal representación puede reflejar cierta denuncia, como apunta Berenice Granados (2009: 215):

> La vestimenta y apariencia occidental remiten al adinerado dueño de grandes extensiones de tierra […] este carácter ambivalente del personaje se presta a varias lecturas: por un lado, puede tratarse de una denuncia cultural oprimida, en este caso el indígena asocia al terrateniente, al adinerado con El Malo, el demonio; por otro lado, al parecer la categoría de señor sólo puede ser asignada a aquellos que poseen un estatus.

Como señalé, en ocasiones este personaje puede emparentarse con otros; por ejemplo, en la siguiente versión se describe al Sombrerón como regularmente se presenta

[17] Transmitió: Francisco Domínguez Méndez, 81 años, jubilado y pensionado. Ejido Agustín de Iturbide, Cacahoatán, Chiapas. 23 de diciembre de 2023. Este número de clasificación corresponde al corpus que estoy por publicar, el número entero indica el tipo de leyenda y el decimal, la versión. En adelante, citaré los textos de este corpus indicando entre paréntesis el título y el número de versión del corpus para futuras referencias; de cualquier forma, incluyo aquí todos los datos de recolección y, al final, la lista de estos datos.

[18] Las carreras de cintas a caballo es un juego procedente de España y cuyo origen se presume medieval, en donde el juego de sortija es quizá el que tiene «mayor semejanza con las actuales cintas de caballo. Consistían en lanzar el caballo a galope con dirección al lugar donde pendían dichas sortijas con el objetivo de ensartarlas con la lanza que portaba el participante» (Sánchez, 2019: 47). En la actualidad, estas carreras forman parte de las fiestas patronales.

[19] Transmitió: Lubia de León Salas, 56 años, se dedica al hogar. Ejido Alpujarras, Cacahoatán, Chiapas. 9 de enero de 2024.

[20] Transmitió: Florián Roblero, exprofesor y carpintero, 65 años. Tacaná, San Marcos, Guatemala. 8 de enero de 2024.

[21] Transmitió: Teodosia Morales Godínez, 75 años, ama de casa, descendiente y hablante de mam. Ejido Córdova de Matasanos, Unión Juárez, Chiapas. 12 de diciembre de 2023.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

en la zona céntrica de Guatemala, es decir, parecido a un duende, pero se aclara que este y Juan No'j son el mismo personaje:

> Usaba sombrero grande, era chiquito, no era muy alto, era chiquito y ése era el Sombrerón, era el mismo de Juanó, era chiquito, era el que andaba viendo para hacerle daño a la gente. (*Pactos con el Sombrerón*, 22.2)[22]

Lo mismo sucede cuando se habla del Cadejo[23], al que se le considera un mal:

> Dicen que es un animal malo que los lleva al barranco, pero si uno actúa mal; pero si es buena persona no le sale, solamente el que tenga malos pensamientos de «voy a matar, voy a robar…», cosas así, dicen que así les sale. Ése mi padrastro sí [se le apareció], por fin mató a una persona, y sí. Ése y el [Juanó] es el mismo, es el Diablo. (*El Cadejo*, 13.7)[24]

Esto da cuenta de la enorme apertura de estos personajes. Dada la frecuente intercomunicación entre habitantes de Chiapas y de San Marcos, a veces se conocen los relatos que circulan en uno u otro lado y, por tanto, los personajes adquieren diversas características o llegan a emparentarse entre sí.

En la siguiente versión acerca de un pacto con Juan No'j, el narrador, campesino del ejido Benito Juárez el Plan, Cacahoatán, Chiapas, introduce su narración con una fórmula común en las leyendas de tradición oral: «dicen que…» y, posteriormente, da cuenta del lugar en el que se tiene la creencia:

> Dicen que en San Pedro[25] hay un banco, en Guatemala. Dicen que cerca de San Pedro hay un banco que es de Juan, hay un banco ahí. Dice, ya no vive, era mi concuño, mi cuñado, se llamaba Vicente. Dice que él quería ser rico porque era pobre; cargaba maíz, cargaba de todo. Quería ser rico. Entonces, dice que un día se fue. Le contaron los negociantes que en San Pedro, en San Marcos, en toda la parte de Guatemala, los que son millonarios dicen que tienen compromiso con el Juan. Mi mismo mi cuñado me contó eso. (*Pactos con Juan No'j*, 28.3)[26]

Se trata, entonces, de un texto de procedencia chiapaneca que de manera explícita narra un suceso sanmarquino. Según el narrador, en el relato que le fue contado se dice que en el municipio de San Pedro Sacatepéquez, San Marcos, Guatemala, hay un banco perteneciente a Juan No'j[27]. Se evidencia explícitamente el contraste entre aquel que

---

[22] Transmitió: Gerardo Manuel Barrios de León, 72 años, exalcalde municipal, presidente de la Pastoral Social de Tacaná. Colonia Barrios, Tacaná, San Marcos, Guatemala. 6 de enero de 2024.

[23] Por lo regular, es descrito como un perro que cuida o castiga a las personas que han bebido alcohol de más y andan trasnochando por los senderos; otras veces, si lo atacan, puede infligir de manera terrible a su agresor. Es también un Malaire o una Malhora.

[24] Transmitió: Rosa Godínez Pérez, 70 años, vendedora de comida y comerciante. Aldea Checambá, Sibinal, San Marcos, Guatemala. 4 de enero de 2024.

[25] Se refiere al municipio de San Pedro Sacatepéquez, perteneciente al departamento de San Marcos, Guatemala.

[26] Transmitió: Anónimo, aproximadamente 70 años, es comerciante y se dedica al campo. Ejido Benito Juárez El Plan, Cacahoatán, Chiapas. 22 de diciembre de 2023.

[27] Aunque no siempre se mencione el «apellido» No'j, el contexto permite identificar que, en este tipo de leyendas, este personaje corresponde a dicha entidad, un ser que suele presentarse como Dueño de las cosas relativas a la naturaleza: animales, cerros, cuevas, volcanes, ceibas, etc. Es quien cuida el espacio natural,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

cargaba de todo, que trabajaba mucho y seguía siendo pobre, y los millonarios, que lo son porque han hecho pacto.

Ante la carencia padecida, el propio concuño enuncia su deseo de hacerse rico y, por ello, un día se dirige a cierto lugar del que unos negociantes le hablaron en el que los millonarios adquieren su fortuna: ese misterioso banco de San Pedro. Allí el protagonista interroga a un hombre muy adinerado sobre el modo de obtener dinero, el señor, al verlo tan pobre, resuelve ayudarlo y llevarlo personalmente al «banco de suertes»:

> —Ay, papá, estás muy pobre. Vente, hombre, vamos, si querés vamos, yo te enseño dónde está el banco de suertes —le dijo.
>
> Y aquel se emocionó, pues, se emocionó:
>
> —¡Vamos!
>
> Le llevó el ricachón de San Pedro. Creo que era el encargado que contrabolaba[28] gente porque dice que dijo:
>
> —Si querés, vamos, pero vamos a ir a *tal hora*. Lo que vas a llevar es una veladora, una veladora y un ramo de flores, ése va a ser tu obsequio; la primera vez, un ramo de flores y una veladora blanca y vamos a entrar. (*Pactos con Juan No'j*, 28.3)

Además de ello, este adinerado es llamado «el ricachón de San Pedro», el cual se encarga de llevar a Juan No'j gente que necesite pactar, además revela lo necesario para llevar a cabo el asunto. Se infiere que este ricachón tiene pacto y, además, evoca a aquellos que contribuyen a captar almas.

Aunque no siempre se encuentre al inicio de la narración —las leyendas se caracterizan, además de por su valor de verdad, por presentar una estructura fragmentaria en la que la intriga no siempre coincide con la fábula—, la necesidad es decisiva para buscar el pacto. Con frecuencia, esta condición se hace explícita aludiendo que quienes son propensos a dichos tratos son, precisamente, aquellos que sufren pobreza, como comenta el siguiente narrador en una historia de pacto, y dice que a quienes les ocurre son

> De esas personas que están hostigadas de la pobreza, que desean que les llegue un regalo del otro. Que, invocando a ese ser, dicen que les dan dinero—. (*Pactos con Juan No'j*, 28.5)

Cabe mencionar que los protagonistas son generalmente varones, lo que evidencia, también, el modelo tradicional de organización familiar en el que el varón se encarga de proveer económicamente a la familia.

---

pero a su vez, es tan maligno como benevolente. Esta ambigüedad se debe, desde mi perspectiva, a la influencia de los sistemas de creencias católicos y protestantes, donde antiguas deidades o seres poderosos que en la época prehispánica no tenían necesariamente una connotación negativa, son considerados por los evangelizadores monoteístas representaciones del mal. Sin embargo, el respeto y la importancia que en la región se concede a esta entidad se ve reflejada en la enorme vigencia de los relatos de tradición oral, donde, además, comúnmente es un personaje de respeto, capaz de otorgar grandes beneficios y castigar a quienes dañan la naturaleza o no cumplen con el trato hecho por él.

[28] Término que podría referirse a «contratar», pero también cercano a «enredar», en sentido figurado, es decir, «convencer». Es interesante, pues aquí el ricachón termina sirviendo a Juan No'j como captador de almas, continuando con el ciclo de personas «beneficiadas» encargadas de llevar a otras personas para hacer pactos, en una suerte de «sistema piramidal», pues es distinto llevar almas que simplemente serán entregadas a llevar personas que fungirán como captadoras.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

A lo largo de las narraciones suele reiterarse la pobreza de los protagonistas, así sucede en la siguiente versión, en la que esta circunstancia, incluso, parece ser un condición o exigencia para obtener el pacto:

> Y de ahí dice que les dieron la oportunidad:
> —Miren, señores —dicen que dijo—, ustedes van a trabajar seis años, les vamos a dar un permiso, pero ¿ustedes son pobrecitos?
> —Sí, somos pobrecitos, no tenemos nada, nada. (*Pactos con el mal*, 20.3)[29]

Esto podría interpretarse como cierta intención de «ayudar» a quien realmente lo necesita, o bien de asegurar la aceptación del pacto, puesto que el «benefactor» suele saber quién es susceptible de llevar a cabo ciertas demandas con el fin de obtener lo que desea. Esta «ayuda» se evidencia en la versión 28.3 de *Pactos con Juan No'j*, antes citada, donde, al localizar con quien se pacta, se vuelve a mencionar la pobreza como elemento que evoca la condición de necesidad:

> —¿Y él quién es? —dijo.
> —Pues es un compañero que está pobre y dice que quiere ser rico, quiere ser millonario.
> —¿De qué manera te puedo ayudar?
> —Ah, bueno… (*Pactos con Juan No'j*, 28.3)

La situación de carencia y la necesidad de superarla es un aspecto que suele expresarse en este tipo de narraciones y que bien puede considerarse como una estructura formularia, como sucede con los textos que cito a lo largo de este trabajo, en los que se encuentran expresiones que caracterizan al personaje carente como: «Y era pobrecito, era pobre, pobre» (*La puerta de Juan No'j*, 24.1)[30]; «él quería ser rico porque era pobre» (*Pactos con Juan No'j*, 28.3); «estos señores se dispusieron entre de tres, pobrecitos, bien pobrecitos», «Sí, somos pobrecitos, no tenemos nada, nada» (*Pactos con el mal*, 20.3); «había un muchacho que era pobrecito, no tenía dinero, no tenía nada» (*Juan No'j ayuda a quien tiene suerte*, 29.1). Además de dichas enunciaciones, en estos textos destaca la mención del deseo; la petición de la persona para poder sobreponerse a su situación:

> Le estuvo cuestionando que qué quería:
> —Quiero ser rico, ¿qué, me puedes ayudar?
> —Mira —dice que dijo—, ¿cuántas cabezas me vas a dar y cuánto querés?
> —Pues yo quiero un millón de quetzales.
> —¿Pa qué querés tanto dinero?
> —Yo quiero negociar. (*Pactos con Juan No'j*, 28.3)

> Dice que él quería ser rico porque era pobre; cargaba maíz, cargaba de todo. Quería ser rico. (*Pactos con Juan No'j*, 28.3)

[29] Transmitió: José Ortiz González, 66 años, vendedor de ropa, se dedica al campo. Tacaná, San Marcos, Guatemala. 7 de enero de 2024.

[30] Transmitieron: Anónima, aproximadamente 35 años, comerciante. Anónimo, aproximadamente 70 años, comerciante y se dedica al campo. Ejido Benito Juárez El Plan, Cacahoatán, Chiapas. 22 de diciembre de 2023.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

> Allá en Yalú[31], allá en Guatemala, ahí dice que, Bonifacio se llamaba el señor, y dijo[32] que si quería dinero:
> —Sí —dijo. (*Pactos con Juan No'j*, 28.2)[33]

> Y yo estaba chamaco y le dije yo todavía a mi mamá:
> —Yo, ¿cómo le hiciera?, fíjese cómo al hacer un compromiso se hace uno rico. (*La puerta de Juan No'j*, 24.1)

En ocasiones es posible encontrar narraciones que expresan el deseo de tener más posesiones, sin que medie una carencia explícita. Estos casos, poco comunes, más que girar en torno a la necesidad, apuntan a la ambición, cuestión estrechamente ligada, también, al deseo[34]:

> Un amigo, que él vivía allá por Escuintla en un rancho que se llama Santa Teresa, el señor se llamaba Bonifacio Cabrera, dice que él un día tenía su ganado, pero él quería tener más. (*Pactos con el mal*, 20.4)[35]

Entonces, la intención puede ir más allá de cubrir necesidades básicas de manera inmediata; por ejemplo, en esta versión el personaje quiere el dinero para invertir, hacer negocios y así asegurar un sustento para su futuro.

En este sentido, es importante señalar que las descripciones y fórmulas también tienen sus propias posibilidades de apertura, es decir, de variación, y el hecho de que se ubiquen en el plano del discurso no quiere decir que sean simples palabras, frases o estructuras reiterativas, sino que poseen la capacidad de brindar significados interesantes.

7. Solicitud u ofrecimiento del pacto

Caracterizar y acentuar la situación de pobreza de los personajes es de suma importancia para estas narraciones porque justifica el hecho de que las personas se aventuren a realizar los pactos obligados por la necesidad de obtener lo básico para subsistir o para poder tener un negocio que dé el sustento. He notado que existen dos posibilidades de que el motivo del pacto se desarrolle, ya sea por ofrecimiento o solicitud. En la siguiente versión, se menciona que unos hombres eran tan pobres que decidieron ir a pedirlo:

> Entonces estos señores se dispusieron entre de tres, pobrecitos, bien pobrecitos. Se fueron a pedir allá, a las dos de la noche dicen que llegaron allá en el cerro y dicen que les abrieron la puerta. (*Pactos con el mal*, 20.3)

> Yo hablé con un don, tiene como dos años, era del Tacaná el muchacho, nada más que ya vive en Malacatán. Y dijo: «fijate que yo, como aquí en Tacaná, se escucha que dicen

[31] Yalú es un caserío perteneciente al municipio de Sibinal, San Marcos, Guatemala; se encuentra en los límites con Talquián, Unión Juárez, Chiapas.

[32] Aquí se refiere a que le preguntaron si quería dinero.

[33] Transmitió: Teodosia Morales Godínez, 75 años, ama de casa, descendiente y hablante de mam. Ejido Córdova de Matasanos, Unión Juárez, Chiapas. 12 de diciembre de 2023.

[34] Tómese en cuenta la definición de «ambición» según el *DLE*: «Deseo ardiente de conseguir algo, especialmente poder, riqueza, dignidades o fama».

[35] Transmitió: Froilán Ruiz Pérez, 58 años, albañil, exmilitar, originario de Villa Comaltitlán, Chiapas. Ejido Alpujarras, Cacahoatán, Chiapas. 9 de enero de 2024.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

> que ahí hay partes en donde dan la suerte, pero también hay que pedirles, si te conviertes te va a conceder, si no, no». (*Pactos con el mal*, 20.5)[36]

> Dicen que hay gente que si le piden, les da dinero; les da dinero, pero después ellos hacen un pacto y posiblemente cuando hacen el pacto este, le tienen que entregar otros a cambio del dinero y si no los entrega otros, entonces les quita el dinero, así es como se sabe. (*Pactos con el Sombrerón*, 22.2)

Sin embargo, como ya he mencionado, no en todas las ocasiones la persona va a solicitar bienes, en otras el encuentro se da prácticamente de manera fortuita, como cuando alguien se topa con su suerte:

> Aquí le dicen la mina. Así: «la mina». O encuentran algo, un tesorito. Así le dicen aquí, un tesoro, una mina. Si usted encuentra, por decir, un tesoro en la loma allá, un algo, el oro, puede ser el tesoro. El que encuentra su mina —como un señor de aquí—, no lo cuenta, pero nadie lo cuenta, se sabe nomás la historia. (*Pactos con el mal*, 20.2)[37]

Pero también existe la posibilidad de que la persona necesitada se encuentre «fortuitamente» con alguien que le ofrece una solución:

> Que dice que había un muchacho que era pobrecito, no tenía dinero, no tenía nada y fue a buscar, y dice que se presentó él, y dice que le dijo que no dijera nada y le regaló él un manojo de yerba, dice que dijo:
> —Llévate esto, pero no digas nada. (*Juan No'j ayuda a quien tiene suerte*, 29.1)

Algo similar a lo anterior se encuentra en una versión en la que un hombre va al monte a buscar verdura para poder comer algo (*Pactos con el mal*, 20.4), el encuentro que se da es inesperado:

> Allá donde yo vivía, vivía un señor que se llamaba Hermenegildo. Y este señor era bien pobre, bien pobre, siempre me ayudaba él a mí, trabajaba conmigo y un día dice que le dijo su esposa:
> —Mira, viejo, no tenemos nada que comer.
> —¿Sabes qué?, mejor voy a ir a buscar en el monte verdurita, a ver si encuentro verdura pa comer.
> En ese tiempo dice que era en el mes de julio, estaba lloviendo bastante, agarra su [morral] se fue a buscar verdura. En eso, dice que empezó a llover, se metió abajo de un macollo de guineo, cuando dice que de repente se quedó mirando que venía, estaba nublado, miró que venía un tropel de un caballo y llega cerquita así, «¡ja'!», dice que dijo, «ya llegó el Dueño, ¿y ahora qué hago?»
> Cuando dice que estaba, se quedó viendo así, ¡ah!, traía una capa grande, un sombrero negro, pero dice que bien parchado así, pantalón chingón, caballazo, y dice que le dijo:
> —¿Qué haces tú aquí?
> —Mira, es que estoy buscando verdura; soy muy pobre, no tengo dinero.

[36] Transmitió: Elías Díaz, 73 años, tendero y comerciante. Sibinal, San Marcos, Guatemala. 30 de diciembre de 2023.

[37] Transmitieron: Elías Díaz, 73 años, tendero y comerciante. Juan Verdugo Roblero, 63 años, comerciante. Arnoldo Cristóbal Roblero López, 43 años, revolvedor, se dedica a la construcción. Sibinal, San Marcos, Guatemala. 30 de diciembre de 2023.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

> —Sí —dice que dijo—, ya te conozco. Mira, dame tu morral.
> —Bueno.
> Le dio el morral, y onde lo agarró el morral así, el hombre ese así lo agarró (*Pactos con el mal*, 20.4)

Aquí los motivos que funcionan de manera simbiótica son tanto el encuentro como el ofrecimiento; ambos poseen un alto grado de importancia para que la narración continúe. He mencionado que el encuentro es fortuito, sin embargo, también es posible pensar que lo es únicamente para el empactado, mas no para la entidad que ofrece el pacto, puesto que este ente sabe muy bien a quién embaucar. Finalmente, lo que buscan estos seres son almas y tanto pueden pedir la del necesitado como exigirle a este que le entregue las de otras personas:

> —Ay, mira, yo no me aparezco con cualquiera, tú porque tuviste suerte —dice que le dijo—. Mira, si tú quieres… *esto y esto y esto*, pero a cambio… (*Pactos con el Sombrerón*, 22.1)

Otras veces son sometidos a ciertas pruebas que difícilmente se pueden superar:

> Hace mucho habían visto mochilas de dinero, tal vez por ahí por los cafetales, pero no intentaban, namás lo miraban y no intentaban, nadie intentó. Sólo un señor que sí dice que le dijo, pero no intentó. Dice que le dijo que si quería un cajón, el que lo aguantara más: si lo levantara el primero, el segundo, el tercero, el más chiquito. El Juanó le dijo que lo levante y ninguno de los tres lo pudo levantar. (*Pactos con Juan No'j*, 28.1)

De tal manera que esta suerte es aparente —quizá casual para el personaje pobre— pues hay que considerar que el Dueño no se aparece a cualquiera, sino, como he mencionado, ante quien realmente lo necesite tanto al grado de que no pueda rechazar la oferta del pacto.

8. Consecuencias del pacto

Cualquier petición tiene un costo en estos textos, muchas veces con consecuencias terribles; no obstante, por lo regular se suele indicar el «precio» antes de sellar el acuerdo. En la siguiente versión, por ejemplo, Juan No'j indica qué debe entregarse a cambio de lo que solicita:

> —Pero con el millón de quetzales, ¿cuántas cabezas me consideras dar? Piénsalo. Si te conviene, me vas a traer una lista, ¿cuándo le toca al primero, cuándo le toca al otro, cuándo le toca al otro? Me vas a traer cincuenta cabezas de varón y cincuenta de hembra y sí te doy el millón. (*Pactos con Juan No'j*, 28.3)

Pero ante las consecuencias, como se verá más adelante, hay quienes consideran que no vale la pena hacer ese tipo de tratos; en ese sentido, se reitera la situación:

> Yo creo que Dios es grande en todo. Nosotros no importa que en la pobreza morimos, pero feliz, con la familia y lo que resta buscar a Dios, Dios no es ingrato, Dios nos da si trabajamos bien, pero limpio. (*Pactos con el mal*, 20.1)[38]

[38] Transmitió: Rosendo Cirilo Morales Verdugo, 69 años, administrador de hotel. Sibinal, San Marcos, Guatemala. 2 de enero de 2024.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

Por tanto, los personajes deben sopesar si su necesidad o deseo son lo bastante fuertes como para aceptar las terribles condiciones y las consecuencias de consumar el pacto. Efectivamente, obtener un beneficio implica ceder algo de alto coste, de modo que existe una aparente equivalencia entre el valor de lo solicitado y lo que se ofrece a cambio: para la persona del mundo terrenal la compensación es la riqueza material —dinero, ganado, oro—; para la entidad sobrenatural lo valioso es la posesión espiritual:

> Dicen que hay gente que si le piden, les da dinero; les da dinero, pero después ellos hacen un pacto y posiblemente cuando hacen el pacto este, le tienen que entregar otros a cambio del dinero y si no los entrega otros, entonces les quita el dinero, así es como se sabe. (*Pactos con el Sombrerón*, 22.2)

> Pero él conoció que esos eran unos del Tacaná, ahí entraron. Los del Tacaná no sé qué fueron a sacar, a lo mejor es, lo que decimos, cabeza. Entraron, y ya cuando salieron, lleno otra vez ese carro: costales, pero de dinero, costales. (*Pactos con el mal*, 20.1)

El alto costo, terrible de por sí, se vuelve aún más atroz cuando las almas requeridas pertenecen a la propia familia; pese a ello, hay quienes están dispuestos a pagarlo:

> —Mira, si quieres, me vas a dar un algo de tu familia porque eso es lo que yo pido.
> Dice que primero se murió su esposa, después se murió un hijo de él, pues fueron cosas que él le pidió, cosas que él le pidió y así trabajaron. Así fue el señor, se llama Bonifacio Cabrera en el rancho Santa Teresa, municipio de Escuintla, aquí en Chiapas. (*Pactos con el mal*, 20.4)

Como en la versión 20.1 (*Pactos con el mal*), hay otros textos en los que se piden cabezas humanas como parte del pacto:

> —Miren, vamos a hacer un contrato, pero si ustedes van a cumplir y, si no cumplen, ustedes se mueren primero. Ustedes tienen que traer unas cabezas aquí.
> Ellos no entendían.
> —¿Qué, pues? Hay que matar y llevarlo allá con ellos.
> Y de ahí dice que les dieron la oportunidad:
> —Miren, señores —dicen que dijo—, ustedes van a trabajar seis años, les vamos a dar un permiso, pero ¿ustedes son pobrecitos?
> —Sí, somos pobrecitos, no tenemos nada, nada. (*Pactos con el mal*, 20.3)

> Lo llevaron, dice, lo llevaron, que le dieron así. Pero ese dinero que lo metiera en un cajón grande para que ya cuando lo mirara ya hubiera más. Pero él no lo hizo así, lo terminaron de gastar; lo gastaron y lo gastaron hasta que se quedaron sin nada. Y como no habían [hecho lo que tenían que hacer]. Dicen que necesitaban cabezas, según, pero no de borrego, sino de gente. (*Pactos con Juan No'j*, 28.2)

> —Sí, te doy los dos millones, pero ya te dijo aquel qué quiero.
> —Ya me contó que quiere usted cien cabezas.
> —¿Y me lo cumplís?
> —Pero entonces en qué forma lo puedo yo traer.
> —Tú no me lo vas a traer aquí, cabeza por cabeza. Tú vas a traer una lista nomás, anotá el nombre el apellido completo de la persona que va a venir primero, que le toque

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

> primero, después otro, otro. ¿Qué?, ¿no tenés enemigos? Anotá la gente que no te lleve, la gente envidiosa, haz tu lista y, completás, vienes.
>
> Y entonces que aquel dice se le hinchó la cabeza. Pero, ¿a quién iba a comprometer?
>
> —Pero primero vas a entrar tú —dice que dijo—, primero tú como beneficiario, tú sos el primero y después tu esposa, tu primer hijo, tu segundo hijo, tu tercer hijo, ¿cuántos hijos tienes? Después tu papá, después tu mamá, después acompletá con gente de afuera. (*Pactos con Juan No'j*, 28.3)

Otras veces, se llega a afirmar que quien pacta y se enriquece establece negocios fructíferos en la agricultura y la ganadería, por lo que contratan numerosos trabajadores, quienes también corren el peligro de ser entregados por el patrón:

> Pero ha hecho un desmadre el señor porque han desaparecido trabajadores de ahí o gente de ahí y nunca se sabe. Es parte del convenio, del pacto, ése cumplió con los siete, ya. Entonces ya los hijos se quedaron ahora, porque él se murió, ya se quedaron ellos ahí, pero eso, nunca les hace falta el dinero. (*Pactos con Juan No'j*, 28.1)

Casi siempre el alma del empactado queda de igual forma comprometida. Al morir, la persona es llevada por la entidad sobrenatural a donde habita:

> «Si tú quieres dinero, quieres carro, entonces hacés un pacto, como decir, firmar una carta, no lo vas a cumplir, pero se va tu mujer, se va tu hijo, se va... pueden ser otras personas, entonces ahí te fuiste a la perdición por completamente —decía el señor—, no, yo no, yo solo, yo hice trato con Juanito y Juanito me dio mis animales y ahí está, si mi animal va a morir se va a ir con Juanito o yo me voy a ir con Juanito», decía él, bolito[39]. (*Pactos con Juan No'j*, 28.4)[40]

> Les dan plata[41], pero también ya estás... como que ya tienes un pacto, porque el día que te toca la muerte, ya no te vas ir con Dios, sino te vas ir en donde tenés tu pacto; si no te concede a ti, a tu familia. (*Pactos con el mal*, 20.5)

> Pero muchos hacen compromiso y tienen mucho dinero y que cuando se van a morir se van para allá. Pero hay unos que van a ver, han ido a buscar, lo han ido a buscar, pero yo nunca he pasado por esos caminos. Un señor de allá arriba eso es lo que nos ha venido a contar aquí, que han ido a buscar al cerro, onde está el entradero y no lo encuentra. No es para todos. (*Los camiones del volcán*, 32.1) [42]

Sin embargo, hay versiones que indican que el alma no es lo único que se reclama, sino, también, el cuerpo de la persona:

> Al morirse ellos se van directamente, nuevamente, se van al cerro y ahí se quedan para siempre. Ellos hacen el compromiso, pero el día que se van, ya dicen que las cajas que

[39] Transmitió: Nicolás Augusto Roblero Verdugo, 59 años, se dedica al campo y a sacar piedra, es leñador y administra un hospedaje. Sibinal, San Marcos, Guatemala. 3 de enero de 2024.

[El] término «bolo» es común en la región para indicar que alguien está bajo los efectos del alcohol o es alcohólico.

[40] Nicolás Augusto Roblero Verdugo, 59 años, se dedica al campo y a sacar piedra, es leñador y administra un hospedaje. Sibinal, San Marcos, Guatemala. 3 de enero de 2024.

[41] Dinero.

[42] Transmitió: Gregorio Verdugo Bravo, 63 años, agricultor. Ejido Agua Caliente, Cacahoatán, Chiapas. 26 de diciembre de 2023.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

> van ya no llevan el cadáver, sino que llevan piedra. Y ya los muertos han llegado ya a desquitar la deuda y se quedan para siempre ahí, que es una ciudad, así nos han contado. (*Pactos con el Sombrerón*, 22.2)

Existen versiones en las que, efectivamente, quienes pactan pueden disfrutar en vida del beneficio otorgado; sin embargo, tales acciones a veces dejan secuelas que la persona sufre antes de morir:

> Pero asegún que venden los hijos, es que ya cuando sacan el tesoro, es como: a mí me dan la riqueza, me tienen que pedir algún mi hijo o algo que lo tenga que vender. Es como un negocio, es como pa presente; tienes que dejar, a cambio de qué, una cabeza, dos cabezas; entonces ya el que quede presente queda loco, nomás está encerrado. (*Pactos con el mal*, 20.2)

> Un mi sobrino de aquí atrás se empactó. Pero fíjese que el muchacho ahi está todavía, pero ya no está bueno, está enfermito. (*Pactos con el mal*, 20.6)[43]

> Y entonces ahí empezó la plática. Pero ya cuando desaparece este ser, esta persona queda mala de su mente, no sabe si fue realidad lo que vio, lo que oyó, fue producto de su imaginación o qué pasó. (*Pactos con Juan No'j*, 28.5)

En ocasiones, quienes padecen estas consecuencias son familiares cercanos, generalmente algún hijo que, a la postre, termina trastornado:

> Y ese señor tiene un su hijo que está loco, le dieron la mina, pero está su hijo trastornado, [el señor] creo que ya está grave. (*Pactos con el mal*, 20.2)

En caso de no respetar el contrato o los plazos establecidos, las afectaciones pueden ser, en el mejor de los escenarios, el retorno a la condición inicial de pobreza y necesidad:

> Qué, si un tiempo les dieron, seis años nomás les dieron, como no cumplieron dice que se vino otra vez para atrás, en la pobreza. Se fue terminando el camión, se terminó el carro, se terminó el negocio. Ya cuando ellos iban a vender, ni una pieza vendían, porque ya tenían al jale, ya tenían agarrada allá con el demonio, el demonio es el que hacía vender a ellos. Ya después dice que ellos se quedaron pobres otra vez. (*Pactos con el mal*, 20.3)

Pero, además, pueden ocurrir desenlaces terribles en los que los empactados pierden la vida como consecuencia de no acatar su compromiso:

> Dicen que necesitaban cabezas, según, pero no de borrego, sino de gente. Como no encontraron, ellos se fueron, todos, eran como ocho, los ocho se murieron porque ya no le dieron, ya no encontraron personas para pagar. (*Pactos con Juan No'j*, 28.2)

Otras versiones indican que las personas pueden perder la oportunidad de obtener un beneficio si no satisfacen ciertas condiciones previas a establecer el pacto. En estos

[43] Transmitió: Margarito Escalante Verdugo, 67 años, se dedica al campo, de ascendencia mam. Ejido Benito Juárez Montecristo, Cacahoatán, Chiapas. 19 de diciembre de 2023.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

textos, la petición de determinados elementos sirve como una ofrenda —y un ritual— que exige el Dueño para acceder al contrato; así les ocurre a los pobres hombres de Xela:

> Consiguieron los cacaos que pidieron, lo que no consiguieron fue las gallinas, consiguieron todo, las cositas que llevaba, pero no llevaba las gallinas. Dicen que entraron, cuando subieron las gradas y ya cuando iban al grande, al piso tendido, se fue cerrando la puerta, se cerró la puerta, ya no entraron porque les habló claro la primer vez. La segunda vez que fueron, se cerró la puerta y se bajaron corriendo p'abajo, se quedaron mirando p'arriba, dice que estaba parado el señorón arriba en el segundo nivel, dice que estaba mirando:
>
> —¿Qué pasó? —dice que dijo—, ¿qué pasó, mentirosos? ¡No me cumplieron, no me cumplieron!
>
> Que se les paró el pelo y que se les quedó mirando, pero señor tipazo estaba en el segundo nivel, ahí se mostró la casa propia, porque dice que era una roca, pero cuando miraron era casa de verdad, segundo nivel, estaba mirando la baranda:
>
> —¿Qué pasó?
>
> Qué, si de una vez se quedaron mirando p'arriba, como muertos cayeron, dice que dijo:
>
> —Mirá que sos un mentiroso.
>
> —¿Cómo…?
>
> —Ya merito consiguieron, les faltó nomás dos cosas, y por esas dos cosas no les dejé entrar. Y orita váyanse, ya no se vayan a mostrar. (*Pactos con Juan No'j*, 28.3)

Aquí se muestra en buena medida el respeto que el Dueño impone y el temor que inspira con su aspecto y su voz; al final, los protagonistas pierden la oportunidad de hacer un trato con él. De manera análoga, cuando alguien desatiende una instrucción, la suerte se pierde para siempre, como se relata en la siguiente versión:

> Un señor que se llamaba Jesús, él se metió en la cueva. Dice que llegó en una cueva y miró, encontró a un señor con caballo y dice que dijo que bajara su sombrero:
>
> —Si vas a llegar hasta la ciudad, ya no vas a encontrar camino —dice que le dijo— mejor te doy dinero.
>
> Le dio el dinero y dice que dijo que bajara el sombrero y que recibiera el dinero. Se vino. Ya cuando salió de la cueva él pensó que entró para salir a las seis, pensó que una hora. Ya cuando salió vio que no era dinero, era carbón. Pero dice que ese carbón, sin decir nada a la gente, lo tenía que poner él en un cajón para que se volviera dinero, sin platicar a nadie. Pero él lo platicó a otro señor que estaba aquí en el crucero. Y lo fueron a ver y no estaba ni el carbón.
>
> Era dinero. Y ahí ya el señor se empezó a enloquecer. Por último, se murió. Lo ganó porque se enloqueció. (*Don Jesús pierde su suerte*, 30.1)[44]

No solo perdió el dinero como consecuencia de no guardar el carbón ni mantener el secreto: además, perdió la cordura y así permaneció hasta el día de su muerte.

En cualquier caso, este tipo de pactos suelen estar acompañados de un alto costo, pues a cambio de las posesiones materiales del mundo real, de sumo interés para el pactado, se contrapone con la necesidad de almas del ente sobrenatural. Esto se debe a que el mundo de Juan No'j, del Sombrerón, del Mal, etc., es el de los muertos, muy distinto al del ser humano vivo, es un mundo invertido, según lo dicho por López Austin (2006: 97).

[44] Transmitió: Teodosia Morales Godínez, 75 años, ama de casa, descendiente y hablante de mam. Ejido Córdova de Matasanos, Unión Juárez, Chiapas. 12 de diciembre de 2023.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

9. Tópicos

Cuando el pacto se desarrolla a través del motivo de la solicitud es frecuente que se relacione con el sitio al que se acude, aunado, otras veces, a la manera de hacer la petición, por ejemplo, si se debe hacer a determinada hora. En la siguiente versión se afirma que las personas se dirigen a pedir a un cerro:

> De eso se sabe, aquí en mi pueblo hay un cerro que se llama el Chimialón, pues se suena de ahí en el cerro, dicen que ellos van a buscar ahí a media noche, llegan a este cerro y que dice que el cerro tiene una puerta y dice que entre y ellos van a pedir todos sus deseos ahí, pero más que todo, les dan dinero, dicen que les dan dinero para que ellos trabajen. (*Pactos con el Sombrerón*, 22.2)

En este fragmento destacan dos tópicos importantes relacionados con el motivo de la petición: el cerro, en cuanto entidad, y la medianoche. Tradicionalmente, los cerros y montes se consideran sagrados; según López Austin y López Luján (2009):

> no son cuerpos macizos, sino prominencias huecas que cubren un intricado espacio sagrado en el que se regula la cantidad de bienes que han de recibir los seres humanos. Este espacio es imaginado como un vasto dominio, un reino, un templo, en algunos casos un refugio dentro del cual los antiguos dioses siguen trabajando ocultamente a partir de la llegada de los evangelizadores. (17)

Acudir a un cerro a realizar la solicitud se explica también porque estos lugares albergan a los Dueños —del cerro, de la cueva o de los animales—, y es común que allí se vaya a buscar fortuna, como en la siguiente versión, en la que el narrador relata lo que escuchó durante su viaje a Xela[45]:

> Fui a Xela a comprar unas cosas y nos quedamos en un hotel donde empezaron unos señores a platicar, dicen que el mal existe. El señor le dijo a su compañero:
> —Mirá, vos, este negocio no nos rinde, ¿por qué no buscamos al diablo? Dicen que el mal da una fortunidad.
> Y se fueron allá a Chiantla, donde hay un cerro grande, pero grande, un cerro grande. Dijo:
> —Mirá, ¿por qué no vamos hasta ahí? Dicen que allá a las dos de la noche dicen que abren la puerta y dicen que dan dinero. (*Pactos con el mal*, 20.3)

El cerro funge como un espacio fronterizo donde el encuentro con lo sobrenatural es posible. Asimismo, la medianoche —y las horas posteriores, ya entrada la madrugada— constituye el tiempo liminar propicio para llevar a cabo la petición de un pacto o de bienes, como sucede en la siguiente versión, en la que un hombre va las montañas[46] con la intención de invocar a Juan No'j:

> El caso es de que estando allá en las montañas empezó a decir:
> —¡Juanó, Juanó!

[45] Xela o Xelajú es también conocido como Quetzaltenango, municipio y cabecera municipal del departamento del mismo nombre en Guatemala.

[46] Aquí las montañas son también las elevaciones que rodean al volcán Tacaná, pues es un territorio erizado de montes; son llamados también cerros.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

> […] —¿Me hablabas, me llamabas?, ¿para qué me quieres? Ya son varias veces que me llamas, ¿qué cosa quieres?
>
> […] —Quería ver, porque quiero que me des dinero. (*Pactos con Juan No'j*, 28.5)

La noche posee una carga simbólica vinculada con la oscuridad, lo ignoto, lo misterioso o la inmovilidad, tal como se expresa en el *Popol Vuh* —antes del inicio de la vida humana, animal y vegetal— (Rodas Suárez, 2022: 295):

> Solamente había inmovilidad y silencio en la oscuridad, en la noche. Sólo el Creador, el Formador, Tepeu, Gucumatz, los Progenitores, estaban en el agua rodeados de claridad. Estaban ocultos bajo plumas verdes y azules, por eso se les llama Gucumatz. De grandes sabios, de grandes pensadores es su naturaleza. De esta manera existía el cielo y también el Corazón del Cielo, que éste es el nombre de Dios. Así contaban.
>
> Llegó aquí entonces la palabra, vinieron juntos Tepeu y Gucumatz, en la oscuridad, en la noche, y hablaron entre sí Tepeu y Gucumatz. Hablaron, pues, consultando entre sí y meditando; se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y su pensamiento.
>
> Entonces se manifestó con claridad, mientras meditaban, que cuando amaneciera debía aparecer el hombre. Entonces dispusieron la creación y crecimiento de los árboles y los bejucos y el nacimiento de la vida y la creación del hombre. Se dispuso así en las tinieblas y en la noche por el Corazón del Cielo, que se llama Huracán. (*Popol Vuh*, 1960: 23-24)

La noche —señala Jean Chevalier (1986)— engendra sueño y muerte, angustias y engaño (153); simboliza el tiempo de las conspiraciones que estallarán a pleno día y adentrarse en ella implica volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas, monstruos e ideas negras (154). La medianoche marca la división entre un día y otro y quien penetra en ambos tópicos —el cerro y la medianoche— es tan valiente como ambicioso o, en todo caso, alguien empujado por la necesidad. Así, la versión de este hombre que quería aumentar su ganado y decide ir a solicitar el pacto según lo que ha escuchado:

> Un día salió de noche y que dice: «no, dicen que a las doce de la noche sale este amigo, voy a hablar con él a ver qué me dice».
>
> Y que le dijo:
>
> —Mira —se presentó—, ¿por qué me clamas?
>
> —No, es que mire, tengo poco ganado, yo sé que tú reproduces el ganado, quiero hablar contigo, dime qué podemos hacer.
>
> —Ta bueno, pero así están las condiciones que te voy a decir.
>
> —Sí, pídeme lo que quieras.
>
> —Bueno. Orita vamos a trabajar, tus vacas hasta van a parir de a dos becerros, vas a tener mucho ganado, pero hay un costo. (*Pactos con el mal*, 20.4)

Como la medianoche, los tópicos numéricos también se utilizan con frecuencia; si bien no siempre se alude a la hora que conforma dicho umbral de la madrugada, el número doce, por ejemplo, puede ser enunciado como parte de la fórmula —o ritual— para solicitar un pacto, aunado a otro tópico recurrente para dicha solicitud, que es realizarlo en el cementerio:

> Dicen que si usted se va a concentrar su mente a eso, le va a conceder; porque es igual que el mágico,[47] dicen que él doce veces tiene que ir al cementerio para que le concede,

[47] Aquí se refiere al brujo.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

> pero es el mal también. Le pide que le concede en el bien o en el mal, las dos cosas. En las fincas cafetaleras hay donde se empactan, tienen pacto con el mal, ya es un pacto con el mal. (*Pactos con el mal*, 20.5)[48]

El doce aquí posee, asimismo, una implicación simbólica: no solo es un número liminar —marca la frontera entre un día u otro; entre la mañana y la tarde; la oscuridad y la claridad; el bien y el mal—, sino que, como numeral condensa ideas significativas. Los números, como dice Chevalier, no denotan únicamente cantidades, sino, también, ideas y fuerzas (1986: 763).

El número tres es de amplio uso en distintas tradiciones del mundo, así como sus múltiplos, que suelen ser potenciadores de esas ideas. Para López Austin, en la cosmovisión mesoamericana, el tres se relaciona con el cosmos donde convergen el intercambio de procesos y la combinación de aventuras (Rodas Suárez, 2022: 299); de allí su vínculo con el cuatro, pues

> Según van Zantwijk, son tres los principios organizadores básicos numéricos en Mesoamérica: la dualidad masculino/femenino, la triplicidad de inframundo, tierra y cielo, y la cuadruplicidad de los sectores de la horizontalidad terrestre. La cuadruplicidad, por ejemplo, divide en sus sectores estrellas, vientos, lluvias, rayos, plantas, animales, enfermedades, tiempos. (López Austin, 2006: 228)

A estos tópicos que facilitan el acceso al beneficio solicitado para satisfacer una necesidad o un deseo se suma otro elemento interesante en algunas versiones: el ingreso a un lugar maravilloso donde reside el Dueño. En tales narraciones, el propósito es conseguir trabajo, pero el camino es secreto y así debe permanecer, pues no cualquiera puede acceder a la morada de este Dueño, requiere ser conducido por él mismo o por uno de sus ayudantes —alguien que trabaja para él o vive donde él, lo que sugiere que este «ayudante» es posiblemente un empactado—. La persona transportada tiene como condición cerrar los ojos para atravesar el umbral que separa al mundo «real» —o de los vivos— de ese otro lugar:

> —Mirá, cierra tus ojos, aquí te vas a bajar, cierra tus ojos.
>
> —Ah, bueno —dijo el muchacho y cerró sus ojos.
>
> —Y cuando yo te digo que abras tus ojos, ábrelos; pero si miras te vas a fregar de los ojos, pero obedecé hasta que yo te voy a decir que ya puedes abrir los ojos.
>
> —Ah, bueno.
>
> Se quedó así. Cuando abrió sus ojos, dice que estaba en una puerta como ésta, estaba abierta la puerta y adentro va mirando el señor: ¡pero qué gentío!, como Tapachula. Gentío está caminando para arriba, para abajo, otros están chupando[49] y otros están gritando, otros están bailando. «Pero esa luza[50] clarísima estaba adentro, me quedé tonto, ¿ónde estoy?, ¿ónde estoy?». (*Pactos con el mal*, 20.1)

[48] Transmitió: Elías Díaz, 73 años, tendero y comerciante. Sibinal, San Marcos, Guatemala. 30 de diciembre de 2023.

[49] Es decir, están bebiendo alcohol.

[50] Se refiere a «luz».

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

—Vas a cerrar tus ojos en este momento.

Y cerró, pero cuando se dan cuentan, ellos ya estaban dentro del volcán, el volcán que está ahí. Y mi papá dice que por ahí hay un entradero, no sé por dónde, no sé si por Santo Domingo, pero decía: «ahí hay un entradero del cerro», y cuando le dijeron al señor:

—Cerrá tus ojos.

Cerró y ya estaban en el otro lado allá. Cuando entraron ahí, llegaron a un pueblo, una ciudad, pero era como mercado, como tianguis, y el señor ahí iba a llevar todo el repollo, y de ayudante, ése es su trabajo. (*Los camiones del volcán*, 32.1)

Esta breve muestra de textos de la tradición oral procedentes de la zona fronteriza del volcán Tacaná desarrolla a través de elementos discursivos, narrativos y culturales un tema de preocupación central para estas comunidades: la necesidad, de la cual se desprende, en ocasiones, el deseo. Es frecuente que la situación de marginalidad de algunas comunidades permite la transmisión y vigencia de estos relatos, pues es en ellos donde se pueden expresar situaciones y preocupaciones que en comunidad se han vivido, incluso, históricamente, como intenté exponer al principio. Esto se evidencia al tratarse de textos recopilados de manera reciente y aún con una notable influencia de la cultura mam, en los que perviven elementos simbólicos como la cueva, el cerro, o ciertos personajes: Dueños de las cosas de la naturaleza, como Juan No'j; y que incorporan otros de tradiciones más amplias, como el motivo del pacto con el mal o personajes como el Diablo.

La temática de la necesidad y el deseo, que fue objeto de estos apuntes, se desarrolla a partir de las unidades mínimas que componen los relatos de pactos. En el plano del discurso existen descripciones y estructuras formularias que muestran las carencias iniciales de los personajes, sobre todo, mediante derivaciones de la palabra ««pobreza», junto con la expresión de su voluntad para remediarlas: «él quería tener más», «dijo que sí quería dinero» o «quería ser rico». Asimismo, existen expresiones que remiten no solo a la necesidad, sino que también van más allá de únicamente cubrir lo básico para la subsistencia, dando pie al deseo de poseer grandes riquezas, negocios prósperos, terrenos, camionetas y demás.

En cuanto a los motivos, evidentemente el que más se desarrolla es el del pacto; para ello, esta unidad mínima narrativa se articula con otras, como la búsqueda del pacto, el encuentro, la petición u ofrecimiento, el acceso al lugar, el costo o condición, la aceptación —o rechazo— del convenio, y las distintas consecuencias de cumplir —o no— el trato. La carencia inicial puede verse colmada, incluso con creces, pero en equivalencia impone distintas condiciones y efectos: la locura, la entrega de almas, la muerte del personaje o de sus familiares, la misma pérdida del alma —y a veces hasta del cuerpo— y la condena a servir eternamente al Dueño a cambio de unos años de estabilidad económica.

Los tópicos, como unidades culturales, contribuyen también al desarrollo y significación de los relatos: la noche —o medianoche—, el cerro, volcán o monte, la cueva y los números son recursos simbólicos que propician los encuentros que los personajes pretenden con la aspiración de resolver su falta de sustento o cubrir sus deseos. Además, estas unidades permiten observar en su dimensión simbólica referentes de la cultura mam en confluencia con tradiciones más amplias.

Las unidades mínimas aquí observadas se encuentran estrechamente relacionadas entre sí, tanto que resulta complicado hablar de tópicos, fórmulas o descripciones sin atender a los motivos que involucran o viceversa; es decir, que al abordar la temática como unidad mayor, una macroestructura, que conjunta los diversos elementos de los textos es posible observar dicha interrelación entre unidades mínimas, entre los planos

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

del discurso y del nivel intriga-fábula. Incluso entre estos y el plano del modelo funcional —análisis que tendré que dejar para otra ocasión—, pues parece haber una secuencia narrativa común en estas narraciones —un modelo narrativo—, esto es, a grandes rasgos: situación inicial de carencia>búsqueda u ofrecimiento del pacto>condiciones del pacto>aceptación/rechazo>consecuencias. Evidentemente, existen matices en estas grandes secuencias, pero creo posible partir de aquí para un análisis posterior.

Finalmente, es importante decir que aún falta trabajo por hacer en cuanto a la recopilación de acervos literarios tradicionales y los consecuentes análisis desde la teoría o perspectiva que cada investigación demande de acuerdo con sus propósitos. En cuanto al interés que tuve en este trabajo, falta, también, mucho por hacer en cuanto al estudio de las unidades mínimas y de estructuras más amplias como las funciones o lo temas en las leyendas y cuentos de esta y otras regiones, pues este tipo de trabajos permiten acercarse a la manera en cómo las personas podemos llegar concebir nuestra realidad y expresar las cuestiones que como seres humanos nos preocupan. Además, dejan ver cómo pervive y se transmite la tradición oral y apreciar la estética y el valor literario de los textos.

Bibliografía

Alejos García, José (2018): *Dialogismo y semiótica de cuentos míticos mayas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Álvarez Ávalos, Lilia Cristina (2019): *El terco que se empecina, al fin descubre la mina. Temas, motivos y personajes de la Guachichila: la caracterización de una zona minera a partir de su literatura tradicional*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis [Tesis de doctorado].

Chevalier, Jean (1986): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.

Covarrubias, Sebastián de (1674): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Melchor Sánchez.

Díaz Roig, Mercedes (2008): *Del romancero hispánico*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y literarios.

Diccionario bilingüe mam-español. Academia de Lenguas Mayas Guatemaltecas/ Comunidad Lingüística Mam, almg.org.gt/

Diccionario de la lengua española (*DLE*): 23ª edición. Real Academia Española, dle.rae.es/

Dussel, Enrique (2011): *Filosofía de la liberación*, México, Fondo de Cultura Económica.

González Pérez, Aurelio (1990a): *El motivo como unidad narrativa a la luz del Romancero Tradicional*, México, El Colegio de México [Tesis de doctorado].

González Pérez, Aurelio (1990b): «Relaciones de significación y niveles narrativos en textos de tradición oral», *Acciones Textuales. Revista de Teoría y Análisis*, 2, pp. 131-154.

González Pérez, Aurelio (2016): *México tradicional, literatura y costumbres*, México, El Colegio de México.

Granados, Berenice (2009): «Cuevas: un elemento de la literatura tradicional que uno dos mundos», en *Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México*, Mercedes Zavala Gómez del Campo (ed.), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, pp. 205-219.

Guillén, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

Gutiérrez Alfonzo, Carlos (2003): *El alba y el maíz. Otra mirada sobre la literatura de México*, Xalapa, Universidad Veracruzana [Tesis de maestría].

Hernández Castillo, Rosalva (1995): «Invención de tradiciones: encuentros y desencuentros de los mames con el indigenismo mexicano», *América Indígena*, 55 (1-2), pp. 146-171.

Hernández Castillo, Rosalva Aída y Gutiérrez Alfonzo, Carlos (2000): *Los mames. Éxodo y renacimiento*, México, Instituto Nacional Indigenista.

López Austin, Alfredo (2006): *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

López Austin, Alfredo y López Luján, Leonardo (2009): *Monte Sagrado-Templo Mayor. El cerro y la pirámide en la tradición religiosa mesoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Luis Rosales, Cecilio (2003): *Etnografía de la práctica religiosa mam del Soconusco. Del* Ajq'il *al pastor evangélico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México [Tesis de maestría].

Marx, Carl (1976): *Salario, precio y ganancia*, Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras.

Mejía Roblero, Cristian Nayeli (2012): *Tradición oral de los mames del volcán Tacaná de Chiapas: recuperación e interpretación de la narrativa oral*, Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas [Tesis de licenciatura].

Pimentel, Luz Aurora (1993): «Tematología y transtextualidad», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41 (1), pp. 215-229.

Platón (1871, ed.): «El banquete». *Obras completas*, vol. 5, Madrid, Patricio de Azcárate.

Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché (1960): Adrián Recinos (trad., int., notas), México, Fondo de Cultura Económica.

Quintana Hernández, Francisca y Luis Rosales, Cecilio (2006): *Mames de Chiapas*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Ramírez González, Martha Isabel (2012): *Temas, motivos y tópicos en la narrativa tradicional de la región de los Altos de Guanajuato*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis [Tesis de Maestría].

Rodas Suárez, Luis (2022): *Motivos, fórmulas y tópicos en la narrativa de tradición oral de una región entre México y Guatemala: los volcanes Tacaná y Tajumulco*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis [Tesis de doctorado].

Rodas Suárez, Luis (2025): *Leyendas y cuentos de la tradición oral de la región fronteriza del volcán Tacaná*, Anejo 10, *Boletín de Literatura Oral* / Universidad de Jaén. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.vanejo10.9891>

Sánchez Conesa, José (2019): «Las carreras de cintas a caballo. Identidad y pervivencia en el campo de Cartagena», *Néyades. Revista de Costumbres, Tradiciones e Historias de la Región de Murcia*, 1, pp. 47-53.

Segre, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*, trad. de María Pardo de Santayana, Barcelona, Grijalvo/Crítica.

Tomachevski, Boris (1970): «Temática», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ant.), Ana María Nethol (trad.), México, Siglo XXI, pp. 199-233.

Tomachevski, Boris (1982): *Teoría de la literatura*, trad. de Marcial Suárez, Madrid, Akal.

Datos de recolección

13.7 *El Cadejo*

Rosa Godínez Pérez, 70 años, vendedora de comida y comerciante. Aldea Checambá, Sibinal, San Marcos, Guatemala. 4 de enero de 2024. Recolección y transcripción: Luis Rodas Suárez.

20.1 *Pactos con el mal*
Rosendo Cirilo Morales Verdugo, 69 años, administrador de hotel. Sibinal, San Marcos, Guatemala. 2 de enero de 2024. Recolección y transcripción: Luis Rodas Suárez.

20.2 *Pactos con el mal*
Elías Díaz, 73 años, tendero y comerciante. Juan Verdugo Roblero, 63 años, comerciante. Arnoldo Cristóbal Roblero López, 43 años, revolvedor, se dedica a la construcción. Sibinal, San Marcos, Guatemala. 30 de diciembre de 2023. Recolección y transcripción: Luis Rodas Suárez.

20.3 *Pactos con el mal*
José Ortiz González, 66 años, vendedor de ropa, se dedica al campo. Tacaná, San Marcos, Guatemala. 7 de enero de 2024. Recolección y transcripción: Luis Rodas Suárez.

20.4 *Pactos con el mal*
Froilán Ruiz Pérez, 58 años, albañil, exmilitar, originario de Villa Comaltitlán, Chiapas. Ejido Alpujarras, Cacahoatán, Chiapas. 9 de enero de 2024. Recolección y transcripción: Luis Rodas Suárez.

20.5 *Pactos con el mal*
Elías Díaz, 73 años, tendero y comerciante. Sibinal, San Marcos, Guatemala. 30 de diciembre de 2023. Recolección y transcripción: Luis Rodas Suárez.

20.6 *Pactos con el mal*
Margarito Escalante Verdugo, 67 años, se dedica al campo, de ascendencia mam. Ejido Benito Juárez Montecristo, Cacahoatán, Chiapas. 19 de diciembre de 2023. Recolección, transcripción y edición: Luis Rodas Suárez.

22.2 *Pactos con el Sombrerón*
Gerardo Manuel Barrios de León, 72 años, exalcalde municipal, presidente de la Pastoral Social de Tacaná. Colonia Barrios, Tacaná, San Marcos, Guatemala. 6 de enero de 2024. Recolección y transcripción: Luis Rodas Suárez.

23.1 *El encanto de Juan No'j*
Teodosia Morales Godínez, 75 años, ama de casa, descendiente y hablante de mam. Ejido Córdova de Matasanos, Unión Juárez, Chiapas. 12 de diciembre de 2023. Recolección y transcripción: Luis Rodas Suárez.

24.1 *La puerta de Juan No'j*
Anónima, aproximadamente 35 años, comerciante. Anónimo, aproximadamente 70 años, comerciante y se dedica al campo. Ejido Benito Juárez El Plan, Cacahoatán, Chiapas. 22 de diciembre de 2023. Recolección y transcripción: Luis Rodas Suárez.

28.1 *Pactos con Juan No'j*
Florián Roblero, exprofesor y carpintero, 65 años. Tacaná, San Marcos, Guatemala. 8 de enero de 2024. Recolección y transcripción: Luis Rodas Suárez.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9802

28.2 *Pactos con Juan No'j*
Teodosia Morales Godínez, 75 años, ama de casa, descendiente y hablante de mam. Ejido Córdova de Matasanos, Unión Juárez, Chiapas. 12 de diciembre de 2023. Recolección y transcripción: Luis Rodas Suárez.

28.3 *Pactos con Juan No'j*
Anónimo, aproximadamente 70 años, comerciante y se dedica al campo. Ejido Benito Juárez El Plan, Cacahoatán, Chiapas. 22 de diciembre de 2023. Recolección y transcripción: Luis Rodas Suárez.

28.4 *Pactos con Juan No'j*
Nicolás Augusto Roblero Verdugo, 59 años, se dedica al campo y a sacar piedra, es leñador y administra un hospedaje. Sibinal, San Marcos, Guatemala. 3 de enero de 2024. Recolección y transcripción: Luis Rodas Suárez.

28.5 *Pactos con Juan No'j*
Francisco Domínguez Méndez, 81 años, jubilado y pensionado. Ejido Agustín de Iturbide, Cacahoatán, Chiapas. 23 de diciembre de 2023. Recolección y transcripción: Luis Rodas Suárez.

29.1 *Juan No'j ayuda a quien tiene suerte*
Lubia de León Salas, 56 años, se dedica al hogar. Ejido Alpujarras, Cacahoatán, Chiapas. 9 de enero de 2024. Recolección y transcripción: Luis Rodas Suárez.

30.1 *Don Jesús pierde su suerte*
Teodosia Morales Godínez, 75 años, ama de casa, descendiente y hablante de mam. Ejido Córdova de Matasanos, Unión Juárez, Chiapas. 12 de diciembre de 2023. Recolección y transcripción: Luis Rodas Suárez.

32.1 *Los camiones del volcán*
Gregorio Verdugo Bravo, 63 años, agricultor. Ejido Agua Caliente, Cacahoatán, Chiapas. 26 de diciembre de 2023. Recolección y transcripción: Luis Rodas Suárez.

Fecha de recepción: 19 de julio de 2025
Fecha de aceptación: 28 de enero de 2026



El mito de la vagina dentada en tres relatos folklóricos sobre el pacto con el diablo en la costa norte y sur del Perú

The myth of the tooth-fanged vagina in three folklore tales about acts with the devil on the northern and southern coasts of Peru

Sara Viera-Mendoza
(Universidad Peruana Cayetano Heredia)
sara.viera.m@upch.pe
https://orcid.org/0000-0003-4785-1817

Resumen: Este trabajo se propone explorar cómo las matrices folklóricas «El diablo burlado», «El diablo constructor del puente» y «Traer un animal desconocido» (ATU 1191, ATU 1091 y ATU 810A*) han generado tres variantes de distinto itinerario narrativo en la tradición oral de la costa norte y sur del Perú que difieren de los otros ciclos sobre el diablo. De las versiones recopiladas que circulan en el país sobre el pacto con el diablo y el diablo burlado, sobresalen estas tres versiones en las que gracias a la astucia femenina y el acertijo de las «dos bocas» se logra ganar al diablo. El nuevo sentido y connotación de estas tres versiones, tituladas «El trato entre el demonio y el labrador», «Cuenta la historia que el diablo fue con una cuadrilla de demonios» y «La historia de Montero según como me han contao» permiten establecer sus vínculos temáticos con el mito de la vagina dentada y con los símbolos de máximo poder religioso en el mundo prehispánico: *cabeza* y *cola*.

Palabras clave: Vagina dentada, El pacto con el diablo, Leyendas, Cabeza y cola, Mito prehispánico.

Abstract: This study aims to explore how the folkloric narratives "The Devil Outwitted", "The Devil Who Built the Bridge" and "Bringing an Unknown Animal" (ATU 1191, ATU 1091, and ATU 810A*) have generated three variants with distinct narrative trajectories in the oral tradition of Peru's northern and southern coasts, which differ from other cycles involving the devil. Among the collected versions circulating in the country regarding the pact with the devil and the outwitted devil, these three versions stand out, in which the devil is defeated thanks to feminine cunning and the riddle of the "two mouths". The new meaning and connotation of these three versions, titled "The Deal Between the Devil and the Farmer", "The Story Goes That the Devil Went With a Band of Demons" and "The Story of Montero as It Has Been Told to Me", allow us to establish their thematic links with the myth of the toothed vagina and with the symbols of supreme religious power in the pre-Hispanic world: head and tail.

Keywords: The Vagina Dentata, The Pact with the Devil, Legends, Head and Tail, Pre-Hispanic Myth.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

La presencia del diablo en el imaginario cultural posee larga data. No es raro encontrarlo en las fiestas tradicionales luchando contra los ángeles como en la Diablada de Oruro (Bolivia) y los Saqras de Paucartambo (Cuzco-Perú) o como protagonista en una serie de relatos. Un elemento común que poseen estos diablos es que están humanizados, son tangibles, derrotables y satirizables. Las características que se le atribuyen como ángel caído, portador de poderes malignos y fiel opositor de la fuerza benévola de Dios son rasgos otorgados al diablo cristiano occidental. No obstante, con la extirpación de idolatrías y los sincretismos culturales que se produjeron en toda la región andina a consecuencia de la catequización, esta figura pasó a formar parte del imaginario colectivo andino y fue equiparado con el *supay*[1]. De modo que tanto los valores religiosos y culturales atribuidos al diablo pasaron a ser rasgos inherentes del *supay*.

El tema del pacto no solo forma parte de los relatos orales; este también forma parte de la vida del hombre de ande. Por ejemplo, en el testimonio recopilado por Gushiken (1979), Máximo Damián relata cómo los danzantes de tijera y los violinistas van al lugar donde se encuentran las piedras o antiguas apachetas y pactan con el diablo para bailar, tocar con gran destreza y desempeñarse bien en su oficio. Este aspecto fue ratificado por Ortiz (1986) quien ratifica cómo en algunas regiones del Perú las cuerdas del violín son templadas por el diabólico duende de las cascadas.

La lucha entre San Miguel y los demonios también fue parte de muchas obras teatrales; como el drama *El rapto de Proserpina* y *El sueño de Endimión* de Juan Espinosa Medrano («el Lunarejo») escrito en el año 1640 en el Cuzco. No obstante, el tema que más ha estado presente en la literatura escrita y oral es el del pacto con el diablo, como en el drama quechua colonial *Usca Paucar*. Según la trama al príncipe inca Usca Paucar le sale al encuentro el demonio o Yunca Nina para ofrecerle riquezas a cambio de su alma. Gracias a este pacto logra el amor de la ñusta Jori Tica, con quien contrae matrimonio. No obstante, Usca Paucar logra salvarse gracias a la intervención de la Virgen cuyo estandarte es sostenido por un ángel en una procesión infantil.

Por otra parte, Ricardo Palma retoma el tema en su conocida tradición «Don Dimas de la Tijereta». Lo destacable en esta historia es la configuración del diablo, a quien el escritor concibió como un ser carente de astucia y poder, por eso termina siendo vencido y humillado por el escribano. El relato más conocido sobre el diablo en el contexto nacional es el de *Tutupaka llakta* o el mancebo que venció al diablo, cuento quechua recogido en el valle de Urubamba recopilado y traducido por el padre Jorge Lira. Como personaje lo encontramos en recopilaciones procedentes de distintas regiones del país, como en *Cuentos populares de Jauja* (1993), *El Folklore mágico de Cajamarca* (1981; 2001), *Desde la otra orilla la voz afrodescendiente* (2013), *Dioses encantos y gentiles. Introducción al estudio de la tradición oral Lambayecana* (2001) de Alfredo Narváez y en *La fiesta del ganado en*

[1] *Supay* significa sombra, espectro, fantasma. Otro término general con el que se traduce demonio es el *saqra*; su campo semántico va de lo salvaje a lo monstruoso. Si bien no existe hoy una jerarquía general, al analizar el material etnográfico, encontramos que cada comunidad, cada etnia, parece poseer un panteón religioso en el cual seres, ya sean dioses o entes malignos, y hombres se ordenan definiéndose entre sí. Las relaciones —constantes y contradictorias— que unen unos sistemas con otros, muestran la gran fluidez y flexibilidad de la religiosidad andina (Ortiz, 1985). Gerald Taylor, en un estudio sobre el *supay* andino, menciona las referencias encontradas sobre este personaje en las crónicas castellanas y su plena identificación con el diablo. Según sus hallazgos el *supay* era una deidad muy temida y se le asociaba con los muertos. Su figura era muy conocida y difundida en todo el mundo andino.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

el valle de Chancay[2]. El tópico más difundido es el del compactado[3], aunque también se encuentran relatos centrados en el robo de cadáveres o rapto de personas que cometieron alguna infracción; otros versan sobre cómo llamarlo para pactarse con él o cómo burlarlo para casarse con alguna de sus hijas. En cuanto al personaje, este puede aparecer solo, con familia (diablesa y sus hijas) o asumiendo la forma de un hacendado de edad madura, un joven o algunas veces tomando forma de burro, gato negro, perro negro, caballo blanco o chivo.

Los relatos más estudiados por los especialistas son los centrados en el diablo burlado, como el de Pedro de Urdemales[4] que ha sido objeto de estudio en México (Granados, 2013) y Argentina (Palleiro, 2014a). Otros relatos que también despertaron el interés de los investigadores en el contexto peruano son los del pacto con el diablo o también conocidos en el ámbito nacional como relatos de compactados. Estos han sido abordados desde un punto de vista histórico por Glass-Coffin (2002) y antropológico por Kato (2004). Precisamente este ciclo de relatos son los que con más frecuencia se encuentran en las recopilaciones. Sin embargo, hay tres relatos que siguen un desarrollo distinto a los anteriores. Nos referimos a un prototipo narrativo que difiere de los anteriores en la manera que emplea el protagonista para vencer al diablo, pues este logra ser burlado gracias al acertijo de las «dos bocas» propuesto por la esposa del hacendado. Esta alusión remite la cabeza cefálica y la cabeza genital, símbolo de poder de dioses y animales sagrados (aves, felinos y serpientes) y símbolo del poder femenino en el mundo prehispánico y, al mismo tiempo, nos lleva al mito de la vagina dentada. Aunque no se ha encontrado más relatos con este desarrollo temático considero relevante abordar esta nueva configuración narrativa que mantiene motivos con otros relatos sobre el pacto con el diablo, pero al mismo tiempo se erige como una ramificación que se arraiga a la concepción cultural quechua.

1. La cabeza cefálica y la cabeza genital como símbolo de poder en el mundo prehispánico

El mundo andino está concebido en un orden jerárquico basado en el principio de dualidad (masculino y femenino), complementariedad y oposición arriba-abajo (*hanan-hurin*), derecha-izquierda. A diferencia de occidente, tanto el hombre como la mujer son la mitad esencial y complementaria del otro. Es decir, que un ser unitario existe de manera deficiente y a medias porque es *chhulla* (uno solo que debería presentarse en pares) si es que no se complementa con el otro. El término que sintetiza esta concepción es *yanantin*, vocablo quechua de amplio espectro semántico que está conformado por dos vocablos *yana* y el sufijo *ntin*. En cuanto a la raíz *yana*, Platt (1980) apoyándose en los lexicones quechuas, lo traduce como *ayuda*, *ayudar*; no obstante, el término posee

[2] Este es un libro de investigación cuyo anexo, titulado *Folclore del valle de Chancay (1999-2001)*, contiene 19 relatos, de los cuales uno de ellos es sobre el pacto con el diablo.

[3] El término *compactado(a)*, recogido en el diccionario de peruanismos *Di Perú* (2016), refiere a la persona que ha hecho un pacto con el diablo. En el contexto nacional, los relatos que se centran en este tema se les encuentra en las recopilaciones e investigaciones como relatos de compactados. Incluso los narradores orales aluden a sus protagonistas como *compactado* o *compactada*.

[4] Este es un personaje en la narrativa folklórica que es conocido también con los nombres de Urdemalas (España), Urdemales (Chile y Perú), Pedro Ordiman (Argentina), Pedro Urtimala o Urdimales (Bolivia).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

más significaciones. Por eso, de manera más contemporánea, Mamani (2019) indaga más a fondo en diccionarios contemporáneos y explica el significado de *yana* a *color*, *experiencia* que produce un determinado saber, *servicio* ligado a las categorías sociales, *ayuda* que se produce a nivel comunitario en el ayllu familiar a través del *ayni*, *amistad* del amigo y compañero de camino que siempre van juntos y *amor* en el sentido del compañero de vida. En tanto que el sufijo *ntin*, es inclusivo de totalidad que une los pares en la naturaleza (*hanan pacha*/*uku pacha*, sol/luna, día/noche), las relaciones de pareja y la organización del cuerpo. Es en este sentido, el *yanantin* alude a la simetría corporal que se complementa entre sí como las manos, los ojos, las orejas y las piernas, los senos y los testículos, la boca y el ano. Todos ellos se constituyen como paridad complementaria, o en términos de Mamani (2019), en relación de unidad y relación recíproca entre sí.

Teniendo en cuenta esta lógica cognitiva Narváez (2004) estudia la dualidad biológica de complementariedad arriba/abajo, *hanan*/*hurin* y propone los términos *cabeza* y *cola* rastreando en fuentes arqueológicas, etnohistóricas, mitos y tradición oral para proponerla como símbolo de dualidad religiosa y de poder presente en animales, dioses y hombres. Lo primero que realiza el autor es definir qué entiende por *cabeza* y *cola* y aunque sabe que estos términos aluden al animal más que al ser humano, explica el sentido simbólico, metafórico y condensador de poder que cada uno tiene. El concepto de *cabeza* otorga identidad y asume todos los componentes de los sentidos vista, oído, gusto y olfato con los cuales se ve, oye y se huele más de lo normal, y cuyas secreciones (lágrimas, saliva, moco, aliento, grito, llanto) poseen implicancias mágicas y religiosas. Además, esta es portadora de cabello y en ella habitan los piojos símbolo de riqueza, poder y enfermedad[5]. Bástese con recordar al dios andariego *Cuniraya Viracocha*, quien andaba harapiento y piojoso, pero era portador de un gran poder, pues con solo una palabra preparaba las chacras, con su semen depositado en una lúcuma pudo fertilizar a *Kavillaca* después de comerse el fruto.

Mientras que por el concepto de *cola* Narváez (2004) lo relaciona con el componente biológico opuesto a la cabeza (arriba/abajo) y al ser opuesto se constituye como parte del ciclo final del consumo de los alimentos. En este sentido, el concepto *cola* resume dos aspectos vitales que portan poder a) el digestivo, cuyas excreciones son portadoras de gran valor en el mundo andino como las heces, los gases y la orina; b) el reproductivo-sexual a través de las excreciones genitales. En cuanto al poder digestivo, al igual que los poderes de la cabeza, por complementariedad y oposición, las secreciones de la cola también poseen componentes mágico-religiosos. Por ejemplo, el autor menciona el uso de la orina fermentada contra el aire de feto muerto. Así también señala los atributos religiosos de las lagunas, ya que cuando estas ofrecen atributos a los hombres los pobladores consideran que «orinan». En cuanto al excremento, este también posee múltiples usos y connotaciones. El guano de las aves divinas se consideraba un fertilizante con poderes que abonaban la tierra, el excremento de cuyes, otros animales y humanos se empleaban por sus poderes mágico-curativos, las heces de toro eran vistas como tesoros que se transforman en oro. Incluso el soñar con heces era signo de buena suerte y abundancia.

Otra excreción poderosa es el gas o supe[6]. Para la tradición cultural quechua y el mundo amazónico, los malos olores y las ventosidades o flatulencias sirven para

[5] Puede revisarse el artículo de Marie France Souffez (1985) *El simbolismo del piojo en el mundo andino*.

[6] La palabra *supe* es una jerga muy empleada por los piuranos para referirse a las flatulencias excretadas por los intestinos. Generalmente prefieren usar el término *supe* de manera humorística en lugar de pedo, flato o gas.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

ahuyentar a los malos espíritus. Souffez (1985) registra un relato en el que un campesino venció a la Casharraca[7] gracias a la ventosidad que expulsó debido al temor que sintió cuando su mano con espinas palpaba su cuerpo. Así como se mencionan los poderes del supe para alejar o vencer malos espíritus, en otros relatos orales posee poder creador y productivo, como en el relato de la mujer Rana, esposa del hijo del Sol. Ella cultivaba la chacra y cada vez que mantenía relaciones con su esposo expulsaba gases que hacían aparecer una porción de maní al día siguiente. La paridad boca/ano, boca/vagina alude a una cabeza cefálica y otra cabeza genital que connotan a las dos bocas generadoras de vida, pero también bocas portadores de un poder destructor; ambos se constituyen como la unidad opuesta y complementaria del *yanantin*.

2. El corpus narrativo y su clasificación dentro de la narrativa folklórica

La elección del corpus se debió a que estos tres relatos presentan una fuerte conexión con estos dos símbolos míticos poderosos de la cultura quechua, pues gracias a ellos es que se le gana al diablo. Además, la alusión al poder la de *cola*, también nos permitirá establecer vasos comunicantes con el mito de la vagina dentada, pues gracias al artilugio de las dos bocas es que la mujer vence al diablo.

El corpus narrativo está constituido por tres relatos. Uno de ellos proveniente de Huaral, ubicado en la costa central del Perú, específicamente de San Miguel de Vichaycocha y se titula «El trato entre el demonio y el labrador» (V1). Fue recopilado por el etnólogo Juan Rivera Andía mientras realizaba una investigación sobre la fiesta del ganado en el valle de Chancay[8]. En la introducción del texto, el autor declara que en el anexo se presenta una transcripción de 19 relatos que se recogieron durante toda la investigación entre 1999 y 2001. A diferencia de los otros textos del anexo, en este no se brindan datos del narrador. Solo se sabe que es una historia muy conocida que siempre se cuenta entre los campesinos.

Los otros dos pertenecen a la provincia de Pisco (costa sur) y forman parte del libro *Desde la otra orilla la voz afrodescendiente* (2013a). El texto en cuestión contiene 16 relatos que tienen como protagonista al diablo, de las cuales se extrajeron «La historia de Montero según como me han contao» (V2), cuyo narrador es Juan Carlos Rivas Custodio de 20 años, y «Cuenta la historia que el diablo fue con una cuadrilla de demonios» (V3), contado por Sensión Rivas de 62 años. A diferencia de los otros relatos, cuyas temáticas guardan semejanza con las historias sobre el diablo de otros ámbitos geográficos[9], estas narraciones comparten motivos con el relato de San Miguel de Villaycocha, ya que en ellos también el diablo es vencido gracias a los poderes emanados de la cabeza genital, símbolo de poder de la mujer en el mundo prehispánico.

---

[7] La mitología andino-amazónica nos refiere a la Casharraca como una hermosa mujer cuya vagina en lugar de vellos posee espinas. Hay varias versiones que nos refieren a este personaje mítico. En el relato de Souffez, se le describe como una mujer burlona con el cuerpo cubierto de pelos gruesos y espinas que sale a medianoche gritando, riéndose e insultando.

[8] La investigación fue posteriormente publicada bajo el título *La fiesta del ganado en el valle de Chancay 1962-2002) Ritual, religión y ganadería en los Andes: etnografía, documentos inéditos e interpretación de la Costa norte y sur del Perú* (2003).

[9] Granados (2013) detecta que, en el contexto mexicano, las leyendas y cuentos sobre el diablo poseen temática común porque tratan sobre pactos, engaños, sustos y transformaciones. De manera análoga, se encuentran los mismos temas en estas narraciones a las que se suman las de tesoros ocultos, sustos, embates del diablo a personas religiosas y la relación que este mantiene con las brujas.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

Los tres relatos pertenecen al ciclo del diablo burlado y contienda entre el hombre y el ogro; además, comparten motivos con las matrices folklóricas ATU 1191 «Sacrificio en el puente» (*Sacrifice on the bridge*), ATU 810A* «El cura y el diablo» (*The priest and the devil*) del índice internacional de Uther (2011). Específicamente con los motivos G303.9.1.1 (construcción del puente) y G303.14, E452 (cuando la esposa hace cantar al gallo antes de la hora y el diablo desaparece) y con ATU 1091 «Traer un animal desconocido» (*Bringing an Unknown Animal*) con los motivos K216.2 (el diablo nunca ha visto un animal así) y K31.1(el hombre trae a su mujer cubierta de alquitrán y plumas y finge dispararle).

Respecto de la leyenda el diablo constructor del puente, Oriol (2019) indica que también está presente en el índice folklórico de la tradición catalana. Allí se cuenta que un mortal establece un contrato con el diablo, quien se compromete a construir un puente, pero no se lleva su alma porque termina siendo burlado mediante un engaño.

En cuanto a su clasificación, respecto del género al cual pertenecen, en el ámbito nacional no se ha encontrado estudios que lo aborden; no obstante, en el contexto español Oriol (2019), a partir de un conjunto de versiones de la tradición catalana, los clasifica en cuatro grupos: leyenda satánica, tradición explicativa, novela de estafadores y relato religioso. Según las características de la leyenda satánica propuestas por la autora, estas dos narraciones poseen algunos de sus rasgos. Tanto la V2 como la V3 contienen elementos verosímiles porque los narradores creen en lo narrado y tienen familiares que conocen al protagonista de la historia: «dice que era un gringo, su apá de mi apá lo conocía» (Viera Mendoza, 2013a: 158).

Lo mismo ocurre con el siguiente relato, ya que la narradora afirma: «yo lo que sé es que mi abuela cocinaba ahí» (Viera Mendoza, 2013a: 162). Cabe añadir, que no hay aspectos numinosos explícitos de lucha sagrada entre Dios y el diablo en estas dos narraciones porque no hay mención ni a él ni los santos ni a la Virgen. Todo lo contrario, la manera que tiene el compactado de combatir al diablo es a través de unas oraciones contenidas en un libro de magia blanca. Téngase en cuenta que no es una biblia o una oración protectora, sino un libro de hechizos. Lo que sí encontramos es una expresión, pero no pronunciada como tal, pues el narrador comenta que cuando el gallo canta «dice que dice: Cristo nació, Cristo nació» (Viera Mendoza, 2013a: 159). Es de notar que el temor y la conciencia de saber con quién hicieron el trato es el desencadenante del miedo de los protagonistas por el peligro que corren de que el diablo se lleve su alma. Finalmente, encontramos el tono trágico y añadiría sentencioso debido a que una vez que hiciste un trato con él, sin importar cuántas veces se le gane «desde que tú haces pacto con el diablo, ya estás pedido» (Juan Carlos Riva en Viera Mendoza, 2013a: 161).

La V1 posee datos específicos que permiten la localización del lugar donde ocurrió (en el cerro) y de donde proviene el protagonista (Palpa). En el texto, el antropólogo recopilador comenta que «más de un campesino de Vichaycocha —algunos de ellos un poco ebrios— se regocijó en contarnos este relato, que para ellos era tan gracioso como popular». Esta afirmación evidencia su continua transmisión entre narradores y receptores, así como la base común que las apoya (Degh y Vazsonyi, 1994). Además, también encontré hacia el final del relato que el narrador cierra con una expresión coloquial a manera de comentario de la leyenda narrada «la mujer es pariente del diablo por eso si te metes con ella siempre tiene que ganar». Si seguimos la clasificación de Oriol (2019), también la podríamos clasificar como novela de estafadores por el tono humorístico de los narradores, pues les resulta gracioso contarlo debido al artilugio inteligente empleado por la esposa del campesino que se contrasta con la ingenuidad del diablo estúpido.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

En el caso de este breve corpus narrativo, dos de sus variantes también encajan en lo que Palleiro (2013) denomina un mixto genérico debido al entrecruzamiento entre caso, historia, leyenda y narrativa testimonial. Si nos detenemos en la V3, hay una parte de la narración que puede encasillarse como caso:

> —Vino corriendo porque él fue mi ayudante, yo fui a pedir pa' ser buñuelo y hacer chicharrones como lo hace la ñora Carmenza.
> —«Y viene mijo asustao y me dijo:
> —«mamáaa»
> —«Qué»
> —Mamá unos tropeles de caballos y hablan mamá yo he venido corriendo y me han soplao la cara
> —¿Y tú tabas solo?
> —Sí, solo me fui buscándote leña
> —¿Y qué te hacían?
> —Me soplaban la cara y hablaban mamá
> Y el muchacho vino que botaba espuma mijo y yo quiecho como veía agua le rezao, le rezao, y ya le pasó. Pero pena, pena[10]. Más cuando sale luna nueva más se siente. (Viera Mendoza, 2013a: 163)

Lo ocurrido al hijo de Sensión forma parte de una experiencia real acaecida dentro de la vida cotidiana de su familia: vender buñuelos, traer leña. Al mismo tiempo, dentro de la normalidad irrumpe un suceso sobrenatural: caballos que hablan y te soplan en la cara. Precisamente, es este suceso lo que convierte esta experiencia dentro de lo memorable. A ello se suma que los narradores de la V2 y V3 se refieren a sus propios relatos como historias: «yo sé cómo es esa historia porque mi apá me la ha contao ah. ¿Sabes cómo es esa historia?» (Juan Carlos), «cuenta la historia que el diablo fue con una cuadrilla de demonios…» (Sensión y Gerardo). Ellos estructuran sus relatos recurriendo a varias instancias, debido a que lo contado se constituye como el sentido de la historia, ya que los sucesos del pacto con el diablo están contextualizados con la historia local de la zona, específicamente con la Hacienda Santa Rosa de Caucato. En este sentido, es que la memoria individual de cada narrador está íntimamente conectada con el imaginario colectivo local de Pisco, escenario desde el cual se nutren sus historias. De ahí que mucho de la información transmitida adquiera, en algunos casos, un carácter testimonial.

También es muy cierto que la memoria individual depende mucho de las experiencias, los desplazamientos geográficos, los contactos culturales y la tradición recibida de sus mayores. Desde este punto de vista es posible afirmar que los recuerdos que se tienen del pasado pueden ser modificados, olvidados o retroalimentados de acuerdo con lo vivido, o por influencia de la memoria colectiva de la zona a la que se pertenece. Sobre el punto, Palleiro (2014b) afirma que la introducción de una narrativa personal arraigada en una dimensión histórica siempre está en continuo diálogo con la experiencia grupal. Asimismo, señala que la inclusión de detalles tales como pruebas y testigos dentro de los motivos narrativos, así como del uso de modalizaciones, están allí para funcionar como tópicos argumentativos, ya que estos elementos son los que darán sustento a lo narrado.

[10] La narradora emplea el término «pena, pena» para referirse a los lamentos que se escuchan en el lugar debido a los padecimientos de las almas por los pecados cometidos en el mundo.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

3. Matrices folklóricas y motivos de los relatos del pacto con el diablo

Las tres variantes (V1, V2 y V3) estudiadas comparten motivos entre con las siguientes matrices folklóricas ATU 1191 «Sacrificio en el puente» (*Sacrifice on the bridge*), ATU 810A* «El cura y el diablo» (*The priest and the devil*), en especial con los motivos G303.9.1.1 y G303.14, E452 y con ATU 1091 junto con los motivos K216.2 y K31.1. del índice internacional de Uther (2011).

Para efectos de análisis, solo reproduciré de manera íntegra la V1, «El trato entre el demonio y el labrador» porque contiene elementos explícitos que la conectan más con el mundo prehispánico y al mismo tiempo me permitirá establecer vasos comunicantes con las otras dos variantes, las cuales se citarán de manera parcial. La V2 es un relato extenso en el que el narrador menciona que hubo tres pactos y tres apuestas de la cuales al diablo se le venció en dos ocasiones porque la tercera sí la ganó el diablo, aunque el narrador solo relata dos de las apuestas. Esta versión, a diferencia de las otras dos, es más rica en detalles debido a que este relato está organizado en base a la ley de tres de Olrik (1965). Son tres ejes narrativos, tres los artilugios que el protagonista les presenta al diablo, tres veces en los que hay un ganador. En la primera, se le ganó gracias a que hizo cantar al gallo antes del amanecer; en la segunda, es su esposa quien emplea el artilugio de las dos bocas y la tercera que el narrador dice explícitamente «el otro pacto no me acuerdo cómo fue que él hizo. No me acuerdo cómo fue, pero total que el diablo ahí sí le ganó y ahí se lo llevó al infierno». En tanto que, en la V3, hay una mezcla de motivos, ya que la mujer hace cantar al gallo gracias a su astucia y su conocimiento sobre qué hacer para que cante. Veamos las variantes:

V1 «El trato entre el demonio y el labrador»

> De tanto que pensaba, preocupado, se le presentó el Diablo al hombre. El peón tenía un contrato y ya se le iba a cumplir el plazo. Estaba preocupado. Tenía su contrato. Este peón, originario de Palpa, llegó al cerro donde debía a hacer un largo canal para una chacra. Entonces, llegó el Diablo y le hizo una apuesta. Le dijo que él era capaz de abrir todo el canal en un solo día. La oferta era tentadora para el campesino, pero le parecía imposible. Entonces el Diablo le dijo: «Si mañana yo te entrego el canal listo, tú me entregas a tu esposa a las doce de la noche». El hombre aceptó de inmediato: «creía que, en su vano intento, el Diablo al menos le dejaría hecha una buena parte del canal. Sin embargo, el Diablo logró hacer el canal a cabezazos y patadas». El hombre no tenía pues más remedio que entregarle su esposa al Diablo. Esa noche se lo dijo a su mujer que le increpó su estupidez. Ella respondió: «No te preocupes Tú solo haz lo que te digo: desnúdame en el cuarto, me apoyaré en mis manos y rodillas y me cubres con una sábana». Más tarde, el Diablo llegó sin falta. El campesino le dijo que su mujer estaba lista, pero que antes de llevársela debía responder un acertijo. Le dijo (algunos dicen que la idea era de su misma mujer): «Yo quisiera que usted me responda cuál es el animal que tiene dos bocas: una con diente y otra sin diente. Ese animal está en la habitación, usted puede pasar y tocarlo, pero no puede ver debajo de la sábana. Si tú ganas esta prueba, te llevas a mi mujer». El Diablo se extrañó: «¡Ningún animal tiene dos bocas!», dijo. «Pase usted», lo retó el campesino. El hombre no sabía cómo la mujer iba engañar al Diablo. Intrigado, el Diablo entró y comenzó a buscar las dos bocas. En efecto, las estaba tocando. ¡Pero no pudo adivinar en toda la noche de qué animal se trataba! Hasta que, por fin, cantó el gallo y el Diablo tuvo que darse por vencido. Así fue como el campesino ganó y conservó a su mujer. Por eso, mi papá decía que la mujer es pariente del Diablo. Si te metes con una mujer, la mujer siempre tiene que ganar (Rivera, 2003: 582-583).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

V2 «La historia de Montero según como me han contao»

[…] Por esa vez ganó Montero. Y él era millonario porque por acá tenía él sus hijos y tienen sus llantas, maquinarias ¿no? Y después dice la otra vez también le ganó al diablo, dos veces. La tercera si no me recuerdo, pero la segunda dice que llegó el momento en que había caducado ya. Fue a su casa preguntó y su esposa dijo: «Nostá».

—Dice que dijo: «El tiempo ya se cumplió vengo a llevarlo».

—«Nooooo cómo se va a llevar a mi esposo». La mujer dice que le dijo: «si es que tú me dices que animal es esto te lo llevas a mi esposo, sino no».

—«Ya» dijo el diablo pe'. «Pa' mí qué va ser imposible si yo soy el diablo, que animal no voy a saber yo». Dice que fue y se empapó así de…Se llama estéee…

Joaquín: ¿barro?

Juan Carlos: no, de barro no, de cómo se llama de…La mujer se embarró así de excremento de vaca, todito dice que se descoluchó[11] la mujer y se embarró todito pues, se embarró y dice que se agachó la mujer ¿no? Se agachó y le dijo:

—«¿si adivina que animal es este?» —y se soltó el pelo. «Dime qué animal es esto». «No… No» —dice que le dijo. Y el diablo miró pue y empezó a decir que animal es este. Yo siendo el diablo no sé qué animal es este. Le dijo: «adivinas no adivinas, ya se acaba la hora» —dijo la mujer

—«No» dijo, «Me voy no adivino».

Entonces la mujer ganó al diablo y ya pe' su esposo se quedó. Cuando vino su esposo se puso contento, porque la mujer había ganado. (Viera Mendoza, 2013a: 159-160)

V3 «Cuenta la historia que el diablo fue con una cuadrilla de demonios»

Sensión: en Caucato, yo lo que sé es que mi abuela cocinaba ahí. Entonce dice que ese señor conversaba con un caballo blanco y la señora curiosa se ponía atrás de la puerta, porque le hacía poner un cubierto para su esposo y otro cubierto para…, pero «¿quién?» «es para un caballero» —dice que le decía—. Y ella apurada miraba. «Para un caballero, pero no puede ser» —le decía— «cosa de dos no puede entrar tres» —le dijo a la señora.

Dice que el caballo blanco se ponía las dos manos en la mesa y conversaba con el señor. Entonce hicieron apuesta. «Yo quiero hacer una puesta vamos a ver quién lampea más rápido el puente». Y se pudieron hacer apuesta pes. Y el diablo le estaba ganando y el viendo se asustaba. Llamó a su esposa y le dijo: «Me está ganando». ¿Qué hizo la señora?, puso un espejo grande y ella se descalató[12], se puso el pelo por delante y puso el gallo y el gallo cantó antes de la hora. Y le ganó la apuesta pes. Esa fue la apuesta que hicieron, sino se lo llevaba a él y a ella ¡¡al infierno pues!! Fue realidad. (Viera Mendoza, 2013a: 162)

Segmentaré la V1 en base a la identificación de los motivos que la componen y las funciones propuestas por Propp (1981). La razón para segmentar el primer relato obedece a dos motivos. La primera es establecer los vínculos de estos relatos contemporáneos con las matrices folklóricas del ciclo «El diablo burlado» y aislar aquellos motivos o temas agregados que pertenecen a otros itinerarios narrativos en los que este relato se ha bifurcado.

1. Un peón estaba preocupado porque tiene un contrato para hacer un canal desde el cerro hasta una chacra, el cual no ha cumplido y ya está por vencerse el plazo.

[11] En el habla de Juan Carlos, es desnudarse.

[12] En el habla popular de la zona, significa: se desnudó.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

2. Llega el diablo y conversa con un campesino para apostar por la hechura del canal en una noche. Si realiza el canal en una noche, se llevará a su esposa (función VI el antagonista intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella).
3. El peón acepta, pues estaba preocupado por el vencimiento de un contrato en el que debe construir un canal (función VII la víctima se deja engañar), pero el diablo gana la apuesta porque hace el canal a cabezazos y patadas.
4. El campesino (héroe) pide la ayuda de su esposa (donante) y ella le increpó su estupidez (función IX se divulga la noticia de una desgracia).
5. La esposa (donante) indica a su esposo (héroe) que la desnude en el cuarto y le coloque una sábana encima después de apoyarse en sus manos y rodillas; así propondrá el acertijo (¿cuál es el animal que tiene dos bocas: una con diente y otra sin diente?) al diablo para ganar la apuesta (función XII realiza una petición al héroe y XIII el héroe reacciona a las peticiones del donante).
6. El diablo ingresa al cuarto, toca al supuesto animal bajo la sábana, no logra adivinar y huye vencido (función XVI el héroe se enfrenta en un combate con el agresor y función XVIII el agresor es vencido).

Veamos el resumen de motivos con las otras dos variantes.

«El trato entre el demonio y el labrador» (V1)	**«La historia de Montero según como me han contao» (V2)**	**«Cuenta la historia que el diablo fue con una cuadrilla de demonios» (V3)**
1. Un peón está preocupado por el incumplimiento del contrato para hacer un canal desde el cerro hasta la chacra.	1. Una vez anterior le ganó al diablo gracias a que hizo cantar al gallo después de ponerlo frente a un espejo y decir oraciones de un libro.	1. El esposo dialoga con el diablo metamorfoseado en un caballo blanco.
2. Llega el diablo y conversa con un campesino para apostar por la hechura del canal en una noche. Si realiza el canal en una noche, se llevará a su esposa (Propp función VI el antagonista intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella).	2. El diablo llega a buscar al esposo para llevárselo y ella lo reta a que adivine qué animal es.	2. El hacendado le pide a la señora que coloque otro cubierto en la mesa, pero la excluye a ella de la reunión que ambos tenían porque: «cosa de dos no puede entrar tres», aunque ella se oculta para enterarse de lo que ocurre.
3. El peón acepta, pues estaba preocupado por el vencimiento de un contrato en el que debe construir un canal (Propp función VII la víctima se deja engañar), pero el diablo gana la apuesta porque hace el canal a cabezazos y patadas.	3. El diablo acepta el reto.	3. Los dos apostaron para ver quién lampea más rápido al puente.
4. El campesino (héroe) pide la ayuda de su esposa (donante) y ella le increpó su estupidez. (Propp función IX se divulga la noticia de una desgracia)	4. El esposo está ausente de casa.	4. El hombre asustado de que le gane el diablo pide ayuda a su esposa.

(*continúa*)

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

«El trato entre el demonio y el labrador» (V1)	«La historia de Montero según como me han contao» (V2)	«Cuenta la historia que el diablo fue con una cuadrilla de demonios» (V3)
5. La esposa (donante) indica a su esposo (héroe) que la desnude en el cuarto y le coloque una sábana encima después de apoyarse en sus manos y rodillas; así propondrá el acertijo (¿cuál es el animal que tiene dos bocas: una con diente y otra sin diente?) al diablo para ganar la apuesta (Propp función XII realiza una petición al héroe y XIII el héroe reacciona a las peticiones del donante).	5. Ella se desnuda, se embarra de excremento de vaca, se agacha y le pide al diablo que adivine (artilugio de las «dos bocas»).	5. Ella utiliza su inteligencia; toma un espejo grande, trajo un gallo, se «descalató» [desnudó], colocó su cabello por delante y el gallo cantó.
6. El diablo ingresa al cuarto, palpa al supuesto animal bajo la sábana, no logra adivinar y huye vencido (Propp función XVI el héroe se enfrenta en un combate con el agresor y función XVIII el agresor es vencido).	6. El diablo se va vencido.	6. El diablo huye vencido al oír el canto del gallo.

Primero procederé a revisar los motivos de la V1 recogida en la sierra de Lima por Rivera (2003) en confrontación con la V2 y V3 procedentes de la Pisco para ver puntos de contacto. El M1 de la V1 menciona que un peón estaba preocupado porque tenía un contrato por la hechura de un canal que él aún no realiza y cuyo plazo está por cumplirse. Según el relato, el detonante que ocasiona la aparición del diablo es la preocupación. Cabe notar la ausencia del deseo del hombre por buscarlo y más bien es al revés porque es el diablo quien llega sin ser llamado y le propone un trato. Mientras que en la V3 solo se menciona que es el hacendado quien conversa con el diablo metamorfoseado en un caballo blanco. Además, el hacendado excluye de la conversación a su esposa, ya que solo le pide que acomode la mesa y se retire.

Antes de contrastar el primer motivo de la V2, es necesario mencionar que esta versión posee tres ejes narrativos distintos. El primero inicia con una explicación sobre el tipo de conocimiento que debe tener quien desea compactarse, pues en palabras del narrador «si tú quieres hacer pacto con el diablo tú tienes que saber hacer porque dice que el diablo es muy mosca[13]» y ofrece consejos para saber compactarse. El segundo solo menciona que le había llegado el tiempo al hacendado para que el diablo se lo lleve. A raíz de ello, este le propone el reto de construir un túnel antes de que amanezca. Como ve que el diablo sí lo concluiría colocó al gallo frente al espejo para hacerlo cantar, mientras decía unas oraciones leídas en un libro de magia blanca. El tercer eje temático es otro relato en el que el diablo retorna después de que el hacendado le ganara. Esta vez es su esposa quien le propone el acertijo de las dos bocas y le gana al diablo por segunda vez. Como se ve este relato posee una estructura completamente distinta a los anteriores, ya

[13] El peruanismo «mosca» significa muy listo, muy vivo.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

que el tercer eje narrativo está ausente el motivo del gallo y del puente. De estos tres ejes asumiremos como primer motivo la propuesta del reto de la construcción del túnel.

Los dos primeros motivos de la V1 evidencian el deseo del hacendado para sacarle provecho al diablo con la construcción del canal. El primer motivo de la V2 inicia cuando el hacendado ya había hecho un trato anterior con el diablo (que el narrador no cuenta) y este venía por él. Para retrasar el pago, le propone la construcción de un cequión antes de que cante el gallo (M1 y M3) y el diablo, solo y sin ayudantes, inicia su labor con la ayuda de una lámpara. En ambas variantes, la visión que tienen del diablo no es la del ser temible y poderoso del medievo, al contrario, es un personaje tonto. Alguien a quien se le puede timar para sacarle algún beneficio, pues es «un diablo que no pasaba de ser un pobre diablo» (Chevalier, 1999: 87). En ese sentido, es que la víctima no es el hombre, sino el diablo, ya que desde el principio se tiene la intención de timarle.

En tanto que, en la V3, la narradora incide en dos aspectos. Primero, en cómo el personaje masculino pretende encasillar a la mujer en un rol plenamente doméstico, como se menciona en el M2, por ello la excluye del ámbito de las relacione sociales. Segundo, se centra en la naturaleza curiosa de la mujer, aspecto mencionado en el motivo dos. Esto se pone de relieve en la frase: «y la señora *curiosa* se ponía atrás de la puerta, porque le hacía poner un cubierto para su esposo y otro cubierto para… "¿Pero quién?" "Es para un caballero" —dice que le decía—. Y ella apurada miraba. "Para un caballero, pero no puede ser". "Cosa de dos no puede entrar tres" —le dijo [el hombre] a la señora—» (Sensión Rivas). A diferencia de los relatos recopilados en Huarochirí editado por Cendoc Mujer y el Centro de la Mujer Peruana Flora Tristan (2002) titulado *Hijas de Kavillaca*, en el que se condena la curiosidad femenina debido a que su conducta ocasiona males a su esposo y a su hogar[14], en esta narración la perspectiva es distinta porque su curiosidad no es negativa. Ello se evidenciará cuando se queda cerca de su esposo, así cuando este le pide ayuda será ella quien burlará al diablo.

El M3 de la V1 el diablo concluye el canal y pide al hombre que le entregue a su esposa. Aquí se bifurca el relato y se inserta el artilugio de las dos bocas. En la V2, se desarrollan los demás motivos en los que el hacendado le gana al diablo después de poner al gallo frente al espejo y verbalizar unas oraciones con ayuda de un libro de magia blanca. Según informa el narrador, el diablo huye despavorido, pues en su sabiduría popular cuando un gallo canta dice: «Cristo nació». Al respecto, Coluccio y Coluccio (2000) indican que en la tradición oral de Argentina al diablo no le asusta la cruz, pero sí le aterroriza enormemente los nombres de Jesús[15], María y José. Sobre este aspecto, más adelante los autores afirman que sin importar las circunstancias en las que aparezca el diablo en todos los casos este se aleja cuando la situación se torna desfavorable; además,

[14] En los testimonios de mujeres huarochiranas titulado *Hijas de Kavillaca* y editado por el Cendoc-Mujer y el Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán (2002), hay un relato titulado «Los rocotos de oro». En este relato, el esposo de una mujer encuentra unos rocotos de oro en el cerro y los lleva a su casa, pero la esposa «sapea» el contenido del saco y los rocotos se transforman en sapos. El esposo la reprende diciéndole: «*¡Caramba mujer qué estás haciendo, me has malogrado mi suerte! Como vas a abrir sin decirme nada*» (Relato contado por Hilda en *Hijas de Kavillaca* editado por Cendoc-Mujer y el Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2002: 63-64). En este relato se castiga la naturaleza curiosa de la mujer, ya que, así como Pandora (quien por curiosa desata los males de la tierra después de que abre el cofre que le entregan) y Eva (la primera mujer del relato bíblico) ella simboliza la fragilidad humana y, por consiguiente, solo traen perdición a la humanidad y a los hombres que viven con ellas (Viera Mendoza, 2009: 141-142).

[15] Téngase en cuenta que uno de los nombres que recibe Jesús es Cristo.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

de que le disgusta oír los nombres de Dios, María, José y la presencia de una cruz o de un rosario. Otro detalle que resaltan los autores es que en la tradición oral brasileña el gallo, la oveja, el asno y el buey son animales ligados al nacimiento de Jesús, por eso el diablo no puede asumir la forma de ninguno de estos animales. Granados (2013) ratifica que este animal es excluido por su relación religiosa con Cristo, pero menciona que en el Medioevo el diablo sí puede asumir la forma de un burro cuando este será objeto de escarnio y burla. Aquí se cierra este primer núcleo narrativo y se abre otro con la intervención de la esposa.

Finalmente, en la V3 la astucia de la esposa radicó en ponerse desnuda con el cabello por delante frente a un espejo y colocar también otro gallo. En palabras de la narradora, cuando un gallo ve a otro gallo este canta antes de la hora. Lo destacable aquí es el objeto mágico empleado: el espejo. Este aparece con mucha frecuencia en el ciclo de relatos de la «Huida mágica» (Pérez, 2009). Allí el espejo se transforma en laguna cuando es arrojado al suelo por el héroe mientras es perseguido. A diferencia de estos relatos, en nuestra variante el espejo[16] funciona como un objeto mágico que posibilita que la esposa con el pelo hacia adelante sea vista por el otro gallo como un contrincante y por eso canta. El canto evita que se concluya el canal a la hora establecida. En este punto, el relato se bifurca con la inserción de la matriz folklórica ATU 1091. Según lo documentado por Uther (2011) es el hombre y no la mujer quien propone las pruebas. Chevalier (1999) afirma que existen relatos en el teatro de Lope en los que una mujer vieja engañó a los demonios; sin embargo, también señala que, lamentablemente, Lope no brindó más detalles al respecto. Que sea la mujer quien proponga los desafíos para enfrentarse al demonio es señal de la astucia que tienen para salir victoriosas. Rivera (2006), en su análisis sobre duendes y demonios en el contexto andino, señala que cuando es el varón quien se enfrenta al demonio o cualquier encanto como sirenas, por ejemplo, este suele morir o perder su forma humana; en cambio, cuando son las mujeres quienes se les enfrentan, ellas sí pueden salir victoriosas. En el apartado «Vocabulario, dichos y refranes alusivos al diablo», Coluccio y Coluccio (2000) recopilan dos dichos populares: «Las mañas de una mujer pueden más que el diablo» y «las mujeres son cosas del diablo». Respecto del primero, en el contexto chileno este alude al poder que poseen las mujeres, especialmente, sobre el varón al que pueden envolver o engatusar con más fuerza que el mismo diablo. El segundo dicho popular enfatiza en la astucia, la ira y la conducta dominante de la mujer sobre el varón para salir bien librada de cualquier embrollo. Hasta este punto hemos realizado el análisis interpretativo de los componentes que poseen las variantes con la tradición folklórica europea; ahora nos centraremos en los elementos que lo ligan más al mito de la vagina dentada.

4. De animal desconocido al mito de la vagina dentada

Antes de abordar el tema del mito de la vagina dentada y cómo el poder femenino se hace presente en estas tres variantes, es necesario mencionar que esta parte de la leyenda tiene su «pretexto», es decir su texto precedente o anterior en la matriz ATU 1091. Al respecto de esta matriz, Uther (2011) manifiesta que este relato, titulado «Traer un animal

[16] El espejo es uno de los objetos mágicos que forman parte de la tradición del relato folklórico, por ejemplo, en el relato de Blanca nieves la madrastra pregunta al espejo y este le habla con la verdad. En la literatura fantástica, también ha sido empleado el espejo, por eso lo encontramos en autores como Borges, Dávila, Lewis Carroll, Óscar Wilde, entre otros.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

desconocido» (antes se titulaba quién puede traer un caballo de montar desconocido), se presenta bajo dos variantes. En la primera, el diablo (dragón, muerte, oso) y un hombre hacen un trato (con prueba) para ver quién puede presentar (después de un cierto espacio de tiempo) un caballo como ningún otro. (El diablo pone una máscara a una oveja, pero el hombre la reconoce.) El hombre trae a su mujer, desnuda, pero cubierta de alquitrán y plumas (el pelo peinado sobre la cara), sobre manos y rodillas con sus nalgas como cabeza. El diablo nunca ha visto un caballo así y es derrotado [K216.2]. La segunda es semejante a la primera, con la diferencia de que el hombre ya no trae un caballo, sino que debe presentar un animal de caza desconocido, pero en lugar de un animal trae a su mujer cubierta de alquitrán y plumas y finge dispararle [K31.1].

Es gracias a esta matriz que el relato se bifurcó en otras variantes. Al respecto, Palleiro (2013) señala que una matriz puede originar un nuevo punto de partida para otros itinerarios narrativos en los que la desagregación de los componentes temáticos y estilísticos de una matriz favorecen múltiples combinaciones. En este sentido, es que su inserción se convierte en el punto de quiebre que permite originar otras versiones en los que según el narrador y la zona a la que este pertenezca se irá adaptando la historia y añadiendo elementos locales del lugar, pero sin perder ciertos elementos esenciales que permiten su adscripción a una determinada matriz y, al mismo tiempo, le otorgan continuidad pese a los elementos contemporáneos y el paso del tiempo.

a) La vagina como cabeza genital y su potencial capacidad otorgadora de vida

Concretamente, en el caso de las tres variantes estudiadas, se encuentra el motivo K216.2, una mujer desnuda, cubierta ya sea con el cabello hacia adelante o con excremento para simular un animal desconocido y vencer al diablo. La V1 pertenece a la sierra de Lima y al igual que las V2 y V3, ambas oriundas de la costa sur, las tres están más ligadas con el horizonte cultural quechua, aunque en las V2 y V3 presentan motivos y elementos ligados al régimen de haciendas propios de la historia local. En la V1, el único objeto del que se vale la esposa, además de su inteligencia, es de una sábana. Cabe resaltar que el enigma proporcionado a su esposo («Yo quisiera que usted me responda cuál es el animal que tiene dos bocas una con diente y otra sin diente») evidencia el poder femenino de la mujer en el mundo andino. Este acertijo nos remite al mito de la mujer con la vagina dentada debido a que la simbología de las dos bocas representa a la dualidad andina (*hanan pacha*/*uku pacha*).

El relato nos muestra una cabeza cefálica (boca de la esposa) frente a otra cabeza genital, de menor jerarquía y poder que pertenece al mundo de abajo (la vagina). Acerca del poder de la cola o cabeza genital, tanto en hombres como en animales, Narváez (2004) menciona el poder de excretar alimentos en tres estados: sólido (heces), líquido (orina) y gaseoso (gases o supe), y el poder de la reproducción humana. En los relatos la única alusión a la sexualidad es la mención explícita de las dos bocas, una con diente y otra sin diente, aspecto que veremos en el otro acápite. La boca con diente alude a la boca que corresponde a la cabeza cefálica, mientras que la boca sin diente refiere a la boca de la cabeza genital. Precisamente esta boca-vagina sin diente refiere al órgano sexual como fuente de origen, de poder femenino y originador de vida, ya que no se habla de una vagina dentada, cuya impenetrabilidad impide la fecundidad, sino lo contrario. El relato menciona que el ardid se produjo a las doce de la noche, en el mundo de aquí, es decir en el *kay pacha*. Según indica Estermann (1998), el *kay pacha* es el espacio de la vida, es un lugar especial de transición entre el *uku pacha* y el *hanan pacha*, donde se juega la

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

suerte del cosmos y se restablece el equilibrio. En ese sentido, es que el *kay pacha* es una *chakana*, un puente cósmico para restituir o mantener el orden en los despachos que se realizan por salud, por la cosecha o por un alma. Ella usa el ardid en un momento y tiempo oportuno. Los momentos en los que se realiza el ritual del despacho son a mediodía y a medianoche, y aunque en el relato el narrador no menciona que haya un despacho, sí se sabe que se le gana al diablo precisamente en la noche, momento en el que se hace visible el poder de lo femenino. En ese sentido, es que la esposa funciona como esa *chakana* capaz de conservar el equilibrio quebrantado por su esposo al no seguir la ética andina de la reciprocidad.

De acuerdo con el relato, el peón tenía que hacer un puente para unir el cerro con una chacra. Si bien se dice que es un peón, ahora las formas del *ayni* en la labor de obras comunales en beneficio colectivo (como la construcción de viviendas, puentes y caminos) se han ido transformando según sostiene Loritz (2015). El autor demuestra que aún ahora se siguen practicando formas de *ayni* entre las familias campesinas, solo que en lugar de pagar con trabajo ahora se retribuye con un jornal. Siguiendo los estudios de Estermann (1998) el *ayni* es una práctica ancestral que forma parte de las interrelaciones colectivas dentro de una comunidad. Este se concibe como un principio ético, una forma de código moral de la cual forman parte los tres principios de la sociedad incaica: *ama llulla* (no seas mentiroso), *ama suwa* (no seas ladrón) y *ama qella* (no seas ocioso). |

Por la labor no realizada por el peón debido a que fue «ocioso» es que el diablo se ofrece a cumplirla por él a cambio de llevarse a la esposa y, a pesar de que se cumplió con la faena comunal encomendada al peón, queda la infracción pendiente de reparación. Por eso, al final debe darse la retribución al diablo y ya no al colectivo. Como es el esposo quien le pasa la posta será ella la llamada a restaurar el orden quebrado ya sea porque restituirá el bien no obtenido, realizará algún trabajo compensatorio o se llegará a un acuerdo entre ambas partes. Será este último el elegido, ya que se le condiciona al diablo a pasar el acertijo propuesto por la mujer antes de llevársela. Al aceptar ambas partes se produce la «contienda de saberes» evidente en el M5 de las tres variantes. El diablo acepta confiando en sus conocimientos y habilidades, porque él es el diablo y supuestamente todo lo sabe. La desnudez de la mujer, embarrarse de excremento de vaca, colocarse el pelo para atrás y ponerse en cuclillas fue suficiente para vencerlo. Llama la atención la interrogante reflexiva del diablo: «qué animal es este. Yo siendo el diablo no sé qué animal es este» que evidencia su estupidez e ignorancia. De la matriz folklórica europea, la variante conserva la desnudez de la mujer y el ardid del cabello sobre el rostro. Lo destacable aquí es cómo entra a formar parte el componente escatológico (embadurnarse de heces de vaca), más ligado al mundo prehispánico y no a un contexto occidental europeo donde se usan plumas o alquitrán. En otra variante, documentada en Brasil por Coluccio y Coluccio (2000), se cuenta cómo la esposa ya casi vencida y desesperada se dijo así misma: «Estoy perdida. ¿Qué hago? Su agonía era tan grande que la mujer soltó un gas, y en seguida le dijo al diablo: -¡Pegue! El diablo hizo de todo, pero no pudo pegar el gas de la mujer» (p. 195).

Acerca del rol que cumple la esposa Valderrama y Escalante (2014) en sus estudios sobre lo que significa ser mujer en la sociedad andina, enfatizan en algunos aspectos que coinciden con las mujeres de nuestras variantes. Nos informan los antropólogos que «en todas las comunidades que hemos visto, la característica principal de la mujer es el ser intuitiva, presentir las cosas y prevenirlas; en el caso de la relación de pareja es el cimiento de la casa, es quien planifica cómo se va a realizar el cargo y empieza acumulando ayni» (2014: 157). Precisamente este rasgo intuitivo se manifiesta en la V3 y no una naturaleza

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

curiosa negativa desde el punto de vista occidental. En tanto que, en la V1, al ser cimiento de la casa y quien acumula el *ayni*, adquiere compromisos mutuos con su esposo y como tal será la que promueva el equilibrio para que permanezca el bienestar del hogar. Por ello, debe asegurarse de prestarle ayuda, debido a que es ella quien debe pensar «qué es lo que hay que hacer y soluciona al momento» (2014: 165) tal como ocurrió con el enigma propuesto. A diferencia de occidente, el rol femenino y masculino en la sociedad andina coexisten en un mismo nivel tanto en funciones públicas como domésticas, por eso ella asume ese rol de sustituta recíproca y, simbólicamente, la astucia de la esposa, evidente a través de su dualidad biológica (vagina sin diente), funcionará como elemento restituidor, ordenador y generador de vida.

En cuanto a la postura corporal mencionada en la V1 y V3, se menciona que la esposa se apoyó en sus manos y rodillas. No es casual que ella se sostenga en las piernas debido a que adopta una posición particular como *chakana*, término polisémico. Una primera significación es puente, umbral (Gonzales Holguín, [1608] 1952: 83). No es lo mismo puente que umbral, porque el primero sirve para conectar dos puntos físicos o simbólicos que no logran unirse y por eso se requiere para pasar de un lado a otro o superar el obstáculo. En cambio, el umbral no une nada en sí, al contrario, es un punto de transición que también puede ser físico o simbólico. Cuando Estermann (1998) explica el punto de transición se detiene a analizar el término quechua para analogar el puente o *chakana* con las piernas o muslos como los pilares sobre el que este descansa. En este punto el relato no sigue la matriz folklórica porque no emplea sus nalgas como cabeza para confundir al diablo como sí ocurre con otra variante de Bolivia en la que al final del relato, se detalla que la posición contorsionada de la esposa le permite sacar la cabeza por entre las piernas «El diablo realmente dio una vuelta alrededor del animal. Realmente dudaba. Tenía las nalgas donde está la cabeza y el cabello donde estaría la cola» (Paredes, 1984: 235). Teniendo en cuenta ello es que este relato adquiere más un sentido simbólico debido a que se alude a un momento de «transición» en que la esposa adopta esa posición que conectan los principios de conexión (relacionalidad), correspondencia (*kay pacha* y *hanan pacha*) y complementariedad (derecha/ izquierda, hombre/ mujer, sol /luna, día / noche).

b) La vagina como símbolo de dominio, absorción y destrucción

En este acápite veremos cómo aparece la figura de la mujer fálica cuya vagina castradora vence al diablo. El relato no explicita la presencia de los dientes en el órgano sexual femenino, pero ello no significa que su poder no esté presente. Indican Rostworowski et al. (2003) que en el antiguo Perú se temía al poder triturador, castrador de una vagina que cercena, daña y corta el genital masculino. Esta misma relación está presente en la cultura nahua prehispánica debido a que también está el paralelismo boca-vagina. López y Echevarría (2011), en sus estudios sobre el tema, destacan el rol devorador y castrador de la vagina dentada debido a su sexualidad desbordada, pero hay otro aspecto de su sexualidad que me interesa destacar. Me refiero a la asociación de una vagina telúrica/ vagina de mujer. Sobre este aspecto Báez-Jorge (2010) habla de la vagina dentada y sus análogos (vagina telúrica o terrestre) en un sentido más amplio porque la asume como un componente fractal que está abierto a una amplia posibilidad de imágenes e interpretaciones adquiridas en tiempos y sociedades distintas. A ello le suma el componente simbólico ambivalente de la vagina tanto de vida como de muerte, que también está presente en nuestras variantes.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

En cuanto al rol de una vagina castradora y destructora, esta no se presenta en su forma física cercenadora (vagina dentada), aunque sí lo hace a través de la castración simbólica del varón; la cual se evidencia en el miedo a enfrentar sus problemas, el sometimiento a la figura de autoridad de la esposa y el total desconocimiento que tiene del cuerpo femenino. En tanto que, en la V1 el relato «Entre el demonio y el labrador» la mujer le increpó su estupidez y le ordenó: «tú solo has lo que te digo». La expresión dicha por ella denota la seguridad que tiene de sí misma porque se sabe más astuta, porque increpa sin preocupación a su esposo, porque no lo regaña en secreto, porque ella asume toda la responsabilidad y manipula toda la situación para hacer caer la balanza a su favor y porque le hace sentir su inutilidad. En la V2 «La historia de Montero según como me han contao» el personaje masculino está ausente del relato, pero sigue teniendo el mismo rol medroso debido que es incapaz de actuar por sí mismo. La RAE registra el término «pollerudo» para aludir a las personas que dependen ya sea de su madre o de cualquier mujer, como es el caso del personaje masculino, por eso cuando llega el diablo solo encuentra a la esposa. La narración no lo menciona, pero podemos plantear como hipótesis que el motivo que lo lleva a ausentarse de su casa para no «darle la cara al diablo» es su inutilidad de no saber cómo ganarle al diablo y por eso deja todo en manos de la mujer. El personaje masculino de la V3 también presenta el mismo carácter temeroso que el de la V1. Ello lo lleva a acudir a su esposa para decirle «me está ganando» y sea ella quien resuelva el conflicto y lo salve del diablo. En las tres variantes, tenemos un hombre simbólicamente castrado que siempre busca refugiarse «bajo el ala de su mujer». Otro aspecto que viene al relato es la desnudez de la esposa cubierta con una sábana y por el excremento de vaca. Si bien la sábana la cubre, el diablo puede palpar su cuerpo, pero se ve impedido de reconocerlo porque no sabe cómo es el cuerpo femenino. Hay un total desconocimiento sobre la sexualidad femenina. En palabras de uso común, diríamos que ella «se comió al diablo con zapatos y todo». Hildebrandt (2021) explica esta expresión como una total derrota infundida entre alguien muy astuto, sabedor y preparado frente a otro que es de menor conocimiento e ingenuo.

Siguiendo con el análisis, durante la segunda parte de la apuesta para ganarle al diablo en la V3 ingresa el componente escatológico. La esposa completamente desnuda se embadurna de excremento de vaca, adopta una postura y vence al diablo. No es un componente totalmente inusual el empleo de excremento porque era común en los cuentos burlescos europeos que estos se hicieran presentes de manera carnavalesca, según documenta Muchembled (2002). Lo mismo que en la literatura culta, como en *Gargantúa y Pantagruel*, en la que vemos el uso de los orines y el excremento como parte de lo que Bajtín (1998) llama realismo grotesco y forma de presentar la carnavalización de la plaza pública. Lejos de ser concebidos como deshechos repulsivos que solo provocan asco lo escatológico posee carácter ambivalente, es decir, simbolismos tanto positivos como negativos según la cultura de la cual se provenga. Granados (2013) advierte que, en Mesoamérica, por ejemplo, el ano adquiere un simbolismo más etiológico debido a que funciona como vaso comunicante o mejor dicho punto de origen y conexión entre los mundos del cosmos. En el mundo prehispánico, es símbolo de poder sanador, ahuyentador los malos espíritus, fertilizador para la agricultura y sacralizador.

A ello se suma que también tiene un simbolismo restaurador del orden, como ocurrirá en el «Sueño del pongo», relato conocido de José María Arguedas (1966).[17] Allí

[17] Acudo a este relato porque el autor lo escribió teniendo en cuenta la versión oral que le narró un comunero.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

se relata la historia de un pongo cruelmente maltratado por el hacendado quien gozaba martirizándolo y pidiéndole que imite a perros y vizcachas para reírse y burlarse. Un día cuando es llamado por el hacendado este le relata que soñó que ambos habían muerto y al ser llevados ante la presencia de San Francisco este mandó llamar dos ángeles majestuosos, uno mayor y otro menor. El más pequeño traía una copa de oro con miel de chancaca. Inmediatamente, el ángel mayor recibió la orden del santo para embadurnar a al hacendado de pies a cabeza con la miel de la copa del ángel menor. Luego, el santo ordenó que el ángel de menor valía traiga un tarro de gasolina con excremento humano para que con ello se untase al pongo. Cumplido ello pidió que ambos se laman despacio bajo la mirada del ángel menor que había rejuvenecido y recobrado su belleza y fuerza. Sobre este aspecto, deseo remarcar un aspecto visto por Kapsoli (2021). El uso del excremento dentro del sueño para hacer justicia al pongo. Es sabido en la tradición oral que quien se sueña con excremento encuentra un tapado de oro o plata. Incluso hay relatos en los que «tienes que echar orine y un preparado de ajo macho» y también «echarse en las manos y en la cara» para que el antimonio no mate a la persona que lo encontró (Viera Mendoza, 2013b). Sin importar si es de humano o de animal las heces poseen poderes mágicos y curativos y como el ganado es un animal que forma parte de los bienes del *wamani*, sus heces son consideradas tesoros porque pueden transformarse en oro (Díaz, 1990) y pueden tener poder destructor (Yauri, 1979). Contemporáneamente, el excremento humano sigue siendo un elemento presente de las costumbres y las creencias en los pobladores. Aún se emplean los orines para curar la fiebre, dolores estomacales, de cabeza, mordeduras perros y víboras, así como picadura de arañas y alacranes. Incluso la actitud frente a su uso no posee un carácter negativo, ya que quien lo usa da su consentimiento y se muestra de acuerdo en emplearlo, sobre todo si la medicina tradicional no puede contra la enfermedad que padece (Sifuentes, 2018).

Por otro lado, Rostworowski (2000) indica que la mujer está asociada a la *pachamama*, símbolo por excelencia de lo femenino, por ello al ser la dueña de la vida y la reproducción es capaz de «comerse los testículos y el corazón» del hombre (Ansión, 1987). Ella se relaciona de manera complementaria con las actividades comunitarias masculinas como el pastoreo. Por eso, no resulta casual que emplee excremento de vaca porque es un animal asociado al cerro y así como la divinidad «agarra» a la gente cuando procede mal para castigarla con enfermedades, metonímicamente su excremento también adquiere ese poder protector por estar claramente ligado al poder masculino del cerro (*wamani*). Por ello, en esta parte de la narración confluye el eje ordenador de la cosmovisión andina: la dualidad, a través de la polaridad complementaria sexual *qhari* (varón), *warmi* (mujer); sol (*hanan pacha*) y luna (*uku pacha*) y se le gana al diablo. Veamos el esquema (Figura 1).

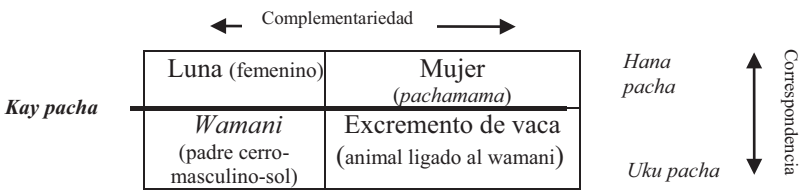


Figura 1. Esquema de complementariedad y correspondencia en el mundo andino.

5. Conclusiones

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

Un aspecto que ha quedado en evidencia es que las variantes sobre el ciclo de relatos sobre «el pacto con el diablo», además de ser una de las más difundidas, ha tenido varios itinerarios narrativos. Regularmente los estudios han estado ligados a los componentes numinosos, al pecado, al castigo social por alguna falta moral, pero hay otros corpus de literatura oral, en los que se pueden observar nuevas funciones y matices culturales más ligados con el mundo prehispánico que con la tradición folklórica europea.

Al ser la leyenda un género flexible y abierto a múltiples configuraciones es posible seguir encontrando vasos comunicantes de las matrices europeas, evidentes en el uso de los objetos mágicos comunes en varias versiones como el gallo, el espejo, el cabello, el cuerpo, el libro. No obstante, su bifurcación ha originado la aparición de un *nuevo trickster* que no es un varón, sino una mujer que ya no se vale de objetos mágicos, sino del poder femenino emanado de la *cola* (heces y gases) para ganarle al diablo. La acentuación del genital femenino como elemento simbólico de poder capaz de vencer al diablo en estos relatos evidencia la preponderancia de la cultura prehispánica expresada en el doble poder dicotómico que posee la cabeza genital femenina, tanto como dadora de vida como en su poder de castración.

Si bien el corpus presentado es breve, considero que resultan representativos de otros itinerarios narrativos del ciclo del diablo burlado más conectados con la cultura prehispánica, por eso el diablo peruano es vencido con los elementos biológicos más poderosos del mundo andino *cabeza* y *cola*.

Bibliografía

Ansión, Juan (1987): *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*, Perú, Gredes.

Arguedas, José María (1966): *Mitos, cuentos y leyendas*, Lima, Instituto de Cultura.

Báez-Jorge, Félix (2010): «Mitología y simbolismo de la vagina dentada», *Arqueología mexicana*, 12/104, pp. 51-55.

Bajtín, Mijail (1998): *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial.

Cendoc Mujer y Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán (2002): *Hijas de Kavillaca. Tradición oral de mujeres de Huarochirí*, Lima.

Chevalier, Maxime (1999): *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos xvi-xix)*. Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca.

Coluccio, Félix y Coluccio, María Isabel (2000): *El diablo en la tradición oral Iberoamericana*, Buenos Aires, El Corregidor.

Dégh, Linda y Vazsonyi, Andrew ([1976] 1994): «Leyenda y creencia», en *Narrativa folklórica I*, Martha Blache (ed.), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 25-56.

Díaz-Herrera, Jorge (1990): *Tradición oral. Departamento de La Libertad*, Lima, Concytec.

Estermann, Josef (1998): *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: Abya Yala.

Glas Coffin, Bonnie (2002): «El pacto diabólico y la identidad cultural en el norte del Perú», *Revista Andina*, 35, pp. 129-143.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9846

Gonzales Holguín, Diego ([1608] 1989): *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú Llamada Lengua Quichua o del Inca*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Granados, Berenice (2013): «¡Diablo, te vendo mi alma!» El diablo en la literatura popular oral, en *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al demonio en los Andes y Mesoamérica*, Alfredo López Austin y Luis Millones (eds.), Lima, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, pp. 283-229.

Gushiken, José (1979): *El violín de Isua*, Lima, Seminario de Historia Rural Andina.

Hildebrandt, Martha (18 de febrero de 2021): «Comérselo con zapatos y todo», *El Comercio*.

Kapsoli, Wilfredo (2021): «Un ensayo de prosopografía andina (Pongos y zoncitos)», *Investigaciones sociales*, 45, pp. 233-241. https://doi.org/10.15381/is.n45.21390

Kato, Takahiro (2004): «El mundo misterioso del compactado en el Perú septentrional», en *Entre dios y el diablo. Magia y poder en la costa norte del Perú*, Hiroyasu Tomoeda, Tatsuhiko Fujii y Luis Millones (eds.), Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, pp. 129-154. https://doi.org/10.4000/books.ifea.4865

López, Miriam y Echevarría, Jaime (2011): «Tlaltecuthtli como vagina dentada en la concepción nahua prehispánica», en *Mujeres miradas interdisciplinarias*, María

Loritz, Erika (2015): «Transformaciones en el mundo del trabajo en comunidades aymaras de Bolivia», *La Rivada investigaciones en Ciencias Sociales*, 2/5, pp. 1-14. https://rid.unam.edu.ar/bitstream/handle/20.500.12219/1825/Loritz E_2015_Transformaciones.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Mamani, Mauro (2019): «Yanantin: relación, complementariedad y cooperación en el mundo andino», *Estudios de Teoría Literaria*, 8/16, pp. 191-203. https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3392/3390

Muchembled, Robert (2002): *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, México, Fondo de Cultura Económica.

Narváez, Alfredo (2004): «Cabeza y cola: Expresión de dualidad, religiosidad y poder en los Andes», en *Entre dios y el diablo. Magia y poder en la costa norte del Perú*, Hiroyasu Tomoeda, Tatsuhiko Fujii y Luis Millones (eds.), Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, pp. 27-68. https://doi.org/10.4000/books.ifea.4859

Olrik, Axel (1965): «Epics laws of folk narrative», en *The study of folklore*, Alan Dundes (ed.), Englewood Cliffs N.J, Prentice Hall, pp. 129-141.

Oriol, Carmen (2019): «Los límites entre la leyenda y el cuento popular: "el diablo como constructor de un puente" en la tradición catalana», *Boletín de Literatura Oral*, 9, pp. 211-222. https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/4081

Ortiz Rescaniere, Alejandro (1986): «Imperfecciones, demonios y héroes andinos», *Anthropológica*, 4/4, pp. 191-224. https://doi.org/10.18800/anthropologica.198601.008

Palleiro, María Inés (2013): «Cuento folklórico y narrativa oral: versiones, variantes y estudios de génesis», *Lírico,* 9, pp. 1-15. https://doi.org/10.4000/lirico.1120

Palleiro, María Inés (2014a): *Pedro Ordiman, el diablo y la muerte en relatos orales de La Rioja, Argentina: hacia retórica de la narrativa tradicional*, I, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Palleiro, María Inés (2014b): *Pedro Ordiman, el diablo y la muerte en relatos orales de La Rioja, Argentina: hacia retórica de la narrativa tradicional*, II, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Paredes-Candia, Antonio (1984[3]): *Cuentos populares bolivianos*, La Paz, Editorial Popular.

Pérez, Jair (2009): *La Huida mágica: literatura oral, control social y prácticas matrimoniales en el Valle del Mantaro*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos [Tesis de licenciatura].

Platt, Tristan (1980): «Espejos y maíz: el concepto de yanantin entre los mancha de Bolivia», en *Parentesco y matrimonio en los andes*, Enrique Mayer y Ralph Bolton (eds.), Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 139-182. https://doi.org/10.18800/9788489292451.004

Propp, Vladimir (1981): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.

Rivera, Juan (2003): *La fiesta del ganado en el valle de Chancay (1999-2001) ritual, religión y ganadería en los andes*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rivera, Juan (2006): «Mitología en los andes», en *Mitologías amerindias*, Alejandro Ortiz Rescaniere (ed.), Madrid, Trotta, pp. 129-176.

Rostworowski, María (2000): *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Rostworowski, María; Ramos, María del Carmen y Ortiz de Zevallos, Pilar (2003): «Los genitales femeninos en la iconografía andina prehispánica», *Revista Psicoanálisis*, 3, pp. 127-138.

Sifuentes, Eudosio (2018): *«Costumbres, creencias y actitudes de pobladores de San Gabriel Alto acerca del excremento humano. Lima 2014»*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos [Tesis de maestría]. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/item/f57f13b3-8f4d-4129-94a6-a3b4b228e6db

Souffez, Marie-France (1985): «El simbolismo del piojo en el mundo andino», *Anthropológica*, 3/3, pp. 171-202. https://doi.org/10.18800/anthropologica.198501.008

Uther, Hans-Jörg (2011): *The types of international folktales. A classification and bibliography. Part II Tales of the stupid ogre, anecdotes and jokes and formula tales*, Academia Scientiarum Fennica.

Valderrama, Ricardo y Escalante, Carmen (2014): «Ser mujer: warmi kay la mujer en la cultura andina», en *Mas allá del silencio. Las fronteras de género en los andes*, Denise Arnold (ed.), La Paz, ILCA, FXA, pp. 153-170.

Viera Mendoza, Sara (2009): *Imaginario andino y representación femenina en el testimonio Hijas de Kavillaca*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos [Tesis de licenciatura].

Viera Mendoza, Sara (2013a): *Desde la otra orilla la voz afrodescendiente*, Lima, Seminario de Historia Rural Andina y Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Viera Mendoza, Sara (2013b): *Memoria, dialogía y simbolismo en la tradición oral de Pisco*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos [Tesis de magíster].

Yauri, Marcos (1979): *Leyendas ancashinas*, Huaraz, P.L. Villanueva.

Fecha de recepción: 11 de agosto de 2025
Fecha de aceptación: 21 de febrero de 2026

Imaginarios y significados de las lagunas altoandinas en la cosmovisión quechua del centro-sur andino peruano

Imaginaries and meanings of the high-Andean lakes in the Quechua worldview of the central-southern Peruvian Andes

Nestor Taipe
(Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Perú)
nestor.taipe@unsch.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-8194-7946

Hibela Taipe
(Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Perú)
hibela.taipe.10@unsch.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-6948-9655

Nolberto Rojas
(Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Perú)
nolberto.rojas@unsch.edu.pe
https://orcid.org/0000-0003-0451-4511

Mario Maldonado
(Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Perú)
mario.maldonado@unsch.edu.pe
https://orcid.org/0000-0001-6323-1488

Resumen: Este artículo analiza las narraciones orales quechuas del centro-sur andino peruano (Ayacucho, Huancavelica y Junín) para interpretar cómo las lagunas son concebidas como entidades animadas, generizadas y moralmente activas, configurando un paisaje relacional y ético que sustenta identidades colectivas y territorialidades. El estudio etnográfico-cualitativo se basa en 16 relatos míticos y registros de rituales obtenidos entre 2022-2024, analizados mediante una interpretación hermenéutico-ontológica y el contraste con fuentes históricas y etnográficas. Se concluye que las lagunas son *paqarinas* y habitáculos de *wamanis*, *amarus*, *waris* y sirenas, actuando como agentes morales, reguladoras del orden social, ecológico y

Abstract: This article analyzes Quechua oral narratives from the south-central Peruvian Andes (Ayacucho, Huancavelica and Junin) to interpret how lagoons are conceived as animated, gendered, and morally active entities, shaping a relational and ethical landscape that sustains collective identities and territorialities. The ethnographic-qualitative study is based on 16 mythical stories and records of rituals collected between 2022–2024, analyzed through a hermeneutic-ontological interpretation and contrasted with historical and ethnographic sources. The study concludes that lagoons are *paqarinas* and dwelling places of *wamanis*, *amarus*, *waris*, and mermaids, acting as moral agents, regulators of social, ecological, and

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9983

cósmico, y nodos de territorios sagrados interconectados.

cosmic order, and as nodes of interconnected sacred territories.

Palabras clave: Lagunas, Narraciones quechuas, Entidades míticas, Ontología andina, Paisaje relacional.

Keywords: Lagoons, Quechua narratives, Mythical entities, Andean ontology, Relational landscape.

1. Introducción

En los Andes peruanos, las lagunas altoandinas no son simples cuerpos de agua; son entidades vivas, generizadas, dotadas de voluntad y con capacidad de intervenir en el destino de los humanos. Hablan, enamoran, castigan, pactan, visitan a otras lagunas y regulan el equilibrio entre lo humano, lo natural y lo sagrado. A partir de esta concepción, esta investigación explora cómo, en la tradición oral quechua del centro-sur andino, las lagunas se constituyen como sujetos activos en la configuración del orden cósmico, social y territorial.

El referente empírico de este estudio son dieciséis relatos míticos y registros rituales recopilados entre 2022 y 2024 en comunidades quechuas de Ayacucho, Huancavelica y Junín. Los informantes —pastores conocedores de la tradición oral y del vínculo ritual con el paisaje— narran cómo estas aguas sagradas emergen como *paqarinas* (umbrales de origen y retorno), moradas de *wamanis, waris, amarus* y sirenas, y cómo, en tanto operadoras morales, sostienen un sistema de reciprocidad con los humanos y generan identidades colectivas al estar interconectadas. Desde esta comprensión del corpus, y a partir de un enfoque etnográfico-hermenéutico y una interpretación ontológica andina, estas narrativas no se analizan como simples representaciones simbólicas, sino como prácticas que constituyen realidades, donde las lagunas son sujetos co-constitutivos del mundo.

La relación entre los pueblos andinos y sus cuerpos de agua ha sido abordada desde distintas perspectivas —como la literatura, el folclore y la antropología—, aunque con una tendencia recurrente a subordinar las lagunas a otros elementos del paisaje sagrado. En contraste, las crónicas coloniales tempranas —como las de Albornoz (en Duviols, 1967), Arriaga (1621), Guaman Poma (1980) y ¿Tomas? (2008)— permiten rastrear su sacralidad prehispánica como *paqarinas* y moradas de huacas, lo que sugiere un rol central, y no secundario, en la cosmovisión andina.

En la segunda mitad del siglo xx, Arguedas e Izquierdo (2011) y Ramos (1992) registraron narrativas en Huanta, Cañete, Canta, Cajamarca y Huancavelica, vinculando a las lagunas con *amarus* y sirenas, mientras que Ramos la relacionó con *wamanis* y la fertilidad ganadera. Sin embargo, sus objetivos se limitaron al registro de las tradiciones orales, sin profundizar en su análisis e interpretación.

Más recientemente, Maldonado (2020), Arroyo (2024) y Taipe (2024) han estudiado la agencia ritual de los *wamanis*, aunque concentrándose en las montañas y los nevados. Taipe, en coincidencia con Ramos, destaca que las lagunas son también habitáculos de los *wamanis*. En otro trabajo, Taipe (2018) documenta que, en Tayacaja, las lagunas son generizadas y mantienen relaciones de reciprocidad y castigo con los humanos.

Asimismo, la etnografía contemporánea ha descrito a las lagunas como *paqarinas* de héroes culturales. Navarro (1983) señaló que de Choclococha emergieron los civilizadores míticos del centro-sur andino —*Apus Atuq, Waman* y *Usqu* (Héroes Zorro,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9983

Halcón y Puma)—; mientras que Vivanco (2014) documentó que de la laguna Yawriwiri surgieron cuatro hermanos Mayo (*Sahua, Huaylla, Huacca* y *Anta*), fundadores del pueblo de Andamarca (Lucanas). Luis y Mateo Millones (2013) destacan que bajo las aguas hay ancestros petrificados, dioses derrotados —como Huallallo Carhuincho en Mullucocha— y seres sobrenaturales.

Este trabajo se distancia de enfoques que han tratado a las lagunas de manera fragmentaria o subordinada, para considerarlas agentes activos en la configuración del orden cósmico y social andino. No se analiza solo lo que los mitos dicen sobre ellas, sino cómo las lagunas, en tanto sujetos vivos, éticos y relacionales, actúan como co-constitutivas del mundo andino. Se incorporan dimensiones poco exploradas, como el género, la interconectividad territorial y la función moral reguladora, que muestran cómo las lagunas configuran un paisaje relacional y ético que sostiene identidades colectivas y territorialidades específicas. De este modo, el estudio actualiza el conocimiento sobre la cosmovisión andina y trasciende la dicotomía occidental naturaleza/cultura, al afirmar una ontología relacional en la que el agua no solo fluye, sino que se vincula.

A partir de lo expuesto, las preguntas que guían la investigación son: 1) ¿Cómo se representan las lagunas en la tradición oral quechua del centro-sur andino del Perú y qué revelan dichas representaciones sobre su condición de seres animados, dotados de agencia, género, dimensión espiritual y capacidad de acción moral? y 2) ¿Cómo, dentro de un orden cosmológico en el que el paisaje se constituye como un sistema interrelacionado de entidades vivas, estas representaciones sostienen identidades colectivas y formas específicas de territorialidad?

En coherencia con estas preguntas, el objetivo no es solo describir «cómo se representan» las lagunas, sino interpretar cómo estas narrativas construyen y sostienen una cosmología relacional en la que ellas actúan como agentes morales que regulan, equilibran y co-constituyen el tejido social, ecológico y simbólico de las comunidades andinas. El estudio indaga así en la función ontológica de las lagunas, mostrando cómo, a través del mito y el ritual, se constituyen como sujetos vivos que enseñan, corrigen, fundan y territorializan. De este modo, la investigación contribuye a los debates sobre ontologías relacionales y antropología del paisaje en los Andes.

2. Material y métodos

Este estudio adopta un enfoque cualitativo-interpretativo de carácter etnográfico, basado en la antropología andina crítica y la hermenéutica cultural, orientado al análisis de narraciones orales quechuas sobre lagunas altoandinas en comunidades ubicadas en Huamanga y Huanta (en Ayacucho), Tayacaja y Huancavelica (en Huancavelica), y Jauja y Chupaca (en Junín).

En coherencia con este enfoque, la investigación se estructura a partir de un diseño comparativo de casos múltiples que articula el análisis de comunidades quechuas situadas en las provincias señaladas, donde persisten la transmisión oral y las prácticas rituales vinculadas al paisaje sagrado. Este diseño posibilita contrastar narrativas y rituales entre distintos contextos provinciales y regionales, identificando continuidades, variaciones locales y configuraciones territoriales específicas. Sobre esta base, el corpus empírico está conformado por dieciséis relatos míticos (R1–R16) y registros etnográficos de rituales, recopilados entre 2022 y 2024 mediante entrevistas, observación participante y caminatas guiadas con informantes clave, principalmente pastores reconocidos por su dominio de la tradición oral.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9983

El análisis se estructuró en dos niveles complementarios. En un primer nivel, se aplicó un enfoque temático inductivo-deductivo que consistió en la codificación sistemática de los relatos a partir de un examen comparativo de motivos narrativos, atributos asignados a las lagunas y formas de interacción humano-no-humano. Sobre la base de este procedimiento, se identificaron categorías analíticas como personificación, agencia moral, género, reciprocidad, interconectividad cósmica y parentesco entre lagunas, las cuales se articularon con categorías andinas recurrentes en el discurso nativo, tales como *paqarina*, *yanantin*, *kawsay*, *uku/hanan/hawa pacha, wamani, wari* y *amaru*. Este nivel permitió reconocer patrones simbólicos y estructuras culturales recurrentes en los relatos estudiados.

En un segundo nivel, se realizó una interpretación hermenéutica-ontológica orientada a reconstruir los mundos que constituyen las narrativas. Desde esta perspectiva, las lagunas no son escenarios naturales pasivos, sino sujetos vivos, éticos y relacionales que regulan el orden social, ecológico y simbólico. Asimismo, su agencia, inscrita en una cosmología animista que desafía la dicotomía naturaleza/cultura, las sitúa como actores morales que, en determinados contextos mediante formas de violencia simbólica, median las tensiones entre lo humano, lo natural y lo sagrado en el territorio.

El trabajo de campo se realizó bajo protocolos éticos de consentimiento informado oral, resguardo de la identidad de los informantes (citados por iniciales) y respeto a los saberes locales. Los hallazgos se contrastaron con fuentes coloniales (Albornoz, Guaman Poma, Acosta, Arriaga, Calancha y Torres) y estudios etnográficos (Arguedas e Izquierdo, Ramos, Arroyo, Taipe, Vivanco, Millones y Tomoeda), con el fin de rastrear continuidades y resignificaciones históricas en la cosmovisión andina.

3. Resultados y discusión

3.1. Las lagunas como lugares de origen y retorno

Paqarina (*paqari*: «nacer, amanecer») designa un lugar de origen, entendido no solo como espacio geográfico, sino también como ente sagrado, portador de fuerza vital (*kawsay*) y vinculado con los mitos de creación y la identidad colectiva.

En las crónicas coloniales, la *paqarina* es descrita como lugar de génesis simbólica y espiritual, asociado con el nacimiento de héroes culturales, *ayllus* (linajes), etnias y ganado nativo. Cristóbal de Albornoz, aproximadamente entre 1581 y 1587, anotó que las «pacariscas» eran un género de huacas o seres sagrados «que quiere decir creadoras de sus naturalezas» (en Duviols, 1967: 20). Estas podían ser los mares, lagos, lagunas, ríos, manantiales, cerros, quebradas, cuevas, cráteres, escarpas y rocas, así como seres vivos: aves, serpientes, árboles y hierbas (Acosta, 1590; Anónimo, 1879; Arriaga, 1621; Duviols, 1967; Guaman Poma, 1980; Molina, 1943; ¿Tomas?, 2008).

En el contexto del trabajo de campo, llevado a cabo con pastores de Ccoñani y Andabamba, en Paccha (Vinchos-Huamanga), se registraron dos relatos míticos que narran lo siguiente:

> R1: En tiempos antiguos, de la laguna Chocñacocha [en Ccasacorral, Vinchos–Huamanga] salió una muchacha llamada Andrea Chocñacocha. Ella emergió con algunos animales domésticos y formó pareja con un hombre. Los pobladores pasaban su vida apacentando a estos animales en los cerros. Un día, la pareja golpeó a Andrea. Por este maltrato, la mujer y sus animales (llamas, alpacas, ovejas y vacas) regresaron y se

> sumergieron en la laguna. Los hombres lograron retener algunos animales y, con ese ganado, subsisten hasta hoy. Para evitar que el escaso ganado retenido se extinga, cada febrero o agosto realizan *pagapus* [ofrendas y sacrificios] a Chocñacocha. Asimismo, crían a los animales con cariño y sin maltratarlos. (CLH, comunicación personal, noviembre de 2022)

> R2: Dos hermanos jóvenes y huérfanos vivían cazando vicuñas en las cercanías de Chocñacocha. Una tarde, al regresar de la caza, encontraron la comida servida. Decidieron descubrir quién la preparaba: era una mujer joven con rebozo verde llamada Andrea. Ella se casó con el mayor y mandó construir seis corrales donde hizo aparecer alpacas, llamas, vacas y ovejas. Los hombres se volvieron ricos y prepotentes. Un día, el esposo pateó al perro de la mujer y, al reclamar, el hombre golpeó a Andrea, quien, resentida, llamó a sus animales y, juntos, ingresaron a las aguas de Chocñacocha. Los hombres intentaron enlazar algún animal, pero al no lograrlo, lloraron intensamente a orillas de la laguna y quedaron petrificados (EHC, comunicación personal, noviembre de 2022).

Ambos relatos confirman la condición de *paqarina* de la laguna de Chocñacocha, de cuyas aguas emergen una heroína cultural (Andrea) y animales domésticos —llamas, alpacas, ovejas y vacas—, junto con el perro, ligado al pastoreo. En los mitos, la alpaca es llamada *choclo*, la llama *llamka*, la oveja *casti* y la vaca *navia*. Cada denominación alude a su origen: *choclo* por Choclococha, *llamka* por su labor, *casti* por Castilla y *navia* por haber llegado navegando. Así, los relatos no solo explican la emergencia de animales en Chocñacocha, sino también el nexo simbólico entre esta laguna y Choclococha.

En la misma línea, Navarro (1983) registró un mito sobre tres héroes culturales: *Apus Atuq* (cánido), *Waman* (halcón) y *Usqu* (puma), quienes emergieron de Choclococha. El primero civilizó a los hombres del valle Huanca, en Junín; el segundo, a los de Huancavelica y Ayacucho; y el tercero, a los de Andahuaylas. Como ya se adelantó, por su parte, Vivanco (2014) anotó que de la laguna de Yawriwiri surgieron los hermanos Mayo —*Sahua, Huaylla, Huacca* y *Anta*— para fundar Andamarca, en Lucanas.

En el Chinchaysuyo prehispánico destacaron tres lagos sagrados vinculados al origen de humanos y camélidos: Chinchaycocha, en la meseta de Bombón, Choclococha y Urcococha, en Huancavelica. Guaman Poma (1980) refiere que Anco Uallo Changa y su pueblo surgieron de las aguas de Choclococha, mientras que Cristóbal de Albornoz (en Duviols, 1967) registró que la misma laguna era la *pacarisca* (*paqarina*) de los angaraes y soras. Por su parte, Arriaga observó:

> […] que en muchas partes con achaque de la fiesta del Corpus, hazen la fiesta de Oncoymita […]. Y en la Provincia de Chinchacocha, quando se visitó, se averiguó, que llevaban en la procession del Corpus dos corderos de la tierra vivos cada uno en sus andas, por via de fiesta y de danza, y se supo, que realmente eran ofrendas, y sacrificios ofrecidos a dos lagunas, que son Vrcococha, y Choclococha, de adonde dicen, que salieron, y tuvieron origen las Llamas (1621: 45).

Así como existen lagunas-*paqarinas* de gran dimensión, también las hay de menor tamaño, como Pacococha, en Castrovirreyna, o Chocñacocha, en Vinchos–Huamanga, concebidas todas como umbrales de vida. Por el contrario, en diversas tradiciones del sur andino se sostiene que, cuando los camélidos son maltratados por los humanos, regresan a su lugar de origen a través de los manantiales (Flores, 1976) o por las mismas lagunas (Ramos, 1992; Rozas, 2022). Tal creencia se refleja en Chocñacocha, donde la heroína

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9983

Andrea, junto con sus animales, incluido el perro, retorna a las aguas de las que había emergido.

El episodio del retorno en los relatos de Andrea (R1-R2), así como la petrificación de los hombres en R2, simbolizan la ruptura de la reciprocidad entre los humanos y sus benefactores espirituales, proveedores de sustento (*kawsay*). Al retener solo parte del ganado, los hombres asumieron el deber de criarlo con afecto (R1). Desde entonces, en febrero y agosto, realizan *pagapus* a los seres tutelares que habitan lagunas y montañas, como medio de restablecer el equilibrio perdido. De este modo, el mito cumple su rol arquetípico al explicar el origen de los rituales destinados a preservar la relación recíproca con las entidades sagradas. El doble movimiento de emergencia y retorno revela a la laguna como umbral de vida y entidad viva y ética, dotada de capacidad de regular el comportamiento humano.

En síntesis, se destaca la centralidad cultural de las lagunas en la cosmovisión andina, tanto en tiempos prehispánicos como en la actualidad. Son concebidas como lugares sagrados de origen, de donde emergieron humanos, animales domésticos y héroes culturales, pero también como escenarios de sanción frente a la transgresión. Este carácter sagrado se vincula con los rituales propiciatorios de la ganadería altoandina, donde mito, origen y práctica ritual convergen en una misma configuración simbólica.

3.2. Las lagunas como habitáculos de entidades míticas

La condición de las lagunas no se limita a su papel de *paqarinas* vinculadas al origen y al retorno. En la cosmovisión andina, su fuerza radica también en ser concebidas como seres vivos y éticos, además de moradas de *wamanis, waris, amarus* y sirenas, que les confieren agencia, poder y sacralidad.

El *wamani* es una entidad mítica de origen prehispánico y aún vigente. Aunque la etnografía lo describe principalmente como habitante de montañas y nevados prominentes, también se le ubica en montañas menores, lomas, laderas y quebradas. Puede adoptar figuras humanas —como Santiago Mataindios, *mistis* (blancos), indígenas llameros, niños, mujeres o ancianos—, así como manifestarse en elementos naturales, entre ellos montañas y aves (halcón, cernícalo o cóndor). Su rol es la protección del pueblo, de grupos e individuos; es considerado dueño de la fauna doméstica y silvestre, y garante del equilibrio ecológico de su entorno. También guía en la ubicación del ganado y objetos perdidos o robados. Asimismo, articula las identidades locales, regionales y étnicas, y en los relatos metaforiza los conflictos interétnicos, reflejando las rivalidades o solidaridades entre los pueblos (Arroyo, 2024; Maldonado, 2020; Taipe, 2024).

Las lagunas también son moradas de los *wamanis*. Entre los quechuas del norte de Tayacaja se registra un relato (R3) que narra cómo el *wamani* se presentaba como hombre en las cordilleras de Cedropampa, en Salcabamba, y enamoraba a una pastora, entregándole un anillo de oro:

> Cierta vez, cuando la pastora estuvo al borde de la laguna Misacocha, la neblina la cubrió y apareció un camino empedrado. Al descender al interior de las aguas, apareció un bello pueblo, donde los habitantes eran «gringos» (blancos): eran los *wamanis*. Estuvo un mes y cuando pidió salir al exterior, le regalaron ropas bonitas, anillos, aretes y collares de oro, y pidieron que no contara nada a nadie. Tras visitar a su familia, decidió retornar, pero fue seguida por sus parientes, quienes no le permitieron continuar. Ella murió; en seguida, todos los animales de la familia de la mujer empezaron a morirse hasta acabarse (CQ, comunicación personal, marzo de 2023).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9983

En la misma línea, Ramos registró en Vilca (Huancavelica) otro relato (R4), donde se narra que, en las cercanías de la laguna Yanacocha, dos jóvenes hicieron pareja con dos muchachas, a partir de lo cual su ganadería incrementó. Sin embargo, al realizar algunas tareas, uno de los hombres dio un puntapié a una de las mujeres; por esta razón, resentidas, corrieron y se introdujeron en la laguna, seguidas de las llamas, alpacas y ovejas. Seguidamente, «los mozos aparecieron muy pobres, sin un animal, por haber golpeado a las hijas del señor *Wamani*» (1992: 129).

De la misma manera, los manuscritos de Huarochirí cuentan que, en tiempos antiguos, había un huaca (ser sagrado) en la laguna de Yansa llamado Collquiri que, con ayuda de Cuniraya, tomó por mujer a Capyana. Después la condujo a su tierra, Yansacocha (laguna de Yansa), donde ella se convirtió en una *huillca* (ser sagrado de menor jerarquía). El relato señala que Collquiri se transformó primero en el ave «carcallo» y luego en un joven hermoso (Ávila, 2013; Taylor, 2011), lo cual resulta significativo si se considera que, en la etnografía contemporánea, los *wamanis* siguen siendo representados como aves.

Los relatos de Tayacaja, Vilca y Huarochirí describen a los *wamanis* habitando lagunas altoandinas y emergiendo como hombres para buscar pareja, otorgar riquezas y bienestar, pero también para imponer sanciones cuando se quebranta un tabú. Así, las lagunas funcionan como portales hacia otros mundos y territorios sagrados, donde la agencia del *wamani* ordena la vida social, económica y simbólica, reforzando la coexistencia frágil entre lo humano y lo sobrenatural. En la mitología de Huarochirí, la figura de Collquiri como ave mantiene plena vigencia en la actualidad y expresa un principio ético de reciprocidad: a cambio de la mujer tomada, provee agua a los pueblos de la parentela femenina.

El *Wari* es otra entidad mítica representada de manera polimórfica: hombre rubio con cuerpo de vicuña, camélido, muca, armadillo, ave, felino o serpiente. Se asocia a espacios como llanuras, ciudadelas arqueológicas y templos preincaicos, *paqarinas* y topónimos, así como a tiempos primitivos vinculados con las heladas, los gigantes y el *wari taki* (danza inca primigenia). Asimismo, *Wari* significa también el Sol como dios agrícola y de las fuerzas, y se le reconoce como héroe cultural ligado a la agricultura. No obstante, en su faceta maléfica, es un espíritu que habita lagunas, manantiales, ríos, cuevas, rocas y árboles viejos.

Entre estas disímiles acepciones, resulta central para este estudio la concepción de las lagunas como morada de los *waris*. Un ejemplo registrado en el norte de Tayacaja (R5) narra que:

> Antes de la construcción de la carretera, tres personas viajaron a pie con una mula desde La Loma hasta Huancayo, en un trayecto de dos días para acudir a la feria dominical. En el camino atravesaron la hacienda Wari, donde el hacendado cobraba peaje. Pasaron sin problemas por la laguna Waricocha, pero al llegar a la laguna Waqracocha vieron surgir de Waricocha un gran bulto negro que se dirigió hacia Waqracocha. De esta emergió un rayo de luz y aparecieron varios *waris* con rasgos de *mistis* [blancos] que caminaban sobre las aguas. Asustados, los viajeros huyeron cuesta arriba, pues se dice que las lagunas caminan y, si alcanzan a las personas, pueden devorarlas (LR, comunicación personal, junio de 2024).

Aunque las crónicas coloniales no registraron información semejante, la etnografía contemporánea aporta testimonios que revelan esta dimensión mítica. Así, en 1916, un

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9983

curandero que residía cerca de la laguna Wari-Inka, en Huancabamba (Piura), informó a J. C. Tello: «Wari es un monstruo invocado en la laguna o adoratorio, por el brujo o curandero intoxicado por alcohol, wilca, chamico o tabaco, que se le presenta en forma de un gato de cuyos ojos y pelos se desprenden ráfagas de fuego» (1923: 187). Este registro evidencia la persistencia de la representación del *wari* como entidad vinculada a espacios acuáticos y experiencias rituales.

La interpretación de Pierre Duviols (2016) contribuye a comprender que las huacas no se reducen al objeto material, sino que adquieren sacralidad en tanto receptáculos de seres sagrados o entidades míticas. Así, el *wari* que habita la laguna o el *mallki* en los monolitos huancas ilustran cómo lo material se convierte en soporte de lo sobrenatural.

El *amaru* es una entidad mítica prehispánica, compleja y ambivalente, vigente en la cosmovisión andina contemporánea. Se le concibe como una gran serpiente sagrada, a veces alada y de escamas plateadas u oscuras, aunque en ciertos contextos adopta la forma de un toro. En la mitología huanca, se le considera hijo del *tulumanya* (arco iris) (Arguedas e Izquierdo, 2011; Villanes, 2017).

Por su carácter dual, el *amaru* puede ser destructor al descender como rayo, granizo o aluvión que devasta cultivos y castiga la ruptura de los lazos de reciprocidad, pero también es protector y generador de vida, al garantizar el agua de los deshielos, la fertilidad de los campos y la abundancia agrícola. Como símbolo, condensa fuerzas telúricas, acuáticas y uránicas: la cordillera, el agua en sus diversas formas, la fertilidad y el semen germinal, así como la cólera solar que provoca sequías y tormentas.

Desde la época colonial, el *amaru* fue reconocido como entidad sagrada. Guaman Poma (1980) lo vincula al linaje de Manco Cápac como hijo de los «amaros y serpientes». Ávila (2013) resalta su relación con el agua, la agricultura y la fertilidad. Santacruz Pachacuti (1879) lo representa, sin nombrarlo, como arco iris-serpiente asociado a *Illapa* y *Chuqui Illa* (Rayo y Trueno), mediador entre cielo y tierra y esencial en la circulación de aguas y la renovación de la fertilidad.

En la tradición oral contemporánea, el *amaru* sigue apareciendo como serpiente, aunque en tiempos recientes también adopta la forma de toro. Esta representación adquiere relevancia en la cordillera de Rasuwillka (Huanta, Ayacucho), donde se ubica un complejo lacustre conformado por siete lagunas. Una de ellas es Yanacocha (4203 m s. n. m.). En este contexto, un pastor de Corpacancha-Huanta relató (R6):

> En esta laguna vive un toro que, en sus profundidades, está sujeto por una cadena. Escuché de mis padres que, hace mucho tiempo, el toro superó la resistencia de la anciana que lo cuida y salió a la superficie. En ese momento, la laguna enfureció y sus aguas inundaron a los poblados de la zona baja. Los hombres de Corpacancha la enlazaron y obligaron a sumergirse nuevamente en las aguas de Yanacocha (CQ, comunicación personal, junio de 2024).

Este relato muestra la persistencia de una cosmovisión en la que los cuerpos de agua son entidades vivas habitadas por seres poderosos capaces de provocar desastres naturales. Concepciones semejantes aparecen en otros registros etnográficos documentados por Arguedas e Izquierdo (2011): en Rasuwillka, el toro es custodiado por una anciana; en Yanacocha, es retenido por una sirena; en Querobamba (Sucre), el *amaru* de Amarucocha es visto como causante de la escasez de agua; y en Cantamarca (Canta), durante las noches de luna llena, emerge un *amaru* en forma de toro plateado que, al convertirse en pequeñas piedras, es recogido por los pastores para multiplicar su ganado.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9983

Otra tradición sostiene que, antiguamente, el valle del Mantaro estuvo cubierto por un gran lago, en cuyo centro se alzaba una *wanka* (piedra), morada de un *amaru* descrito como un monstruo plateado con cabeza de llama, alas pequeñas, cuerpo de batracio y cola de serpiente. Para aliviar su soledad, el *tulunmaya* (arco iris) engendró un segundo *amaru* de color oscuro. Ambos, derrotados por el Viento y el Rayo, se transformaron en la cordillera oriental —donde se ubica el nevado Waytapallana— y en la cordillera occidental con tierras fértiles (Villanes, 2017).

En resumen, el *amaru*, como serpiente, toro o arco iris, encarna una estructura simbólica del pensamiento andino: la interconexión entre los mundos (*hanan pacha*, alto; *hawa pacha*, superficie; y *uku pacha,* interior) y entre las fuerzas naturales y la vida comunitaria. Esta entidad mítica constituye un principio ordenador del cosmos, regulador del flujo del agua, la fertilidad de la tierra y el equilibrio de las relaciones entre humanos y entidades tutelares. Su persistencia revela tanto su raigambre cultural como su capacidad de adaptación sin perder su función sagrada. De este modo, el *amaru* expresa una lógica de interconexión que sigue estructurando la relación entre humanos, naturaleza y lo sagrado en el mundo andino.

La sirena, de origen occidental, fue reapropiada y andinizada durante la colonia, integrándose al imaginario andino y amazónico como fuerza sobrenatural asociada al agua y a los espacios liminales entre el *uku* y *hawa pacha*. Más que un vestigio colonial, constituye una entidad dinámica que articula cosmovisiones prehispánicas, simbolismos coloniales y prácticas contemporáneas. Encarna el poder del agua, la ambivalencia de lo sagrado, el peligro de la seducción y la posibilidad del don. En suma, constituye un símbolo de hibridación cultural que perdura en el canto, la narración oral, el arte y la espiritualidad andina.

Desde su arribo a los Andes, las sirenas habitaron lagunas, manantiales, ríos y cataratas, concebidos como territorios acuáticos sagrados. En los pueblos vecinos a estos espacios surgieron tradiciones orales que las presentan como guardianas del agua y seres dotados de poder sobrenatural. Esta asociación no quedó solo en el plano narrativo, sino que, en algunos casos, se materializó en esculturas emplazadas en los bordes de las lagunas o en las piletas de plazas públicas, como ocurre en Pacucha (Andahuaylas), Paca y Ñahuin Puquio (Valle del Mantaro). De manera aún más recurrente, estas representaciones aparecen en ríos y cascadas interandinas.

Así como en la laguna de Purhuay (Huari, Áncash) la sirena es considerada dueña del agua, en Huanta (Arguedas e Izquierdo, 2011) otra sirena mantiene al *amaru* en forma de toro, cuya fuga podría desbordar las aguas y arrasar a los pueblos de la parte baja. De manera semejante, un relato señala que una sirena impide que esta fiera mítica consuma las aguas del río Cachi.

En nuestro registro R6, sin embargo, la sirena mencionada por Arguedas e Izquierdo aparece transformada solo en una anciana, sin referencia a la figura acuática. Otros testimonios señalan que las sirenas causan enfermedades o, mediante la seducción, arrastran a sus víctimas hacia las profundidades, de donde solo logran salir con la intervención ritual correspondiente.

En la mayoría de los registros etnográficos, la sirena aparece como mujer blanca; no obstante, en las pinturas actuales de Sarhua (Ayacucho) ha sido reinterpretada como mujer indígena con sombrero y vestimenta local, conservando las extremidades pisciformes. Esta transformación visual expresa un proceso de apropiación y resignificación de un motivo mítico de origen colonial.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9983

La asociación de las sirenas con la música también se registra en el área centro-sur andina del Perú. Millones y Tomoeda (2004) relatan que, en la laguna Platococha (Sarhua), los músicos depositan guitarras, arpas y quenas junto con ofrendas para fortalecer su sonido. De manera semejante, hemos constatado que los danzantes de tijeras dejan sus instrumentos cerca de las moradas de las sirenas para intensificar su timbre. En Luricocha (Huanta) se cree que, tras una ofrenda, las jóvenes reciben de las sirenas la enseñanza del *harawi* (canto ritual). No obstante, la dulzura de su canto también constituye una tentación peligrosa para los varones, quienes pueden ser seducidos y finalmente arrastrados por estas entidades.

En los relatos contemporáneos, las sirenas aparecen vinculadas al agua, la música, el arte, la enfermedad y la seducción, lo que evidencia su vigencia en el imaginario andino. Estas representaciones deben comprenderse también en el marco de los procesos de resignificación colonial, cuando los relatos indígenas se entrelazaron con referentes europeos y con el discurso evangelizador de la Iglesia católica.

En la colonia temprana se registraron las primeras transformaciones de estas figuras en sirenas dentro del imaginario andino. Bertonio (1612) mencionó dos especies de peces, Quesi Chaulla y Quesintuu, añadiendo que Quesintuu y Vmantuu eran dos hermanas con las que pecó Tunupa, dios aymara del cielo, el fuego y el rayo, castigado luego al ser arrastrado por el lago hasta el río Desaguadero.

En 1615, Guaman Poma (1980) representó sirenas en sus dibujos: mujeres en el río Huatanay (Cusco) y una mujer-pez en su mapamundi, evidenciando la influencia occidental y la transformación de lo sobrenatural indígena.

En 1638, Calancha y Torres (1972) describieron el culto al ídolo Copacabana, figura pétrea con cuerpo de pez venerada como dios de la laguna y señor de los peces. Poco después, Ramos Gavilán (1621) documentó la sustitución de este culto por el de la Virgen de la Candelaria, en el marco de un proceso ideológico que demonizó a Copacabana como «sirena-pez» para afirmar la victoria cristiana sobre lo pagano.

En este marco simbólico, Quesintuu y Vmantuu se transformaron en sirenas coloniales, fusionándose con imágenes europeas y el discurso moralizante de la Iglesia católica. Su recorrido —de personajes míticos a criaturas híbridas, luego demonizadas y finalmente incorporadas en la cultura popular— refleja procesos de apropiación, resistencia y reconfiguración cultural en los Andes.

En suma, la sirena traza un itinerario simbólico diacrónico: desde mitos andinos como Quesintuu, Vmantuu o Copacabana, entrelazados con sirenas y demonios europeos, hasta su consolidación como figura vigente en el imaginario andino. Su plasticidad le permitió desempeñarse como guardiana de lagunas, maestra de músicos, agente de enfermedad, tentadora peligrosa y motivo de poesías, esculturas y pinturas. Más allá de estas formas, conserva su carácter liminal y ambivalente: mediadora entre mundos, entre lo sagrado y lo profano. Lejos de ser un vestigio colonial, se erige como un símbolo activo de resistencia y resignificación cultural, mediante la cual los sentidos coloniales son reapropiados y reinscritos en lógicas andinas.

3.3. Las lagunas como agencias vivas, generizadas y operadoras morales

En el área estudiada, las lagunas, además de ser cuerpos de agua, son entidades dotadas de conciencia, voluntad y género; actúan como sujetos en la vida social, moral y cósmica de las comunidades. Los relatos revelan un modelo simbólico en el que se personifican, establecen vínculos afectivos con los humanos y mantienen entre sí relaciones de solidaridad y jerarquía de género.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9983

3.3.1. Personificación de las lagunas como sujetos con voz y agencia

La personificación de las lagunas no es solo una metáfora, sino una categoría ontológica propia del pensamiento andino. En los relatos aparecen como hombres y mujeres que hablan, deciden, celebran y castigan. No actúan por mecanismos naturales, sino por intención moral. Su presencia se anuncia con fenómenos atmosféricos (neblina, truenos, arcoíris), pero su manifestación es corporal y social.

En R7, junto a la laguna Chocñacocha aparece una joven que apacienta animales y se enamora de un pastor. Al ser agredida, el pie del joven se hincha y muere, no por infección, sino por haber ofendido a la laguna que era la muchacha (EHC, comunicación personal, octubre de 2022). En R8, en la laguna Llaqsacocha una joven lavaba paños de colores, pero al acercarse alguien desaparece, revelando que era la laguna en forma de mujer (LR, comunicación personal, junio de 2024). Estas apariciones constituyen personificaciones temporales de las lagunas, que optan por mostrarse bajo figuras femeninas.

La agencia lagunar se proyecta también en el plano colectivo. En R9, obtenido en Cedropampa-Salcabamba, la laguna Misacocha, personificada como hombre, aparece en sueños a un viajero que durmió en sus proximidades y le comunica lo siguiente:

> La gente de los pueblos de Salcahuasi, La Loma, Pongollo y San Antonio me debe mucho por las aguas que les doy y, por tanto, quiero devorarlos. Para no hacerlo, deben traerme una gran piedra negra que está en medio del río Mantaro (EQ, comunicación personal, octubre de 2022).

La narrativa señala que esta exigencia movilizó a los campesinos de los cuatro pueblos. El trayecto desde el río Mantaro hasta la laguna, de aproximadamente ocho horas de ascenso continuo, implicó un esfuerzo colectivo significativo. Una vez cumplida la orden, la laguna dejó de «engañar» (es decir, de devorar o petrificar a los humanos) y sus aguas se volvieron «mansas». De este modo, la laguna establece un pacto moral, en el que el suministro de agua queda condicionado al cumplimiento de un ritual de reconocimiento y reciprocidad.

De manera similar, los campesinos relatan que algunas lagunas aparecen en sueños solicitando «carneros» (hombres), lo que, al igual que el «querer devorarlos» presente en R9, evoca la memoria de sacrificios humanos. Estas narraciones encuentran correlatos tanto en hallazgos arqueológicos como en fuentes históricas. En este sentido, Berrocal (2019) halló vestigios de sacrificios humanos en lagunas ayacuchanas de Piñacocha (en Quispillaqta), Pumacocha (en Vischongo), Chapalla (en Alcamenca), Yanacocha-Chinhaysuyu (en Huamanguilla) y Yanacocha (en Socos).

Asimismo, las crónicas coloniales registran sacrificios de camélidos en Choclococha, Urcococha y Chinchaycocha (Arriaga, 1621; ¿Tomas?, 2008). Aún en 1810, en Angaraes, Pedro Alanya y sesenta indígenas sacrificaron doce cuyes en la laguna de Canlalay para mitigar una sequía (Lienhard, 1992).

Actualmente, estas mismas lógicas de reciprocidad persisten, aunque reconfiguradas, en los rituales dirigidos a las lagunas. En los pueblos altoandinos de Ayacucho se siguen realizando ofrendas, especialmente durante el *yarqa aspiy* (limpieza de acequia), en contextos de sequía y con fines de sanación humana y propiciación ganadera. De este modo, se reafirma un orden relacional en el que las aguas no son recursos pasivos, sino interlocutores activos que participan en la regulación de la vida social, ecológica y cósmica.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9983

3.3.2. Enamoramiento y deseo entre lagunas y humanos

Los manuscritos de Huarochirí narran episodios en que las huacas sienten deseo por mujeres (¿Tomas?, 2008). De modo similar, la etnografía contemporánea muestra que los *wamanis* se enamoran y conviven con humanos (Ansión, 1987; Ramos, 1992; Taipe, 2024). En los relatos estudiados, lo significativo es la dimensión erótica y afectiva de las relaciones entre lagunas y personas: no solo protegen o castigan, también se enamoran, seducen, celan y se ofenden. Estas relaciones parten de reciprocidad, pero se quiebran ante la deslealtad o el irrespeto humano.

En varios relatos, las lagunas se manifiestan como mujeres jóvenes y laboriosas que lavan, hilan o apacientan ganado. En este sentido, en R7, Chocñacocha aparece personificada como mujer y establece una relación de pareja con un pastor (EHC, comunicación personal, octubre de 2022). De manera análoga, en R10, Atakalas se presenta como una muchacha de pollera verde:

> Un joven que fue a buscar sus vacas era enamorado por una bella muchacha en la laguna de Atakalas. La madre del joven sospechó del engaño y, por ello, acompañada de tres jóvenes, lograron capturar a la mujer, quien en el acto se convirtió en agua, mientras que su vestido verde devino en *unqina* (yerba acuática) y sus huesos en *kankas* (piedras calcáreas), revelando así su condición de laguna (EP, comunicación personal, septiembre de 2022).

De forma semejante, en R11 se narra que un cazador encuentra en la misma laguna a tres mujeres bañándose; «al lanzarse tras una de ellas, todas desaparecen, pues la laguna lo castigaba por haber matado demasiados animales» (MPS, comunicación personal, septiembre de 2022).

Más allá de los relatos etnográficos, la personificación femenina de las lagunas se expresa también en la toponimia. En diversos lugares, como Surcubamba, Vinchos, Yauyos o Chumbivilcas, algunas lagunas llevan explícitamente el nombre de Warmicocha (laguna femenina), lo que pone de manifiesto que la feminización de estos cuerpos de agua constituye un rasgo recurrente de la cosmovisión andina.

No obstante, también existen lagunas concebidas como masculinas. R12 narra que:

> Una joven pastora conducía sus ovejas hacia los alrededores de la laguna Paqcha, ubicada en las alturas de Salcabamba, cuando el paisaje se cubrió repentinamente de una densa neblina y apareció ante ella un joven que la sedujo. El muchacho la convenció de bañarse juntos en la laguna; sin embargo, al ingresar al agua, él desapareció y, seguidamente, las aguas engulleron a la pastora, haciéndola desaparecer (GMM, comunicación personal, octubre de 2022).

Asimismo, otras lagunas adoptan el nombre de Urcococha (laguna macho, dado que *urco/urqu* refiere al sexo masculino), como ocurre en Yungay, Santa Inés, Matucana y otros lugares. En este marco, el baño compartido simboliza una unión sagrada que no es únicamente erótica, sino también ritual. La laguna ofrece afecto, pero exige respeto; no castiga el deseo en sí, sino la transgresión de sus normas. Rechazarla, cazar animales silvestres en exceso o ingresar sin reverencia rompe el equilibrio místico, y la desaparición no constituye un castigo arbitrario, sino la consecuencia de negar su sacralidad. De este modo, estas narraciones enseñan que con lo sagrado no se juega: se lo respeta o se asumen sus consecuencias.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9983

3.3.3. Interacción entre lagunas

Las lagunas no existen de manera aislada, sino que conforman una sociedad acuática organizada en torno al parentesco, el género y la jerarquía. Son llamadas «hermana», *mama* (señora) o *tayta* (señor), y participan en celebraciones, cumpleaños y ofrendas.

Desde esta perspectiva, los relatos R13, R14 y R15 de Tayacaja desarrollan el motivo del premio al pobre y el castigo al avaro. A modo de ejemplo, R15 narra que:

> Un campesino pasó la noche cerca de Yanacocha y Misacocha mientras buscaba sus vacas y se refugió en una choza. A medianoche, las lagunas conversaron entre sí: «Hermana, tenemos visita. ¿Qué le regalamos?». Una propuso darle oro y la otra plata. Con esa riqueza, el campesino regresó a su pueblo. Más tarde, el hermano rico logró que el pobre le contara cómo había obtenido dichas riquezas. Al conocer la historia, se disfrazó de pobre e hizo lo mismo, durmió junto a las lagunas. Sin embargo, esa noche, una laguna dijo que le daría cuernos y, la otra, rabos. Al amanecer, el hombre rico se había convertido en venado (MR, comunicación personal, octubre de 2022).

Este desenlace no constituye un gesto arbitrario, sino una decisión colectiva y un acto de justicia moral ejercido por las lagunas, que premian la humildad del pobre y sancionan la avaricia del rico, transformándolo en animal. Relatos de estructura comparable han sido registrados por Ansión (1982) y Taipe (2018); no obstante, en esos casos el protagonista es el *wamani*.

En esta misma línea, el relato R16, también de Tayacaja, presenta a Yanacocha (laguna femenina) visitando a Misacocha (laguna masculina) con motivo de su cumpleaños. Ambas entidades bailan y cantan hasta el amanecer, tras lo cual Yanacocha regresa por el arcoíris. La escena remite a una celebración ritual entre entidades de género opuesto, regida por normas de hospitalidad, reciprocidad y cortejo.

La asignación de género, a su vez, orienta sus modos de acción. Las lagunas femeninas, como Yanacocha, Llaqsacocha y Chocñacocha, suelen dar, cuidar o seducir; las masculinas, como Misacocha, Paqcha y Waqracocha, celebran, dominan o devoran. Sin embargo, todas ejercen justicia, no por capricho, sino como medio para restablecer el equilibrio moral y relacional.

En conjunto, estas narraciones configuran a las lagunas como sujetos sociales que aman, pactan, castigan y celebran, actuando como agentes morales dentro del tejido comunitario. No se trata de paisajes inertes ni de meros recursos naturales, sino de entidades ontológicas que enseñan, regulan y equilibran el orden cósmico. De este modo, su género y sus vínculos con los humanos y entre sí conforman un mundo relacional en el que lo acuático dialoga con la vida social y la corrige. Así, las lagunas encarnan una justicia viva que premia la humildad y sanciona la arrogancia, recordando que, en el mundo andino, la naturaleza es protagonista, con memoria, agencia y ética propias.

3.4. Interconectividad e identidad territorial

Nuestros registros de tradición oral muestran que las lagunas no son concebidas como cuerpos aislados, sino como entidades interconectadas. En Pilpichaca y Santa Inés (Huancavelica) se afirma que existe una comunicación ctónica entre Urcococha y Choclococha, explicada por su cercanía y la complementariedad de género.

En Vinchos (Huamanga), los pastores de Piscococha y Ccasacorral señalan que Chocñacocha está vinculada con Choclococha: de la primera habrían emergido los

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9983

camélidos, aunque procedentes de la segunda; por ello, a las alpacas se les llama «choclo», en memoria de ese origen mítico.

En el valle del Mantaro, se dice que Ñahuinpuquio (Chupaca) y Paca (Jauja) se comunican subterráneamente. Algunos testimonios amplían esta red hasta Choclococha, configurando un entramado hídrico que atraviesa amplios territorios.

En el norte de Tayacaja, los pobladores relatan que Waricocha (femenina, en la parte baja) y Waqracocha (masculino, en la parte alta) mantienen un vínculo entre sus aguas, habitadas por los *waris*, entidades que transitan de una a otra laguna. Asimismo, en las alturas de Salcabamba se cuenta que Misacocha (masculino) y Yanacocha (femenino) se visitan ocasionalmente por el arcoíris, signo que reafirma la dimensión simbólica de sus conexiones.

Las lagunas son también espacios en torno a los cuales se generan identidades colectivas y territoriales. Choclococha, desde tiempos prehispánicos, aparece como el lugar mítico de origen de los chancas (Guaman Poma, 1980). Mitos contemporáneos registrados por Navarro (1983) la reconocen como la *paqarina* de tres héroes culturales (cánido, halcón y puma) que civilizaron a los antiguos habitantes del centro-sur andino peruano; de manera similar, la acción de los héroes culturales Mayo, surgidos de la laguna Yawriwiri, dio origen a Andamarca, en Lucanas (Vivanco, 2014). Así, Choclococha sostiene las identidades actuales de los pueblos a lo largo de la cuenca del río Pampas, que nace en esta laguna, mientras que Yawriwiri genera la identidad de los andamarquinos.

Waricocha y Waqracocha, en Rocchac (Tayacaja), además de compartir numerosas tradiciones orales, generan identidades colectivas al dar origen al río Wari, cuyas aguas fertilizan las tierras y sostienen la actividad agropecuaria a lo largo de su cuenca.

Chocñacocha, en Vinchos (Huamanga), es considerada una *paqarina* de la heroína cultural «Andrea Chocñacocha», quien trajo camélidos, vacunos, ovinos y cánidos. Esto genera una identidad cultural entre los pueblos de los alrededores y buena parte de la cuenca del río Qarimayu. Por ello, los pastores altoandinos realizan ritos propiciatorios en busca de protección y prosperidad para su ganado.

Misacocha y Yanacocha, en Salcabamba (Tayacaja), constituyen generadores de identidad para los pueblos de sus partes bajas, dedicados a la crianza extensiva de vacunos. El ganado pasta libremente en los bosques y se aproxima a las lagunas para beber; los pueblos las consideran sagradas y conservan una amplia tradición oral que vincula lagunas, fauna y humanos.

En conjunto, estas narrativas expresan una cosmovisión relacional que concibe a las lagunas como nodos de un sistema vivo, dinámico y simbólicamente articulado. En este marco, los elementos del paisaje, como el agua, no existen de manera aislada, sino como parte de una red cósmica, social y natural.

Esta interconexión se manifiesta en la explicación cosmológica de los fenómenos naturales. La «comunicación ctónica» alude a la dinámica hídrica andina: el agua fluye, desaparece y reaparece en distintos puntos del territorio. Este proceso no es solo físico, sino una relación activa entre entidades dotadas de voluntad y personalidad, que dialogan e influyen mutuamente en un cosmos animado.

La organización del cosmos se basa en principios de dualidad y complementariedad. Las lagunas tienen género, masculino o femenino, reflejando el *yanantin*, la pareja complementaria necesaria para el equilibrio universal. Esta unión de opuestos se materializa en elementos del paisaje, como el río Wari, nacido de las aguas de dos lagunas, una masculina y otra femenina, cuya confluencia genera fertilidad y sostiene el orden cósmico.

La interconexión también se refleja en la construcción de identidades, memorias y territorialidades colectivas. La relación entre Chocñacocha y Choclococha, por ejemplo,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9983

no solo explica el origen mítico de los camélidos, sino que funda una memoria compartida inscrita en el paisaje: el nombre *choclo* para las alpacas perpetúa ese origen común. Más allá de lo local, la red hídrica mítica —como la conexión entre las lagunas del valle del Mantaro y Choclococha— configura una geografía sagrada que enlaza territorios, comunidades y relaciones, trascendiendo fronteras físicas y temporales.

Esta visión sostiene también una ecología relacional y animista: las lagunas no son «recursos» inertes, sino agentes vivos que interactúan entre sí y con los seres humanos. La interconexión, por tanto, no es solo una característica del paisaje, sino una condición constitutiva de la existencia en un universo donde todo está vivo y comunicado.

El análisis de los datos muestra que las lagunas generan identidades colectivas y territoriales al ser concebidas como «madres del territorio»: fuentes originarias de vida, agua, fauna, héroes culturales y orden social. Son entidades fundantes, sagradas y dotadas de poder generador (*paqarinas*), que otorgan sentido de pertenencia, memoria compartida y cohesión social a las comunidades que dependen de ellas.

Esta función identitaria se refleja en la condición de *paqarina* como eje fundacional de la identidad colectiva. Una laguna como Choclococha no solo marca un punto geográfico, sino que constituye el origen mítico-histórico de los pueblos de la cuenca del río Pampas. Pertenecer a la cuenca de Choclococha o Chocñacocha implica formar parte de una historia sagrada que trasciende lo espacial y configura una comunidad de destino y memoria.

Además, las lagunas generan ríos que articulan vida, territorio y reciprocidad. Como fuentes de cauces fluviales, establecen vínculos entre comunidades que no comparten solo agua, sino también obligaciones rituales y materiales. Este flujo hídrico exige respeto, cuidado y ofrendas, alrededor de los cuales se construye una identidad territorial colectiva: quienes comparten la cuenca comparten también ritos, responsabilidades y un destino común.

Esta identidad se refuerza mediante una economía ritualizada. Actividades como el pastoreo, la agricultura o la comunalidad se entrelazan con prácticas ceremoniales que las sacralizan. El ritual, en este contexto, no es un añadido simbólico, sino un acto que territorializa la identidad, permitiendo que los habitantes se reconozcan en una relación de pertenencia mutua con su entorno sagrado.

En conjunto, las narrativas analizadas muestran que la interconexión entre lagunas no solo explica la dinámica del agua o la organización del cosmos, sino que constituye el fundamento de identidades territoriales colectivas. Concebidas como *paqarinas* y «madres del territorio», las lagunas son fuentes originarias de vida, memoria y orden social, desde las cuales se articulan ríos, cuencas y comunidades. Pertenecer a una laguna o a su cuenca implica inscribirse en una historia sagrada compartida, sostenida por relaciones de reciprocidad, obligaciones rituales y vínculos morales entre humanos y entidades acuáticas. De este modo, la identidad territorial andina no se define por límites fijos, sino por redes hídricas vivas, narradas y ritualizadas, que enlazan paisajes, generaciones y comunidades en un mismo entramado cosmológico y social.

4. Conclusiones

El análisis e interpretación de los relatos permiten establecer las siguientes conclusiones:

1. Las lagunas altoandinas, como Chocñacocha y Choclococha, no son accidentes geográficos, sino entidades vivas y éticas que funcionan como *paqarinas*,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9983

umbrales sagrados de origen y retorno de humanos, héroes culturales y ganado. Los relatos (R1, R2) revelan una ontología en la que el agua es un agente moral: otorga bienestar bajo reciprocidad y castiga la transgresión retirando lo concedido (ganado, fertilidad, humanidad). Esta lógica mítica, de raíz prehispánica, explica orígenes simbólicos y fundamenta rituales vigentes (*pagapus* y ritos agropecuarios) que sostienen la alianza humano–agua. Así, las lagunas son operadoras simbólicas del orden social y ecológico, donde mito, memoria y ritual se entrelazan para sostener una cosmología relacional que desafía la dicotomía moderna entre naturaleza y cultura.

2. Las lagunas no son espacios inertes, sino territorios sagrados habitados por entidades míticas —*wamanis, waris, amarus* y sirenas— que les confieren agencia, poder moral y dimensión cósmica. Funcionan como portales vivos entre mundos (*hanan, hawa* y *uku pacha*), en los que lo humano y lo sobrenatural se vinculan mediante relaciones de reciprocidad, protección, seducción y castigo. Los relatos (R3-R6) muestran que estas entidades, personificadas como humanos, animales o híbridos, otorgan riqueza y bienestar, pero también sancionan la transgresión. La persistencia de figuras como el *amaru* o la sirena andinizada evidencia una cosmología dinámica que resignifica influencias externas sin perder su lógica relacional. Así, las lagunas emergen como núcleos ontológicos donde lo mítico sigue vivo, organizando la percepción del territorio, la moral comunitaria y la interacción con el mundo natural.
3. Las lagunas son sujetos ontológicos plenos: personificados, generizados y dotados de agencia moral, que actúan como reguladores del orden social, ecológico y cósmico. Los relatos (R7-R16) muestran que se manifiestan como hombres o mujeres, establecen vínculos afectivos, exigen reciprocidad, castigan transgresiones y celebran pactos. El género no es decorativo, sino estructurante: orienta acciones (seducción, cuidado y justicia) y refuerza la complementariedad andina (*yanantin*). La interacción entre lagunas que dialogan, se visitan y celebran configura una sociedad acuática paralela, donde la ética es cósmica y relacional. Estas narrativas no solo personifican el paisaje, sino que constituyen un sistema moral vivo, en el que la naturaleza juzga y corrige, desafiando la visión occidental de una naturaleza pasiva.
4. Las lagunas no existen como entidades aisladas, sino como nodos de una red cósmica, social y territorial, articulada por interconexiones físicas (subterráneas e hídricas) y simbólicas (de género, rituales y míticas). Los relatos sobre Choclococha, Chocñacocha, Ñahuinpuquio, Paca, Yanacocha, Misacocha, Waricocha y Waqracocha muestran que estas entidades se comunican mediante arcoíris, ríos o túneles ctónicos, generando vida, fertilidad y equilibrio. Tales conexiones estructuran identidades colectivas, en la medida en que las comunidades comparten cuencas, memorias sagradas, héroes culturales y obligaciones rituales. Así, las lagunas funcionan como entidades fundantes que producen pertenencia, regulan el uso del agua y legitiman formas de organización basadas en la reciprocidad. Lejos de conformar paisajes fragmentados, configuran un territorio simbólico integrado, donde lo mítico, lo ecológico y lo político se entrelazan, y en el que el agua no fluye, sino que se relaciona.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9983

Bibliografía

Acosta, Ioseph (1590): *Historia natvral y moral de las Indias*, Sevilla, Casa de Iuan de León.

Anónimo (1879): «De las costumbres antiguas de los naturales del Pirú», en *Tres relaciones de antigüedades peruanas,* Márcos Jiménez de la Espada (ed.), Madrid, M. Tello, pp. 137-227.

Ansión, Juan (1982): «Verdad y engaños en mitos ayacuchanos», *Allpanchis*, 29, pp. 237-252. https://doi.org/10.36901/allpanchis.v14i20.1068

Ansión, Juan (1987): *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*, Lima, Gredes.

Arguedas, José María e Izquierdo, Francisco (2011): *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, Lima, Punto de Lectura.

Arriaga, Pablo Ioseph (1621): *Extirpación de la idolatría del Pirv*, Lima, Geronymo de Contreras.

Arroyo, Sabino (2024): *Tayta Wamani. Sistema ritual andino*, Lima, FE-UNMSM.

Ávila, Francisco de (2013): *Dioses y hombres de Huarochirí*, Lima, IEP.

Berrocal, Marcelina (2019): «Lagunas: Espacios sagrados y sistemas hidráulicos pre–hispánicos», en *Ayacucho en la perspectiva de las ciencias de la cultura,* Nestor Taipe (ed.), Lima, Pres, pp. 145-167.

Bertonio, Ludovico (1612): *Vocabvlario de la lengva aymara*, Chucuito, Francisco del Canto.

Calancha, Antonio y Torres, Bernardo (1972): *Crónicas agustinianas del Perú*, II, Madrid, Instituto Enrique Flores, Departamento de Misionología Española.

Duviols, Pierre (1967): «Un inédito de Cristóbal de Albornoz. La instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas», *Journal de la Société des Américanistes*, 56/1, pp. 7-39. https://doi.org/10.3406/jsa.1967.2269

Duviols, Pierre (2016): «Un simbolismo de la ocupación, el ordenamiento y la explotación del espacio. El monolito "huanca" y su función en los Andes prehispánicos», en *Escritos de historia andina*, I, Javier Flores y César Itier (eds.), Lima, BNP, IFEA, pp. 175-210.

Flores, Jorge (1976): «Enqa, enqaychu, illa y khuya rumi. Aspectos mágico-religiosos entre pastores», *Journal of Latin American Lore*, 2/1, pp. 115-134. http://www.jstor.org/stable/24605488

Guaman Poma, Phelipe (1980): *Nueva coronica i buen gobierno,* I, México, Siglo xxi.

Lienhard, Martín (1992): *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas (Desde la conquista hasta comienzos del siglo xx)*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.

Maldonado, Mario (2020): «Representaciones y funciones culturales del wamani Antapillo entre los quechuas del sur de Ayacucho, Fajardo, Hualla», *Pacarina Del Sur*, 44, pp. 311–359. https://lapacarinadelsur.com/2025/02/01/numero-44/

Millones, Luis y Millones, Mateo (2013): «La humanidad bajo las aguas», *Perspectivas Latinoamericanas*, 10, pp. 35-48.

Millones, Luis y Tomoeda, Hiroyasu (2004): «Las sirenas de Sarhua», *Letras*, 75, pp. 107-108. https://doi.org/10.30920/letras.75.107-108.1

Molina, Cristóbal (1943). «Fábulas y ritos de los incas», en *Los pequeños grandes libros de historia americana,* IV, Lima, Librería e Imprenta Miranda, pp. 1-84.

Navarro, Víctor (1983): *Las tribus de Ancku Walokc*, Lima, Atusparia.
Ramos, Alonso (1621): *Historia del celebre santvario de nvestra senora de Copacabama, y sus Milagros, é invencion de la Cruz de Carabúco*, Lima, Gerónimo de Contreras.
Ramos, Crescencio (1992): *Relatos quechuas. Kichwapi unay willakuykuna. Con un estudio sobre la narrativa oral quechua*, Lima, Horizonte.
Rozas, Jesús (2022): «El mito y el ritual andino», *Senri Ethnological Studies*, 11, pp. 19-63.
Santacruz Pachacuti, Joan (1879): «Relación de antigüedades deste reyno del Pirú», en *Tres relaciones de antigüedades peruanas,* Márcos Jiménez de la Espada (ed.), Lima, Ministerio de Fomento, pp. 229-328.
Taipe, Nestor (2018): «La solidaridad de los wamanis y las lagunas con los pobres. El origen del venado en los mitos quechuas», *Revista de Antropología Experimental*, 18, pp. 279-288. https://doi.org/ttps://doi.org/10.17561/rae.v0i18.3550
Taipe, Nestor (2024): «Representaciones y atribuciones culturales del wamani en el centro sur andino peruano», *Alteritas*, 13, pp. 1-23. https://doi.org/10.51440/unsch.revistaalteritas.2023.13.509
Taylor, Gerald (2011): *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, Lima, IFEA.
Tello, Julio César (1923): «Wira-Kocha», *Inka*, 1/1, pp. 93-320.
¿Tomas? (2008): *Ritos y tradiciones de Huarochirí,* Gerald Taylor (ed.), Lima, IFEA, IEP, UNMSM.
Villanes, Carlos (2017): *Los dioses tutelares de los wankas*, Huancayo, Municipio Provincial de Huancayo.
Vivanco, Cirilo (2014): «Fundación de Andamarca-Lucanas, Ayacucho. Los hermanos Mayo. Mito, historia, cultura y paisaje», *Alteritas*, 3/2, pp. 93-148.

Fecha de recepción: 2 de octubre de 2025
Fecha de aceptación: 28 de enero de 2026

Testamentos burlescos: de los pliegos poéticos del s. XVI a las redes sociales. El *Testamento de don Calixto* y su proyección en el carnaval peruano

Burlesque testaments: from 16th-century poetic manuscripts to social media. The *Testamento de don Calixto* and its influence on the Peruvian carnival

Tatiana Asto Carbajal
(Universidad Complutense de Madrid)
tasto01@ucm.es
https://orcid.org/0000-0002-7742-531X

Resumen: El artículo aborda el estudio del *Testamento de don Calixto*, una manifestación literaria cuya lectura se realiza durante la clausura de los carnavales en determinadas zonas del centro de Perú. Tanto por la estructura del texto como por el contenido satírico, el *Testamento de don Calixto,* se vincula a una amplia tradición de testamentos burlescos difundidos a través de pliegos sueltos en la España del siglo XVI. Mediante el análisis de textos recopilados de los siglos XX y XXI veremos cómo este testamento ha continuado reelaborando estructuras seculares propias de la tradición testamentaria burlesca.

Palabras clave: Testamentos burlescos, *Testamento de don Calixto*, Carnaval peruano, Literatura de cordel.

Abstract: This article examines the study of the *Testamento de don Calixto*, a literary work that is read during the closing of Carnival of central Perú. Due to its textual structure, satirical content, and cathartic function, the *Testamento de don Calixto* is linked to a broad textual tradition of burlesque testaments widely circulated in 16th-century Spain through printed chapbooks. Through an analysis of texts collected from the 20th and 21st centuries, we will see how this testament has continued to re-elaborate secular formulas characteristic of the burlesque testamentary tradition.

Keywords: Burlesque testaments, *Testamento de don Calixto*, Peruvian Carnival, Chapbooks.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

1. Introducción

En determinadas zonas de la sierra central de Perú (Imagen 1) —Huánuco, Cerro de Pasco y Tarma— existe una tradición que pone fin a las celebraciones de carnaval: la lectura del *Testamento de don Calixto*. Tal tradición se realiza durante el Miércoles de Ceniza en las plazas públicas tras la muerte de Calixto. Se trata de un texto de corte satírico que recoge una antigua tradición literaria vinculada a los testamentos burlescos en pliegos sueltos españoles del s. XVI, pero que en realidad podría remontarse a la latinidad tardía en su primer testimonio. A la vez, está conectado con la amplia tradición de testamentos folclóricos que hasta los siglos XX y XXI se ha encontrado viva en la península ibérica y en todo el mundo hispánico, desde México hasta Chile y Argentina[1]. Su constitución retoma viejas fórmulas testamentarias de forma y contenido utilizadas, por ejemplo, en casos como el *Testamento del gallo* (RM 67)[2] o *el Testamento de la zorra* (RM 65)[3].

Por un lado, el *Testamento de don Calixto,* parodia el formato de los testamentos legales, esto es: presentación del testador, motivo de su fallecimiento, la descripción de las mandas, testigos y firma. Por el otro lado*,* por su contenido, continúa siendo una herramienta de sátira social donde se utiliza la burla, la ironía o el sarcasmo hacia grupos de individuos o colectivos vecinos de las zonas geográficas donde circula el testamento.

Tal expresión literaria forma parte de una cultura viva y en proceso de exploración académica que resulta un aporte nutritivo tanto para el estudio de su pervivencia actual como para profundizar en la vinculación con los estudios de pliegos sueltos populares hispanos. Los objetivos que perseguiremos serán ubicar el *Testamento de don Calixto* dentro de la tradición literaria de testamentos burlescos del s. XVI e identificar cómo en el s. XX y XXI el testamento se inserta dentro de esta tradición a través de la reelaboración de estructuras de largo recorrido. El corpus de estudio está constituido por testamentos recogidos de la ciudad de Huánuco, perteneciente al Departamento homónimo, de Cerro de Pasco en Pasco y Tarma y Acobamba en el Departamento de Junín (Imagen 2).

Desafortunadamente el *Testamento de don Calixto* no se ha abordado de una forma rigurosa de investigación que nos permita partir de allí para complementar lagunas sobre su tradición, paralelismos con otros testamentos, etc. Sin embargo, sí tenemos a nuestra disposición distintos datos que nos proporcionan detalles sobre su historia. Ello se debe a la curiosidad de diferentes estudiosos del folclore y también a la voluntad de los mismos ciudadanos de visibilizar su patrimonio cultural a través de las redes sociales.

---

[1] Algunos ejemplos son la lectura del *Testamento de Judas* ubicado en diferentes focos geográficos de América (Nieves de Hoyos, 1950). Además, otros testamentos burlescos de la tradición folclórica moderna de Hispanoamérica quedan registrados en Pedrosa (2015a).

[2] Testamento vinculado a la figura de Cristóbal Bravo. Apuntamos aquí la rúbrica completa de su primer testimonio en pliego a finales del s. XVI y de amplia difusión hasta el s. XIX. Asimismo, bajo las siglas RM, nos remitimos al número de registro en el *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI*) de Rodríguez-Moñino (1970), en su ampliación por Rodríguez-Moñino et al. (1997), más el *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (s. XVI)* (Askins et al., 2014). RM 67: «Aquí se contienen tres obras muy graciosas para passar tiempo. La primera es un testamento que hizo un Gallo, y de las grandes mandas que mandó a sus amigos. La segunda es una pregunta que preguntó un gentil hombre a un doctor de medicina, qué orden tenía para curar a su mujer, porque era brava y muy picuda. La tercera es una Cartilla en copla, que pidió una dama a un galán poeta, para aprender a leer brevemente, porque era ruda de ingenio. El testamento del Gallo y la obra de la muger picuda compuestas en verso castellano por Christóval Bravo, ciego de la vista corporal, natural de la ciudad de Córdova».

[3] RM 65: «Aquí comiença una obra muy gustosa, la qual trata de un testamento, que hizo una zorra mandando, y repartiendo todos sus bienes a sus hijos, y herederos. Agora nuevamente compuesta por Christóval Bravo, vezino, y natural de la ciudad de Córdova».

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939



Imagen 1. Mapa político del Perú. Enfoque en la sierra central.

Así pues, por ejemplo, parte de la información para este estudio, ha sido obtenida del expediente N° 050001-2013 presentado al Ministerio de Cultura del Perú en el año 2013 para solicitar la declaración de la muliza como patrimonio cultural inmaterial de la nación. La muliza es un género musical popular que se ejecuta en las mismas zonas geográficas de estudio mencionadas. Por la importancia cultural que ha alcanzado a mediados del siglo XX se declara patrimonio inmaterial del Perú en el 2014.

La muliza en Cerro de Pasco y Junín es un elemento transversal en los carnavales, es por ello que mucha de la información de interés folclórico se ha enfocado exclusivamente en el estudio de este género. Dado que su musicalidad acompaña diferentes momentos de las Carnestolendas[4], como la «entrada de correo», los estudiosos del s. XX no han podido eludir describir referencias sobre los testamentos en estas regiones, resultando ser testimonios de particular interés.

Es necesario advertir que parte de las fuentes que se han utilizado para este estudio han sido localizadas en redes sociales, puesto que las celebraciones de carnaval en las últimas décadas han sido divulgadas ampliamente a través de este tipo de recursos. Además de ello, se han realizado entrevistas a Marcelino Arellano Condezo, joven

[4] De hecho, existe una actividad de particular interés denominada «el rompimiento de la muliza». En este momento, las diferentes comparsas que participan en las celebraciones de carnaval, reparten al público pliegos sueltos donde se transcribe la letra de una muliza y un huayno de reciente creación. Tal actividad se desarrolla, por lo menos, desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

intérprete de don Calixto en el distrito de Acobamba, con quien nos hemos contactado vía online desde España hasta Perú para conocer mayores referencias sobre el testamento en la actualidad. A continuación, ilustramos las zonas donde se ha ubicado documentación sobre el *Testamento de Don Calixto*:



Imagen 2. Zonas geográficas de la sierra central del Perú donde se han ubicado impresos populares en contextos de carnaval.

2. Ejercicios literarios de últimas voluntades: testamentos burlescos en pliegos sueltos del siglo xvi en España

Dentro de los estudios de la literatura de cordel ocupa un lugar muy importante el género o subgénero del testamento burlesco o jocoso. Carlos Alvar (2013: 8) se refiere a estos textos como ejercicios literarios de últimas voluntades, una parodia de la retórica textual de los testamentos legales, sus fórmulas jurídicas y las costumbres de la época.

El primer testamento burlesco del que se tiene noticia es el *Testamento de Grunnius Corocotta Porcellus*, cuyo testimonio indirecto más antiguo se remonta a finales del siglo IV, y cuyo texto más antiguo hallado es del siglo IX (Puerto, 2023: 274). De acuerdo con García Sánchez (2014), el *Testamento de Grunnius Corocotta Porcellus* es una parodia que sigue la estructura formal de un testamento civil donde se exponen las últimas disposiciones de un cerdo. Su contenido toma varios elementos humorísticos y burlescos que han hecho del testamento un texto interesante de estudio como fuente latino-vulgar (García Sánchez, 2014: 58).

García de Diego (1953) clasifica los testamentos en dos grupos: los serios y los burlescos. Siguiendo esta clasificación, Marcial Rubio Árquez (2006: 242) expone, por un lado, que los textos del primer grupo se subdividen en otras dos clases: a. los de carácter político-doctrinal como el *Testamento de Cristo* o el *Testamento del Cid*; y b. los didáctico-sentimentales (Rubio Árquez, 2012: 306) como los testamentos de amores de mayor presencia en la lírica cancioneril del siglo XV, aunque también se encuentra documentación de ellos anterior a esta centuria. Por el otro lado, el grupo de los testamentos burlescos se caracteriza por tener como eje central la sátira y se subdivide en dos grupos. De un lado se ubican las composiciones donde el testador es un personaje literario o ficticio tales como el *Testamento de Celestina* y, de otro lado se encuentran los testamentos de animales, como el *Testamento de Grunnius Corocotta Porcellus* o el *Testamento de la zorra.* Ambas composiciones enlazadas a la figura del

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

coplero ciego Cristóbal Bravo de amplia circulación impresa entre los siglos XVI al XIX[5].

Estos últimos testamentos mencionados repiten estructuras propias de la naturaleza de este tipo de textos según recuerda Puerto Moro en la siguiente cita:

> Centrándonos en la estructura de estos testamentos, es obvia su dependencia del protocolo legal correspondiente, sobre el que se levanta toda una reelaboración ficcional que, más allá del grado de inflación literaria, mantiene varios elementos clave: la identificación del testador, mandas, nombres de escribano y testigos, o fecha, con general adición en el caso de los testamentos burlescos de animales de las circunstancias que rodean a la muerte (sacrificio) del animal. Dentro de este último subgénero hallamos, además, una fuerte impronta satírica y de remisión festiva ya desde el madrugador Testamento del cerdito Corocota (Puerto, 2023: 273).

Así pues, las partes que identifican al género son: primero, una rúbrica inicial del texto literario donde se delimita las características del documento con el que el lector o la audiencia se van a enfrentar. Segundo, un apartado donde se presenta al testador, características de su personalidad y causa de muerte. Tales datos ofrecen información sobre el contexto ritual en el que se ha producido el testamento y demarca el carácter aleccionador del texto. En este sentido, Rubio Árquez nos recuerda que:

> El dato es más importante de lo que a primera vista parece ya que, en la mayoría de los casos, el testador no muere por causas naturales, entiéndase vejez, sino por causas accidentales, como una enfermedad incurable, pero no especificada, una borrachera mortal, una indigestión asesina o la ejecución de la pena capital por los delitos cometidos. Quizá la causa haya que buscarla en los primigenios testamentos de animales, en los que el sacrificio interrumpió brusca y precipitadamente sus vidas, pero tampoco se debe eliminar un posible mensaje moralizador al ser casi todos los protagonistas de los testamentos encallecidos pecadores -alcahuetas, borrachos, matones, cornudos consentidos, etc.- con lo que su precipitado e inesperado fin sería equiparable a un castigo divino por sus innumerables faltas (Árquez, 2006: 250-251).

Tercero, la descripción de las mandas donde se identifican los bienes herederos. Y, por último, una fórmula de cierre donde se consignan las firmas de los testigos, albaceas y/o secretarios. Si una de las particularidades de estos textos es el carácter aleccionador conviene recordar los apuntes de García de Diego (1960: 296-297) donde la autora considera al testamento, entre otras composiciones burlescas tales como el sermón o los bandos, como ceremonias de censura pública de carácter de justicia colectiva. Entre el sermón, los bandos y los testamentos burlescos, García de Diego destaca que estos últimos son la forma más difundida y generalizada para la censura. Además de ello, apunta el carácter universal de la circulación de los testamentos no solo en Europa, sino también en América.

La trascendencia que tuvieron este tipo de textos se debe a diversos factores como su proliferación en pliegos sueltos a partir del siglo XVI debido al impulso que significó la imprenta. En esta centuria, se experimentaron una serie de dinámicas que propiciaron la creación y difusión de diferentes tipos de textos literarios a través de su producción en pliegos sueltos (Puerto, 2023: 276).

[5] Un estudio de ambos testamentos en relación a su contexto ritual puede consultarse en Puerto (2023) y Puerto (2022).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

En relación con ello, Rodríguez-Moñino (1970: 11) en la introducción a su *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos del siglo XVI* expone un panorama sobre la difusión de este tipo de impresos en la sociedad española de la época[6]. Como señala el académico, la imprenta hizo posible la multiplicación de diferentes tipos de impresos desde finales del siglo XV, sin embargo, no es sino a partir del siglo XVI cuando los pliegos se presentan en grandes cantidades en los almacenes de los talleres de imprenta (Rodríguez-Moñino, 1970: 16).

Dentro de este corpus de pliegos poéticos del s. XVI, nos interesan, como venimos subrayando, los testamentos. Así pues, en una síntesis muy breve[7], se puede consignar dentro de ellos obras como el *Testamento de la Reina Isabel la Católica* (RM 174) (*ca.* 1511-1515), el *Testamento de la Zorra* (RM 65), el *Testamento del Gallo* (RM 67), el *Testamento de la Celestina* (RM 66) de 1597, el *Testamento del Cid* (RM 1133), cuyas versiones datan de 1596, el *Testamento de Cristo* (RM 647) de inusitada fama pese a su inclusión en los índices inquisitoriales (Carro Carbajal, 2012), etc.

Conviene recordar que, en la Edad Moderna, el testamento resultaba ser un documento de vital importancia en la sociedad. En palabras de Carro Carbajal:

> Era importante realizar este documento porque constituía un instrumento de salvación del alma −servía para hacer profesión de fe al declararse hijo de la Iglesia y dejar «mandas» la parte más básica del testamento−. En definitiva, era una herramienta importantísima; de hecho, morir sin recibir la extremaunción y *ab intestato* −sin haber hecho testamento− era una de las peores muertes que se podían tener (Carro Carbajal, 2012: 17).

De allí que, al ser los testamentos documentos importantes en la Edad Moderna, encontraran otro cauce siendo objeto de parodia. Para José Manuel Pedrosa (2015a: 58), los testamentos burlescos fueron un repertorio muy cultivado en la España de su tiempo que ya gozaban de gran popularidad desde la Edad Media hasta los siglos subsiguientes. En este sentido, son importantes los estudios que ha realizado Pedrosa sobre testamentos del siglo XVIII[8] que apuntan la continuación de esta tradición textual a través de su difusión escrita y oral.

En la actualidad, Pedrosa señala que ha llegado hasta nuestros días la tradición testamentaria del burro en el norte de la península ibérica durante la clausura del Carnaval de Laza (Ourense):

> En algunos pueblos del noroeste de la península Ibérica sigue vigente la tradición de simular, con el concurso de máscaras, gestos, músicas, comparsas y pantomimas hilarantes, la muerte de un burro, el dictado de su testamento, y la donación de las partes de su cuerpo y de sus supuestas pertenencias a personas —con nombres y apellidos— del lugar, que son sometidas, de ese modo, a ironías, censuras, invectivas risibles que transforman a

[6] El *Diccionario Bibliográfico* de Rodríguez-Moñino de 1970 ha sido ampliado en el *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por Arthur L.F. Askins y Víctor Infantes de 1997 y, posteriormente, en el *Suplemento al Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, editado por Askins, Infantes y Puerto en el 2014.

[7] Recogemos este listado de Rubio Árquez (2012) donde, a pesar de que el mismo autor reconoce el carácter incompleto de estos datos, resulta una aproximación que nos ubica dentro de las coordenadas de la circulación de pliegos burlescos durante el s. XVI.

[8] Pueden consultarse los trabajos de Pedrosa (2015b, 2017a y 2017b).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

> toda la comunidad en oficiantes de un complejo rito parateatral, intensamente catártico, de muy compleja proyección pragmática (Pedrosa, 2015a: 604).

De acuerdo con Puerto Moro (2023: 283), el testamento del burro en Laza se vincula con el testamento del mulo recogido por Pérez Vidal en la isla de La Palma en la primera mitad del s. XX. La autora también recoge un *Testamento de la zorra* que acompañó la actividad del entierro de este animal en la localidad almeriense de Alcolea en el 2019.

Pero los testamentos burlescos no solo se asentaron en Europa, sino que, como mencionamos anteriormente, lograron transportarse hacia tierras americanas debido a los acontecimientos históricos que conocemos en el marco de los viajes transatlánticos hacia el Nuevo Mundo durante la época virreinal. En relación con ello, García de Diego apunta lo siguiente:

> De España pasaron a América estos testamentos de literatura popular, y allí se difundieron por todas las naciones de habla española, donde aún se hallan restos de estas composiciones, y actos simbólicos del reparto del cuerpo, con motivo de muerte de animales o formando parte de festejos populares (García de Diego, 1953: 609).

Uno de los hijos de esta tradición literaria que aún pervive en la idiosincrasia popular del siglo XXI es el *Testamento de don Calixto* a veces difundido de forma oral y otras acompañada de impresos sueltos. Su lectura se realiza el Miércoles de Ceniza una vez finalizadas las festividades carnavalescas de determinadas zonas geográficas en la sierra central del Perú, y tiene, desde luego, una estrecha relación con los testamentos del siglo XVI. Como veremos más adelante, este testamento es una cristalización de ejercicios literarios seculares de últimas voluntades que, a la vez, se ha adaptado a los diferentes cambios de las sociedades donde están asentados actualmente.

3. La tradición textual y retórica en los carnavales del centro del Perú

Por el carácter burlesco y de censura popular que caracteriza los testamentos, se observa mayor presencia de ellos en las festividades carnavalescas. Así pues, para García de Diego:

> El Carnaval ha sido siempre el momento más propicio para censura: la humanidad, amparada bajo la impunidad de la máscara, se aprovechaba para decir las crudas verdades, que, como hirientes dardos, iban a clavarse en el blanco de los defectos, y en los lugares pequeños era el momento en que salían a relucir todos los anales del pueblo. Gran parte de las ceremonias de «censura popular» tienen lugar en Carnaval. Por ello son muy numerosos los testamentos de Entroido, Antruejo, el Carnestoltas de Cataluña, o Entrudo de Portugal, donde existe una variante con el nombre de Testamento de Juan (García de Diego, 1960: 302).

En relación con ello, los carnavales de la zona central peruana se constituyen de una riqueza cultural variopinta, cuyos matices diferencian unas provincias de otras como, por ejemplo, lo que sucede en Cerro de Pasco y Tarma. Desde la «entrada del correo» o la llegada del emisario de don Calixto, la formación de las calixtradas / calistradas, los

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

pasacalles y la posterior muerte y lectura del *Testamento*, las Carnestolendas son un foco de estudio de interés inagotable.

Por la limitación de este escrito, nuestro enfoque de estudio se concentra, tal y como figura en el título, en el *Testamento de don Calixto*. No obstante, no se dejará de hacer mención y reconocimiento a otras manifestaciones literarias del carnaval que circulan a través de la oralidad o el impreso, como es el caso de la lectura de los cablegramas o los bandos en la «entrada de correos» que exponemos a continuación.

3.1. El anuncio de la entrada de don Calixto: correos, bandos o cablegramas

Calixto de la Gascuña en Cerro de Pasco, o don Calixto Rosas del Campo en Tarma, es un personaje forjado por el imaginario colectivo popular (Carpio, 1938). En Tarma y Huánuco, se caracteriza por ser el personaje que preside los carnavales —como si se tratara del mismo Ño Carnavalón— junto a su esposa Ña Pimienta. Tal y como lo expresa Caro Baroja (1965: 101), desde épocas remotas, se han hecho representaciones del carnaval, como las escenas que nos expone el Arcipreste de Hita en el *Libro del Buen Amor* (Ruiz, 1996) donde se enfrentan don Carnal y doña Cuaresma, representación propiamente del carnaval y de la cuaresma. Así pues, en el Perú estas representaciones no son del todo ajenas.

De acuerdo a Palomino Vega, don Calixto y Ña Pimienta son:

> Personajes míticos, creados por la fantasía del pueblo tarmeño, representados por un hombre entrado en años con luengas barbas canosas, vestido con frac o levita y un tarro de unto [sombrero de copa alta], y por una mujer joven, vestida de moda, cubierta la cara con un disimulado velo que oculta la faz (Palomino, 1984: 49).

El origen de ambos personajes lo explican diferentes relatos recopilados en estudios y medios digitales interesados en exponer su leyenda. Tal es el caso del texto que se ha publicado en las redes sociales de la Municipalidad Provincial de Tarma[9] transcrito en las siguientes líneas:

> **Don Calixto y Ña Pimienta**
>
> En la antigüedad existía un hombre muy culto y bohemio llamado don Calixto, quien acostumbraba a pasearse por todas las calles de Tarma enamorando y piropeando a toda dama que encontraba a su paso, principalmente a las mujeres casadas, incomodando a propios y extraños. A tal incomodidad, parte de la ciudad, decidió jugarle una broma a don Calixto.
>
> Don Calixto regresaba de un largo viaje encontrándose con una hermosa dama de la cual quedó perdidamente enamorado, llegando al punto de casarse con ella. Se organizó una gran fiesta por toda la población en una de las casas más hermosas de la ciudad, todos esperaban entusiastas y atentos a que don Calixto se diera cuenta de la broma que le habían jugado; es así que él y la bella dama enrumbaron a su casa para pasar la noche de bodas. Don Calixto subió entusiasmado las escaleras e ingresó a la habitación para pasar la noche nupcial, cuando se dio con la sorpresa que aquella hermosa dama era un varón disfrazado de mujer, a la que desde entonces se conoce como Ña Pimienta.

[9] Puede consultarse el siguiente link: https://www.facebook.com/photo/?fbid=714287127518275&set=pcb.714287777518210 [Consultado: 13 de marzo de 2025].

En Acobamba, distrito perteneciente a la provincia de Tarma, se ubica el siguiente relato con mayores detalles[10]:

> Cuenta la historia que hace ya muchos años, en la Colonia para ser exactos, vivía en Acobamba un noble de descendencia [ascendencia] española natal de Junín, el más adinerado y poderoso de esas tierras, que además era soltero, por lo que, para buena o mala suerte de la gente del pueblo, era todo un don Juan. Mujer bella que conocía, mujer bella a la que cortejaba y enamoraba y que caía ante su opulencia y clase sin ninguna posibilidad.
>
> Este hombre llamado Calixto, ya entrado en sus cincuenta o sesenta años, era siempre afortunado en sus conquistas con toda clase de mujeres a pesar de su edad. Sin embargo, un día esto cambió. Ocurrió que llegó a un restaurante del pueblo un día común y al entrar, a lo lejos, pudo observar a una dama muy hermosa, la más hermosa que había visto jamás: ojos claros, largos y sedosos cabellos negros, radiante sonrisa y figura como la de ninguna otra mujer que hubiere visto jamás, de aproximadamente unos veinte años. Inmediatamente quedó completamente enamorado de la muchacha y, como ya era costumbre en su ego de galán, se proponía a ir por ella para hacerla caer en sus mañas. Fue en este punto que encontró un obstáculo para su bohemia campaña: la doncella no estaba sola. Sentado frente a ella, la acompañaba un caballero, igual de apuesto y bien plantado, a quien Calixto rápidamente identificó como el novio de la muchacha a la que pretendía conquistar. Esto, por supuesto, detuvo a Calixto únicamente el tiempo suficiente para reparar en dicho detalle, mas no detuvo sus intenciones y dio paso a su conquista, la cual, para desdicha del novio, tuvo éxito.
>
> El novio, atónito y destrozado sentimentalmente, no iba a quedarse de brazos cruzado[s] y maquinó un plan para cobrar venganza de Calixto por quitarle a su amada. El muchacho quería que don Calixto sufriera en carne propia el dolor que él acababa de experimentar. Así, no se le ocurrió mejor idea que acercársele vistiéndose de mujer para ir luego en su búsqueda, con la misión de enamorarlo para luego, traer abajo el ego del hombre dejándolo para enamorar a otros caballeros. Una vez que lo encontró, se presentó con el nombre de Pimienta, y antes de siquiera poderla mirar a los ojos, le quitó a Calixto sus lentes. Calixto tomó esto como un juego, parte del cortejo, e ignoró el detalle. Pimienta, por su parte, sedujo a Calixto, quien no pudo evitar ser atrapado por los «encantos» de esta mientras bailaban toda la noche. Ya llegado el momento de la pasión, en la habitación de don Calixto, este empieza por desvestir a su acompañante mientras la llenaba de besos hasta que, luego de desnudarla por completo, descubrió la verdadera identidad, y género, de Pimienta. Tal fue su desconcierto y espato [espanto] que en el acto le dio un ataque al corazón y falleció, acabando así su descontrolada vida con una auténtica ironía: el conquistador muerto por una conquista.

A partir de ambos textos se identifican determinadas características performativas de Calixto que se han buscado repetir con el pasar de los años. Don Calixto es pues un hombre español[11] adinerado, entrado en edad y, sobre todo, mujeriego. En relación con ello, la tradición oral ha buscado satirizar esta última peculiaridad, primero, castigando al

[10] El texto encontrado fue escrito por Fanco Max Tejero Chávez y publicado en el blog titulado Gato Académico. Consúltese: https://gatoacademico.wordpress.com/2016/02/13/calixto-y-pimienta-una-curiosa-leccion-de-amor/ [Consultado: 13 de marzo de 2025].

[11] Cabe mencionar que en el territorio peruano existen diversas manifestaciones musicales y literarias que satirizan tanto la imagen del antiguo español hacendado como sus manifestaciones culturales. En este sentido, a través de diversas leyendas y representaciones dancísticas, se ha utilizado la burla y la sátira como forma de resistencia y desafío al antiguo *statu quo* virreinal y republicano.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

personaje ficticio al emparejarlo con otro hombre y, segundo, cristalizando este hecho a través de su constante representación en los carnavales. La principal razón es denunciar el modo de vida de un hombre mayor que resulta inmoral para los valores de una sociedad. Para dar un escarmiento, el relato soluciona el problema a través de la ejecución de una broma, tal y como lo leemos explícitamente en la siguiente versión recopilada de uno de los integrantes de la comparsa del distrito de Acobamba que, además, conecta la historia de don Calixto con el origen de su testamento[12]:

> Calixto era un hombre que tenía fama de ser un don Juan, empresario de mucho dinero dedicado al transporte de mulas. Dada su profesión, viajaba por negocios desde Argentina hasta Tarma, lugar donde descansaba de sus largos viajes.
>
> En sus caminos de ida y vuelta enamoraba a todas las mujeres sin importar que estuvieran solteras, comprometidas, casadas, viudas o divorciadas, muy a pesar de que esto le pudiese causar problemas con las respectivas parejas de sus conquistas, a don Calixto no le importaba. Es por eso que se conoce de la existencia de bastantes hijos putativos que ha dejado en los diferentes pueblos en el camino desde Argentina hacia Tarma.
>
> En uno de sus viajes, las parejas de sus conquistas le juegan una broma, ya que estaban cansados de que don Calixto se relacionara con sus damas. Es entonces que en una reunión donde compartieron copas, le presentan a una joven muy apuesta de la cual don Calixto se queda obnubilado hasta el punto de pedirle matrimonio. En la noche de bodas, Calixto se da cuenta de que la dama era un varón, Ña Pimienta. Esta impresión le produce un paro cardiaco y muere.
>
> Los hombres habían convencido anteriormente a un joven de que se vistiera de mujer. La broma termina con la muerte de este personaje y es entonces cuando los jóvenes se preguntan qué hacer con los bienes, terrenos y dinero de don Calixto. Este es el momento en el que se reparten sus bienes a través del testamento. Así sería la historia de don Calixto, que en otros lugares tiene sus matices, pero que ya en la comparsa estamos llegando a un consenso.

Tal lección moralizante de la que hablábamos se da pues a través de la burla, el engaño o el chasco. Su valor simbólico en la sociedad representa un hecho aleccionador para aquellos ciudadanos que son como don Calixto.

Un paralelismo folclórico de este chasco realizado hacia adultos mayores, se ubica en las cencerradas o *charivari* practicadas en diferentes zonas de Europa como España, Portugal y Francia. Tal ceremonia consiste en realizar ruido con cencerros para burlarse de los hombres mayores viudos que contraían segundas nupcias con mujeres

[12] La transcripción que exponemos en las siguientes líneas se obtuvo de entrevistas realizada a través de zoom los días 23 de marzo y 7 de abril del 2025 a Marcelino Arellano Condezo, joven intérprete de don Calixto de la comparsa del distrito de Acobamba. Las entrevistas tuvieron un carácter informativo sobre las festividades carnavalescas en la actualidad y, sobre todo, lo relacionado con el personaje de Calixto y las dinámicas internas de la escritura y la divulgación del testamento. Aunque las cuestiones comentadas con Marcelino Arellano Condezo nos vislumbran material para otro artículo, es preciso mencionar que el personaje de Calixto fue heredado por su abuelo paterno, Marcel Arellano, respetado y querido por los ciudadanos de Acobamba. Esta herencia familiar del personaje carnavalesco es una particularidad que no hemos querido dejar de hacer mención por su valor simbólico y representativo. Las entrevistas se realizaron desde Madrid en Lima, lugar donde actualmente reside Marcelino. No obstante, cuando las celebraciones carnavalescas se aproximan, Marcelino se traslada hacia Acobamba para representar al personaje junto a la comparsa del distrito mencionado.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

más jóvenes. En este sentido, esta costumbre y el relato de don Calixto, comparten el tópico no solo de la burla, sino también de la ridiculización hacia las personas mayores enamoradas. Como esta, el relato del personaje de don Calixto podría hacer referencia a otras tradiciones culturales, lo cual ameritaría poseer un conocimiento más amplio sobre estudios folclóricos de diferentes culturas.

Don Calixto y Ña Pimienta pasan de ser protagonistas de un relato aleccionador a convertirse en personajes que demarcan la identidad carnavalesca de estas zonas. De hecho, Carpio Ramos en la crónica titulada «El Carnaval de Tarma Don Calixto» escrita en 1938 y publicada en Palomino Vega, expone lo siguiente:

> Don Calixto y su esposa Ña Pimienta son personajes misteriosos, si se quiere descendientes de dinastías imaginarias, diríamos seres casi mitológicos. Eran ellos quienes presidían las fiestas de carnaval. Y para hacerlo más real lo personificaban dos jóvenes: uno que generalmente era el iniciador de la fiesta y otro que debía hacer el papel de señora, bien parecido y con arrestos para hacernos tragar el anzuelo. Don Calixto vestía correcto y bien cortado chaquet o levita, tarro de unto, traje diríamos de rigurosa etiqueta y Ña Pimienta vestía de moda, cubierta la cara con un disimulado velo que ocultaba la cara, sin que por ello se descubriera al joven que nos diera broma tan singular (Palomino, 1984: 58).

A pesar de que unas versiones de los relatos ofrezcan más detalles que otras, se puede observar, como reza la cita, el común denominador de la performatividad de Calixto y Pimienta que venimos comentando. Don Calixto es un personaje entrado en edad muy elegante, cuya peculiaridad más resaltante es su donjuanismo, va acompañado siempre de su esposa, Ña Pimienta, un joven vestido de mujer, cuya presencia en los carnavales es imprescindible para completar la leyenda. Aunque el origen y el tiempo en el que viene circulando este relato no se puede precisar, la performatividad del personaje se ha ido transmitiendo a través del tiempo, como si se tratara de una marca de agua. Tales observaciones pueden ilustrarse en las Imágenes 3, 4 y 5.

En otro testimonio, García Pantoja, además de presentarnos el origen del personaje de Calixto como un elemento importante en la constitución de los carnavales tarmeños, nos informa sobre el inicio de los bandos o cablegramas. Un tipo de creación literaria burlesca de circulación oral e impresa, cuya lectura se da en la «entrada de correos»:

> Don Calixto Rosas del Campo. Español, persona adinerada, filántropo, soltero a carta cabal, enamoradizo y empedernido bohemio. Aceptó ser «Rey de la Juventud» del carnaval tarmeño, con la condición [de] que dicho reinado sea compartido con una reina previamente elegida entre las más bellas de la ciudad. Ninguna dama de ese tiempo (1830) aceptó ser la copartícipe del reinado debido a la fama de don Juan ya conocida de don Calixto, quien se creía irresistible para las quinceañeras, por lo que convencieron para que encabezara una comparsa carnavalesca, acompañado de una joven muy guapa. Durante la fiesta, el solterón apellidado Rosas del Campo, salió y se perdió con la joven.
>
> Al poco rato retonó don Calixto sumamente enfadado y, en medio de los festejantes, insultó a la guapa joven que resultó ser un hombre disfrazado de mujer. Desde entonces se cuenta que don Calixto cada año, para desquitarse de las burlas, escribía una proclama que era leída en la víspera del carnaval por don Calixto acompañado por Ña Pimienta, a un costado de ellos, aparecen satirizados personajes representando el ayuno y la abstinencia, que acaban de ser vencidos por Ño Carnavalón (García Pantoja, 1973: 170-171).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939



Imagen 3. Don Calixto y Ña Pimienta de la Comparsa Callanchina, 2020.



Imagen 4. Don Calixto de la Comparsa de Acobamba, 2025.



CALIXTO III.

Cabuliando y matraqueando resuello:

Impongo, cargo, apunto, rastrillo y disparo:

PERICO ABURRIDO, secretario.

Imagen 5. Bando del Club Calixto III. Representación performativa del personaje de Don Calixo en el impreso.

Aunque para Palomino Vega (1984: 65) la lectura de los bandos se diese el viernes antes del domingo de carnaval y para García Pantoja (1973: 171) esta actividad se ejecuta los sábados, el «correo» hoy en día se realiza con mucha antelación como, por ejemplo, la lectura del cablegrama en Acobamba realizada el 20 de enero del 2022[13]. Los bandos son textos literarios escritos en prosa y leídos por el emisario de don Calixto, un personaje peculiar que manifiesta las primeras disposiciones de «su majestad» para los próximos carnavales. El emisario suele ir acompañado de una cuadrilla o cortejo conformado de jóvenes disfrazados de príncipes, marqueses, condes, músicos, etc. De acuerdo con Palomino:

> Este documento es algo así como un ukase, documento original que dictado por este imaginario personaje don Calixto, disponía algo así como la suspensión de las garantías que dejaba a todos en libertad para entregarse a las diversiones propias del carnaval (Palomino, 1984: 65-66).

Tal y como se ha mencionado anteriormente, el bando es, en palabras de García de Diego, un documento de censura popular que utiliza la ironía, la sátira y la burla. Imita, como sucede con los testamentos, las funciones del documento administrativo jurídico donde se emiten edictos o proclamas públicas. En el caso de los carnavales peruanos, los bandos serán utilizados para manifestar las ordenanzas de don Calixto. Un paralelismo

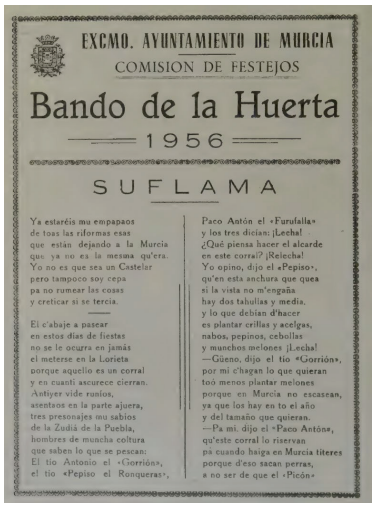
[13] Transmisión del Cablegrama, 2022: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=481318696676358 [Consultado: 13 de marzo de 2025].

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

de esta manifestación se ubica en Murcia (España) donde, en el marco de las fiestas de Pascua de Resurreción, se lleva a cabo la celebración del Bando de la Huerta (García de Diego, 1960). Se trata de una cabalgata constituida por diferentes comparsas de huertanos que recorren las principales calles de la ciudad. De acuerdo con García de Diego:

> De vez en cuando hacen un alto para recitar el Bando, pieza escrita en verso por los mismos labriegos, en su lenguaje popular, el «panocho», desprovista de valor literario, aunque no de ingenio. En él se pasa revista en tono irónico a los acontecimientos más notables del año, con la censura de costumbres modernas, reformas y disposiciones municipales (García de Diego, 1960: 314).

Exponemos el bando que la autora recoge (Imagen 6) del año 1956.



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE MURCIA
COMISION DE FESTEJOS

Bando de la Huerta
1956

SUFLAMA

Ya estaréis mu empapaos
de toas las riformas esas
que estan dejando a la Murcia
que ya no es la mesma qu'era.
Yo no es que sea un Castelar
pero tampoco soy cepa
pa no rumear las cosas
y creticar si se tercia.

El c'abaje a pasear
en estos dias de fiestas
no se le ocurra en jamás
el meterse en la Lorieta
porque aquello es un corral
y en cuanti ascurece cierran.
Antiyer vide ranlos,
asentaos en la parte ajuera,
tres presonajes mu sabios
de la Zudia de la Puebla,
hombres de muncha coltura
que saben lo que se pescan:
El tio Antonio el «Gorrión»,
el tio «Pepino» el Ronqueras»,
Paco Antón el «Furufalla»
y los tres dicían: ¡Lecha!
¿Qué piensa hacer el alcarde
en este corral? ¡Relecha!
Yo opino, dijo el «Pepino»,
qu'en esta anchura que quea
si la vista no m'engaña
hay dos tahullas y media,
y lo que debían d'hacer
es plantar cerillas y acelgas,
nabos, pepinos, cebollas
y munchos melones ¡Lecha!
—Güeno, dijo el tio «Gorrión»,
por mi c'hagan lo que quieran
toó menos plantar melones
porque en Murcia no escasean,
ya que los hay en to el año
y del tamaño que quieran.
—Pa mi, dijo el «Paco Antón»,
qu'este corral lo riservan
pa cuando haiga en Murcia titeres
porque d'eso sacan perras,
a no ser de que el «Picón»

Imagen 6. Bando de la huerta, 1956. Murcia (España).

A continuación, transcribimos el bando de «Su Majestad Calixto XXXIV» de 1924[14] de la ciudad de Tarma recopilado por García Pantoja (1973):

BANDO
S.M. CALIXTO XXXIV

Príncipe heredero de la Gran Corona de las abultadas; invencible inyector de los cálculos misteriosos. Campeón de Polo y de potos. As entre los atrazadores. Parejo sus amores. Troschista y vividor de faldas ajenas.

CONSIDERANDO:

1.- Mañana Domingo 11 será mi entrada triunfal a la bella ciudad de Tarma, tierra donde dejó Quijote una de sus pantorrillas, -con mi gran comitiva compuesta de Viejas con Talón- Rajados: casadas con hinchazón delante y atrás: Pollas con flores blancas en el pecho y en el estrecho…;

[14] Se ha descrito a pie de página los vocablos que resultan de difícil comprensión. Dado que algunos de ellos se encuentran en desuso, no se ha podido ubicar el significado de todos ellos.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

2.- También componen la comitiva, Viejas – Verdes, imposibilitadas de pisar sin antes someterse a una hora de careo, a semejanza de perros viejos, que no hacen sino mover la cola y esperar la muerte por consunción…;
3.- Idem. Mozos, con un kilometraje de introducción; y casados cumpliendo con los hechos Apostólicos Cap. 9 V.7. se nos dice: Cristo se le apareció a San Pablo y le dijo: estoy arrepentido de mi obra, por haber condenado a la mayoría de los casados a la pena perpetua de seguir arrancando corbata…;
4.- Idem. Viudos hambrientos, que si no consiguen panes, buenas están las tortas, restos de algún bacanal olvidado…:
5.- Idem. Viejas, por naturalidad estéricas y por la ley de misiva maman, que al no continuar solas y estacionadas se entregan hasta con los ayudantes a elaborar panteones botando a un lado los calzones…;

DECRETA:

1.- Durante los tres días de carnaval, queda terminantemente prohibido el aseo en el hogar, comenzando con los cuartos de dormir, de baño, de reservado; de la cuja almidonada, de los bacines; cocina y de los botaderos…;
2.- También el aseo del cuerpo: Cabeza, Oídos, Nariz, Boca, Sobacos, Nalgas, Caderas, Piernas, entre Piernas, Cejas y Montañas.
3.- También se prohíbe que los subalternos[15] juzguen a los demás sin antes escudriñar su propia conciencia, y sin antes cumplir con el matrimonio Civil…;
4.- Queda igualmente prohibido que los de la vara se preocupen -en los días citados- del mágico cucharón que contenía 11,000 rúcanos[16], según lo dijo El Baturro…;
5.- Así mismo se prohíbe a aquellos que viven a costas de la mujer, ser contrarios a que jueguen, coman y disfruten de su trabajo, hasta el miércoles de ceniza…;
6.- También se prohíbe a esas mujeres afectadas a sentar demandas ante el juzgado, por impago de alimentos, de parte de sus tirachos, y dejarlos en paz para que se dediquen al polvoreo y al chisgueteo con otras raprachas[17]… Que salió montado sobre un burro…;
7.- También a los zapadores se les prohíbe zamparse por las calles arrastrando carteles y fomentando el triunfo de las lecherías unidas.
8.- Quedan obligados los YANA-VICOS, a despojarse del Manto Negro y del Corbatín Blanco; así como también los Ministros, dejar de entonar la cantaleta de costumbre: «Y ese lunar que tienes Beatita Linta, junto a la boca, ¡Hay! Como me proboca proboca [provoca]…». So pena de aplicarles el bonete (código que contienen las leyes del mexicano Calles).
9.- Del Harem «20 de Setiembre» traigo misión especial de instalar e inaugurar – para que este carnaval sea Suculento y estupendo – un «Hermoso Pabellón», compuesto de diferentes piezas con doble muro y socavones auténticos, que servirán de depósitos a los porongos que al chocar tengan que quebrarse…;

[15] Personal militar y policial de rangos inferiores.
[16] Vocablo con el que popularmente se nombraba la moneda nacional.
[17] Alguien de gustos estrafalarios.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

POR TANTO:

Por este mi mandato inexorable – ordeno se publique, circule y se le dé debido cumplimiento.

En mi «HAREM» a los diez del mes de Febrero de mil novecientos veinticuatro.

S. M. CALIXTO XXXIV

SECRETARIO: Chapicuro PRO-SECRETARIO: J. Huach Huaco.

Aunque en la transcripción hecha se identifica que el recopilador ha dejado incompletas muchas frases del bando, podemos identificar detalles relevantes como el elemento de censura. Tal es el caso del tercer decreto donde se alude a la falta de confiabilidad a los agentes policiales debido a sus acciones poco morales dentro de su vida íntima. En el decreto mencionado, quienes hayan escrito el bando, aluden un posible adulterio de parte de los agentes: «También se prohíbe que los subalternos juzguen a los demás sin antes escudriñar su propia conciencia, y sin antes cumplir con el matrimonio Civil».

Como se puede observar, este es un texto escrito en prosa de corte satírico con muchas referencias humorísticas propias del ambiente festivo que le rodea. Su estructura consiste en una rúbrica inicial presentando a don Calixto[18], una descripción de la autoridad que dicta el bando y de la situación en la que se encuentra en ese momento. Luego, se observan las disposiciones de Calixto donde se comunica a la población las medidas que deben tomar en los próximos divertimentos que llegan con el carnaval. Por último, este documento termina con el apartado formulario correspondiente al lugar, la fecha, la firma y la mención de los secretarios.

Ahora bien, la situación es muy diferente en Cerro de Pasco. De acuerdo con Dionicio Rodolfo Bernal (1978), el carnaval cerreño se caracteriza por la participación y protagonismo de los pobladores agrupados en clubes carnavalescos como «Club Calixto», «Don Vulcano», «Cayena», «Don Apolo», «La Lira Cerreña», etc.[19] De acuerdo al autor:

> Cada una de estas agrupaciones carnavalescas, con meses de anticipación, realizaban sus preparativos: reuniendo dinero; encargando a París y a la Capital de la República las telas y sus disfraces; comprando buenos caballos y excelentes arreos de plata, para los días del carnaval (Bernal, 1978: 72).

Para Casquero Alcántara (1979), el creador y promotor de las fiestas de carnaval en Cerro de Pasco fue el español don Calixto Gascuña, dueño de la hacienda mineral de Huarmipuquio. Dada la importancia de este personaje, se crean los clubes carnavalescos en su homenaje. El primero de ellos llevará el nombre de Club Calixto I precisamente en honor a Calixto Gascuña y será fundado en 1880, cuya vigencia se extendió hasta el año de 1912. Tal club tuvo un papel institucional importante en la sociedad cerreña en la conformación y consolidación de las comparsas carnavalescas, ya que:

> Entre sus asociados contaba con la flor y nata del mundo social cerreño, dio origen a las famosas «Calistradas», o sea, a las comparsas de jinetes disfrazados de diversas

[18] Durante las ediciones de carnaval de cada año, el personaje de Calixto recibe una nominación numérica, de allí el número romano que sigue a su nombre en este bando.

[19] Se puede ubicar más información sobre otros clubes en Casquera Alcántara (1979: 10-11).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

> formas que en el día de Carnavales salían por las calles de la ciudad para brindar su música en las plazas y plazuelas donde recibían el aplauso general y la consagración por parte del pueblo (Casquero Alcántara, 1979: 10).

Las Carnestolendas cerreñas, con sus famosas calistradas, alcanzan tal prestigio popular que, de acuerdo con el autor, las provincias colindantes comenzarán a imitarlas:

> La fama que llegó a tener el Carnaval cerreño y su celebración hizo que tuvieran imitadores en todo el departamento de Junín, en cuyas principales ciudades como Tarma, Jauja, Huancayo y Concepción, aparecieran varias comparsas con el título de «Calistradas» como derivación del Club Calixto que ya desde antaño tenía renombre y por imitación se trasladó a los departamentos de Junín y Huánuco (Casquero Alcántara, 1979: 24).

De acuerdo con las informaciones que obtuvimos sobre esta celebración en el s. XX las actividades oficiales comienzan con la «entrada del correo» el Sábado de Carnaval. En palabras de Dionicio Rodolfo Bernal este documento:

> Es una pieza literaria de lo más jocoso, los que pueden ser [los bandos] de Su Magestad Don Calixto, Su Magestad Don Vulcano, Su Magestad Don Apolo. En cada uno de estos bandos se lanzan frases irónicas sobre las autoridades del lugar, vecinos notables, tenderos, etc. No escapan a su escalpelo los tinterillos, los notarios, los abogados, los jueces, las viudas, las ancianas, las solteras y solteronas. Del «Bando» lenguaraz no se libran las cosas íntimas, o las que se presumen de tales (Bernal, 1978: 73).

De este modo, como se puede leer en la cita, en el carnaval cerreño cobran protagonismo diferentes personajes que personifican a los clubes carnavalescos. Cada club redacta su propio bando, pudiendo encontrarse diferentes bandos en un mismo año. Exponemos a continuación (Imagen 7) el Programa de las Fiestas del Carnaval de 1923 donde se puede observar la participación de la «llegada del Correo» de S. M. «Vulcano XVII», de S. M. «Apolo II» y del Club «Cayena».



PROGRAMA

Formulado por la comisión respectiva, á cuyas prescripciones, quedarán sujetas, las próximas fiestas del carnaval de 1923.

- - DIA SABADO 10 - -

3 p. m.—Llegada del correo de S. M. "Vulcano" XVII, conducido la respetiva correspondencia.

- - DIA DOMINGO 11 - -

10 a. m. Llegada del correo de S. M. "Apolo II"

1 p. m.—Arribo de S. M. "Vulcano XVII" y su corte, en seguida procederán a lo que ejecutarán la mulza respetiva a las 2 de la tarde de S. M. Isabel 1a., después de la prescripción que hará al pueblo, el alcalde de la ciudad, señor E. B. Machado.

2 p. m.—Entrada del Club "Cayena", que ejecutará la mulza esta misma forma que el "Vulcano".

- - DIA LUNES 12 - -

1 p. m.—Entrada de S. M. "Apolo II" con corte, orquesta y cantores, ejecutando la mulza ante S. M. Isabel 1.

- - DIA MARTES 13 - -

1 p. m.—Corso de carruajes que partirá de la plaza principal, siendo recibido por los clubes "Cayena", "Vulcano" y "Apolo", con sus respectivos carros alegóricos presentados por las diferentes comisiones locales, recorriendo las principales calles de la ciudad, en el siguiente orden: Plaza Principal, 4, Bateadores del Club "Vulcano", 5, Reina del Carnaval y S. M. "Vulcano", 6, carro de los "Vulcanos", 7 al 10 Bateadores del "Vulcano"; Reina del Carnaval "Apolo", "Carro de la Reina del Carnaval", Bateadores del "Apolo", carros particulares con sus respectivos ocupantes, Carros de los "Cayena", Carro de la comisión de festejos, carros particulares con sus respectivos ocupantes en alegorías que deseen tomar parte en el corso, colocándose en el orden de llegada. El corso recorrerá las siguientes calles: Parque Municipal, Casa Municipal, seguirá por las calles de Grau, Plaza Dos de Mayo y plaza del mismo nombre, Cuadra de Lima, Arequipa, Pasco, Callao, Ancacho, plazuela Mayo, Plaza Jorge Chávez, Marqués, Tambo Cabrera, Jauja, Lima, Plaza Jorge Chávez, Calle de Grau y Plaza Carrión. En este último lugar se dividirá el corso en dos partes, desde la esquina de las Calebras, hasta la de la Droguería Francesa, abarcando calles, de conformidad con la indicación de la comisión municipal reunida en la casa consistorial, en todo el recorrido, imitando la batalla de flores, terminado la calle el corso se dirigirá al "Centro Social" donde habrá un lunch especial, atenderá á las reinas y demás concurrentes, con una champañada.

Las orquestas de los clubs respectivos, ejecutarán la música y canto correspondiente, en el sigte. órden: "Vulcano", en la plaza mas baja, al lado sur del Mercado, "Apolo", en la plaza del Comercio; "Cayena", Calvos, "Apolo", en la plaza "Vulcano", en la plaza Jorge Chávez, "Apolo", en Tambo Cabrera, y "Cayena" en la Plaza Carrión.

El tren de S. M. Isabel 1a., será situado en el balcón de la casa comercial Leopoldo Martín, de donde presidirá las fiestas del domingo 4 lunch.

El carro de S. M. Isabel 1a., será colocará al frente de su tropa, en el momento de la batalla de flores.

Cerro de Pasco, 8 de Febrero de 1923.

LA COMISION.

© OpulenzaANTIQUES

Imagen 7. Programa del Carnaval de Cerro de Pasco, 1923.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

A continuación, exponemos los bandos (Imagen 8) del Club Calixto II de 1913 y de S. M. Vulcano XXI de 1927[20].



Imagen 8. Bandos del Club Calixto II de 1913 y de S. M. Vulcano XXI de 1927.

Actualmente los carnavales en la zona de Tarma los organiza la Municipalidad Provincial, organismo institucional que invita a participar de las fiestas a diferentes comparsas de barrios y distritos de la misma ciudad y provincia. Durante las celebraciones del carnaval 2025, se dio lectura de los bandos de 10 comparsas[21].

A través de la observación de estos impresos, se puede constatar que los bandos de Tarma y Cerro de Pasco comparten una misma estructura: el título de su majestad otorgado a don Calixto, una breve presentación del personaje, las disposiciones de su majestad, la fecha y la firma del secretario. Aunque los impresos localizados no nos ofrecen un panorama completo de esta tradición, por lo menos, nos acercan a una de las manifestaciones literarias que forman parte del ritual carnavalesco en torno a don Calixto y su testamento. Todo ello difundido a través de la oralidad y de los impresos populares del carnaval en Cerro de Pasco y Tarma.

3.2. La despedida: el Testamento de don Calixto

A punto de terminar las celebraciones de carnaval, don Calixto muere[22]. Es entonces cuando se desarrollan diferentes actividades como el anuncio de su muerte,

[20] Pueden consultarse más datos sobre este tipo de impresos populares en el perfil de Facebook Opulencia y Gloria de Cerro de Pasco: https://www.facebook.com/photo?fbid=2971189529612097&set=ms.c.eJxFkNuNxUAIQztagQGD~_29sRTKT~_3uEHxhq91FBdJj6Dw~%3Bo7AVhOKDQRMtHB9BiLzL5AnlSdJfFAZEkeqLtSAKCklZ5QNqsadjcFBLKGr89smovQL9gntjiiZ2hLfgV08TGdtwewGPqdU3HHwni~_~_VNsS~_lsWCkD7SvB~%3B3sIQssiPIL5pEwrmS32mIXKEw7UOe7B5Dc9ws5~%3B~_BrT6M~-.bps.a.2971182789612771 [Consultado: 13 de marzo de 2025].

[21] Véase la programación de la lectura de los «correos» (Gob.pe, 2025b): https://www.gob.pe/institucion/munitarma/noticias/1115851-p-o [Consultado: 13 de marzo de 2025].

[22] El capítulo VII titulado «Triunfo, muerte y entierro del carnaval» en *El Carnaval. (Análisis histórico-cultural)* de Caro Baroja (1965: 108) es ilustrativo sobre cuestiones relacionadas a la muerte en los carnavales en diferentes zonas de España y sobre la peculiaridad jocosa que en ello reside. Tal y como se observa en la siguiente cita: «en casi toda España se ha celebrado la fiesta del triunfo del Carnaval, su juicio o lucha con la Cuaresma y su muerte. A veces, frente a la fuerza simbólica de los antiguos poemas, las fiestas populares resultan chocarreras y desprovistas de poesía; pero en general eran ostentosas y divertidas. Algunas de ellas ya fueron conocidas por los etnólogos y antropólogos de comienzos de siglo».

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

el velorio, la lectura de su testamento y el posterior entierro o quema del personaje. De acuerdo con Carpio Ramos en Palomino Vega:

> El miércoles se realiza el entierro de don Calixto. Para esto la cuadrilla nuevamente se reúne y arreglando un muñeco del tamaño de un hombre simulaba a don Calixto, que tenía que ser conducido a la fosa común. Formaban el cortejo: Ña Pimienta vestida de luto riguroso, la orquesta ejecutaba una marcha fúnebre y los componentes de la cuadrilla acompañaban al sepelio. El escribano, este pregonero del bando del viernes de correo, leía el testamento, las últimas disposiciones de don Calixto, haciendo ver que instituía heredero de sus bienes que lo eran sus prendas de vestir a conocidas personas de la población (Palomino Vega, 1984: 71).

En el 2018, la Municipalidad de Huánuco publica el programa oficial sobre las celebraciones de carnaval de ese año donde se detallan datos acerca del entierro:

> Llegada la hora del entierro, con sentimientos encontrados, el féretro de «don Calixto» recorre las principales calles de la ciudad, se lee el testamento en el que deja sus bienes a sus familiares, seguidores, ayayeros y hueleguisos. La disputa entre viudas cautiva la atención de propios y extraños, lloran, gritan, saltan, se retuercen, hasta se desmayan, no por la irreparable pérdida, sino por querer saber que le deja de herencia. El testamento que deja «don Calixto» es redactado sutilmente con alta calidad literaria, en décimas de pie torcido, con mucha sorna e ironía.
>
> El público goza de este acontecimiento sin igual, que termina al caer la tarde con el lanzamiento del ataúd desde el Puente Calicanto al río Huallaga[23].

Si en el correo se manifiestan las primeras disposiciones para el carnaval, en el testamento se expresan las últimas. Este texto, al igual que el «bando lenguaraz» (Bernal, 1978) es una composición satírica, jocosa y burlesca. A continuación, se transcribe un testamento de 1930 recopilado por García Pantoja (1973: 175-178):

> En el palacio de Cushi-pata, a los veintidós días del mes de Febrero de mil novecientos treinta, año del servinacuy[24] y de la verdad, polvo eres y en polvo te convertideres, estando todavía con vida,
>
> Yo, Don Calixto siempre listo, embaucador, mujeriego, Rey, Señor Emperador. Allende los mares, allende no se crean brutos, que es un apellido, encontrándome en cama víctima de mis bestiales banales que se me ha complicado en piojera en el cuerpo y gusanera en el alma, para los matasanos es bronconeumonía fulminante y para mis súbditos es Liperia con Rubay, empacho[25] tincunacuscha, por mandato popular me sometía a esa excelente curación que manos a la obra, mis concubinas me procedieron con todos los ritos, el shogopeo y el pugabay, para sacar los malos espíritus que estaban infestando mi alma.
>
> A base de quemapechos seguidos; me sometieron al huayhuachicoj, con el Yana Supojagahuan del que mejoré por arte de magia, curado volví a mis andanzas, recibí una soberana paliza de un marido despechado, que me ha puesto a la puerta de la muerte. Estando presente mi abogado y Albacea picapleito Huishuy Chuco y su secretario Tabla - Pizarra, quienes se harán cargo del reparto de mis pertenencias, sin que ellos carguen primero.

[23] Consúltese: programa-oficial-2018 [Consultado: 13 de marzo de 2025].
[24] Tradición andina de convivencia prematrimonial.
[25] Indigestión por comer en exceso.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

Item - También están presentes mis tincuches, mis comadres oilan, mis tirachos y compinches atrazadores de viejas arrugadas y desarrugadas, haciendo todos un coro de gemidos y, algunos, con desenfreno, haciendo escapar de vez en cuando, unos furtivos sonidos como si quisieran envenenarme.

Veo también, que unos lloran con un ojo y con otro están espiando mis culpas y mis intereses.

Declaro, que dejo el oro de mi vida y que ahora es cobre en la tierra, para que una vez muerto sea embalsamado y quemado, teniendo cuidado que el gremio de camaleros y matanceros no vendan mi tripa para cuerdas de arpa y la preparación de morcillas y embutidos; no temo a la muerte porque mucho he gozado y ahora el gusano gozará de mi cuerpo.

Item más. Dejo mis inmensos latifundios de Pishgo-Huanusha 50,000 hectáreas, donde hay minas de plata, bismuto, vanadio y filtraciones de gases, riquísimos según que mis herederos coman habas japuthro[26] de mucho oro y de lingotes; no será rico metal, pero es un excelente guano; el Agrimensor Cuchi Huato con sus modernos implementos, medirá sin jalar su pita, para que todos reciban sus cuartillas; capítulo general, versículo especial, todos mis herederos se obligarán a darme misas mensuales de requiem, con la consabida letanía «Pecata mea, que la beata me mea» a todo coro entonado a dos voces por mis viudas, cuidando que El canto no se desafine con alguna nota salida de otro melodio; en la ceremonia final del Japa - Japa, los Aya-jutus, los invitados de honor a toda fiesta, no sean los Judas de toda la cena.

Item más.- Dejo mis íntimas pertenencias a mi jarocha, la pobre tanto me ha servido y bien servido lo dejo que ojalá su marido lo reconozca, por lo que pido perdón de mis pecados y si persisten en criticame, «quien tira la primera piedra de honrado».

Dejo mis pantalones bien planchados que me servían de almohada para mis viudas que se quedaron sin planchar, haciendo propaganda de Lecherías Unidas Sociedad Anónima.

Dejo mis cacharpas[27] y un par de calash[28], adminículo importante para los desheredados de la fortuna y que sólo mirando se complacen haciendo una suprema advertencia que si es suprema el vicio, pueden dar un pataleo final.

Item más.- Dejo mis utensilios domésticos, basines desfondados, ollas de barro, cucharones de palo para el comerciante de la esquina Jusieff, tan conchudo[29] que no da un grano de maíz ni al gallo de la pasión para remendándola lo venda, tan buen comerciante es que hasta su alma ha vendido al diablo.

Item más. - Dejo solucionado el conflicto del Sindicato de Chactosos mañeros y chupa—caña[30] y las boticas, por el paro ordenado en protesta de la venta de Vitriolo, para exterminarlos como ratas, para que sigan jorobando y con el pago de sus vidas sigan enriqueciendo a los chinganeros que venden ají— agua y orines machacados de alto poder destructivo.

Item más.- Dejo para la cultura general escrito en lecciones de interpretaciones y tradiciones que es una lindura, para que los educadores aprendan el Quechua de memoria para que cambien esa cantaleta de 2+2 es 4.

Jam runaguna ilajta rimabacunqui, huagaptin huachabarata, chusejta, nibacunqui lulata, jauthri, mal agüero ¿pira huanunga? mana jauthricho, malagueruchu, chaymi tayta Disoninchicpa phihgunmi Indiocuna, jamguna lulata pajta ninquiman Disoninchicta ischpaynin mana caychu, chay taytanchicpa avinmy.

(«Uds. La gente en vano hablan cuando llora la paloma del campo, el cernícalo diciendo ¿quién morirá? es la agüero, eso no es así, esos animalitos, son de Dios su pajarito, pero animales no vayan a creer el pajarito por donde se orina sino el ave que vuela»).

[26] Habas cocidas.

[27] Trastos de poco valor.

[28] Puede referirse a un tipo de mineral como el cuarzo o las rocas volcánicas.

[29] Sinvergüenza.

[30] Personas que beben mucho aguardiente.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

Item más.- Reconozco como mis herederos a mis veintiuna ciudad las más preferidas mi Chilpe-rurrupa, Yana-matanca, La Pilluca, La Jarocha y la Rompecatre, para que se repartan mi corazón y le sirvan de amuleto, teniendo cuidado que al soñarme ishparunquimanta.

A mis churipacos[31], entenados y los que ya se vienen, cuncabita-cuchusa si otros no lo reconocen a título honroso.

Item más. - He llamado y para mis testigos La Juabacuy y Virola para que examinen la redacción de mi testamento, pongan sus puntos y sus comas y no pudiendo firmar porque mi pulso me traiciona, ruego a mi íntimo amigo Uman-Curay el popular traidor para que firme por mí, sin hacer honor a su mote.

Por Don Calixto, siempre listo embaucador mujeriego, Rey, Señor, Emperador, Allende de los mares.

Firmado, sellado y no pagado la cuenta del Notario en el Palacio de Cushi - Para a 22 de Febrero de 1930.

Firmado Uman - Cuhay (Firma ilegible porque no sabe escribir).

Testigos Mushira - Cancasha Jatun - Asno Testigo.

Doy fe que las firmas son de ellos; cuando en estos momentos da el último resuello Don Calixtro y se inicia el Rujthrathracuy para el buen morir.

Jampi - Runco - Notario Un sello.

Como ya se ha mencionado anteriormente, los testamentos han continuado repitiendo una fórmula donde se consigna una rúbrica inicial, la presentación del testador, las circunstancias en las que se encuentra en su lecho de muerte, las mandas y el cierre del testamento. En esta trascripción del *Testamento de don Calixto*, el texto se inicia con la presentación de las características que conforman la personalidad libertina de don Calixto: «Yo, Don Calixto siempre listo, embaucador, mujeriego, Rey, Señor Emperador». Esta cualidad de don Juan, ha sido, en efecto, también motivo de su pronta muerte: «Curado volví a mis andanzas, recibí una soberana paliza de un marido despechado, que me ha puesto a la puerta de la muerte». Tal y como lo expone Rúbio Árquez (2006: 250-251), las causas de la muerte de los testadores reflejan el mensaje moralizador del texto. Como vemos en este testamento, la descripción de la muerte de don Calixto deja constancia que al ser este personaje un mujeriego, su precipitada muerte termina siendo un castigo por las faltas cometidas contra un «marido despechado».

Posteriormente, se reconocen detalles de los testigos del testamento: «Estando presente mi abogado y Albacea picapleito Huishuy Chuco y su secretario Tabla - Pizarra, quienes se harán cargo del reparto de mis pertenencias, sin que ellos carguen primero». Luego de ello, se exponen las mandas donde se identifican los bienes materiales que deja el personaje en herencia. Sobre ello, conviene recordar las palabras de Pedrosa (2015a: 604-605) quien refiere que dentro de los testamentos burlescos ubicamos bienes disparatademente ricos y estrafalariamente pobres:

> […] dentro de la variadísima panoplia que hay documentada de testamentos burlescos, están los de bienes disparatadamente ricos por un lado, y los de bienes estrafalariamente

[31] Personas pequeñas.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

> pobres —que son los que ahora buscamos nosotros— por el otro. Si tomamos como muestra, por ejemplo, los cuatro testamentos burlescos que fueron reproducidos en la canónica antología de literatura renacentista de disparates que reunió Blanca Periñán en 1979 (el del gallo, el de la zorra, el de Celestina y el de Juan Garrido), solo los dos últimos incluían, y casi de refilón, en algunas de sus secciones, mandas inconfundiblemente pobres. […] Hecha esta aclaración, que atañe a la tradición general de los testamentos burlescos —no solo a la de los testamentos pobres—, se puede afirmar que en la tradición folclórica moderna de España, de Portugal, de Hispanoamérica, han sido registrados testamentos burlescos —todos arbitrarios, caóticos, abigarrados— con mandas ricas, con mandas pobres y con mandas mezcladas o híbridas (Pedrosa, 2015a: 604-605).

En el caso particular del *Testamento de don Calixto* podemos observar tres tipos de bienes heredados. Por un lado, los muy ricos como: «el oro de mi vida y que ahora es cobre en la tierra», los «inmensos latifundios de Pishgo – Huanusha 50,000 hectáreas»; y, por el otro lado, los bienes pobres como: «mis pantalones bien planchados», «mis cacharpas y un par de calash», «mis utensilios domésticos, basines desfondados, ollas de barro, cucharones de palo». Además, identificamos un tipo de bien no material que parece poseer un valor significativo para los vecinos como «dejo solucionado un conflicto del Sindicato Chactosos» y «dejo para la cultura general escrito en lecciones de interpretaciones y tradiciones». Cabe agregar a ello el componente satírico que acompaña todas estas mandas y que en realidad algunas viene de la mano con una denuncia social, como por ejemplo la manda que dicta:

> […] Dejo mis inmensos latifundios de Pishgo - Huanusha 50,000 hectáreas, donde hay minas de plata, bismuto, vanadio y filtraciones de gases, riquísimos según que mis herederos coman habas japuthro de mucho oro y de lingotes; no será rico metal, pero es un excelente guano […].

Sin ser muy minuciosos en esta manda se hace alusión a los gases tóxicos y a los elementos químicos sumamente peligrosos para los humanos y animales que coexisten en una industria minera mal gestionada. En este caso, la «herencia» dejada es nada más y nada menos una excusa para traer a la palestra este tipo de temas incómodos para los representantes de turno. El testamento es una buena herramienta para llevar ello a cabo.

Asimismo, también se observarán múltiples referencias locales donde se satiriza y se pone en evidencia los defectos de los vecinos, tal es el caso de los adjetivos calificativos dirigidos al «comerciante de la esquina Jussieff»:

> […] Dejo mis utensilios domésticos, basines desfondados, ollas de barro, cucharones de palo para el comerciante de la esquina Jusieff, tan conchudo que no da un grano de maíz ni al gallo de la pasión para remendándola lo venda [que no alimenta adecuadamente a su animal, por lo que, al estar mal cuidado, no pueda posteriormente darlo a la venta] tan buen comerciante es que hasta su alma ha vendido al diablo […]

No hay que olvidar, en absoluto, los innumerables vocablos quechuas y la manda expuesta completamente en esta lengua que buscan demarcar la importancia lingüística de la lengua en esta zona e invertir el orden socio-lingüístico y político-cultural al que se enfrenta con el castellano:

> […] Item más.- Dejo para la cultura general escrito en lecciones de interpretaciones y tradiciones que es una lindura, para que los educadores aprendan el Quechua de memoria para que cambien esa cantaleta de 2+2 es 4 […].

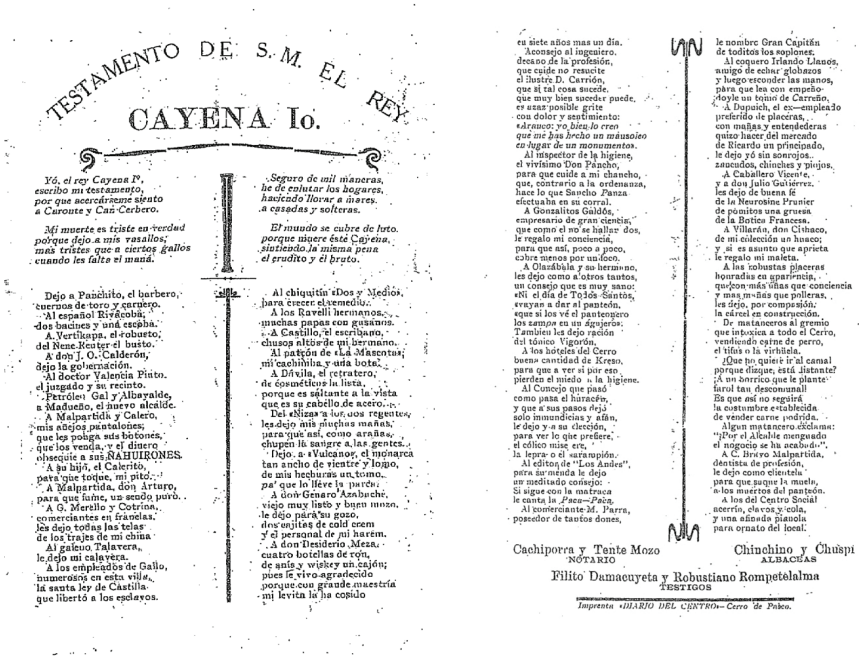
ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

Finalmente, al cierre del testamento, se incluyen datos como fechas y testigos. Cabe agregar a ello que este texto se caracteriza por presentar una significativa carga de oralidad. Ello es evidente cuando, en medio de alguna frase, se percibe alguna llamada de atención al público que rompe con las dinámicas de una lectura pasiva. Esto se puede identificar en:

> Yo, Don Calixto siempre listo, embaucador, mujeriego, Rey, Señor Emperador. Allende los mares, **allende no se crean brutos, que es un apellido** encontrándome en cama víctima de mis bestiales banales… […] (resaltado nuestro).

Ya Puerto Moro (2022: 362) nos recuerda que este tipo de textos nos sitúa ante un complejo y proteico universo donde se funde oralidad, escritura, texto, performance y rito.

Aunque en Cerro de Pasco no encontramos un testamento del mismo personaje de Calixto, sí se pudo ubicar el *Testamento de Su Majestad El Rey Cayena* (Imagen 9), probablemente uno de los personajes del Club Carnavalesco homónimo. Ello nos evidencia que los personajes de los clubes también incorporaron los testamentos burlescos como parte del fin de las celebraciones del carnaval. El texto que se ilustra a continuación fue publicado por Dionicio Rodolfo Bernal (1978). A diferencia de otros testamentos, este se encuentra escrito en verso y se echa en falta la fórmula común de cierre donde se detallan datos como lugar, fecha y notario.



TESTAMENTO DE S. M. EL REY

CAYENA Io.

Yó, el rey Cayena I°,
escribo mi testamento,
por que acredítente siento
a Cuzco y Can Cerbero.

Mi muerte es triste en verdad
porque dejo a mis vasallos;
más tristes que a ciertos gallos
cuando les falta el maiz.

Dejo a Panchito, el barbero,
cuernos de toro y carnero.
Al español Rivacoba,
dos bacines y una escoba.
A Vertikapa, el robusto,
del Nene Reuter el busto.
A don J. O. Calderón,
dejo la gobernación.
Al doctor Valencia Pinto,
el juzgado y su recinto.
Ferrolen Gal y Albavalde,
a Maduro, el nuevo alcalde.
A Malpartida y Calero,
mis viejos pantalones,
que les pongan sus botones,
que los venda, y el dinero
obsequie a sus NAHUILONES.
A su hijo, el Calerito,
para que toque, mi pito.
A Malpartida, don Arturo,
para que fume, un sendo puro.
A G. Morello y Cotrina,
comerciantes en francelas,
les dejo todas las telas
de los trajes de mi china.
Al galeno Talavera,
le dejo mi calavera.
A los empleados de Gallo,
humeantes en esta villa,
la santa ley de Castilla
que libertó a los esclavos.

Seguro de mil maneras,
he de enlutar los hogares,
haciendo llorar a mares,
a casadas y solteras.

El muundo se cubre de luto,
porque muere éste Cayena,
sintiendo la misma pena
el erudito y el bruto.

Al chiquitín dos y Medios,
para crecer clavemedio.
A los Ravelli hermanos,
unas papas con gusanos.
A Castillo, el escribano,
chusos altos de mi hermano.
Al patrón de «La Mascota»,
mi cachimba y una bota.
A Dávila, el cetratero,
de cosmeticos la lista,
porque es saltante a la vista
que es su cabello de acero.
Del «Nizza» a los dos regentes,
les dejo mis muchas mañas,
para que así, como arañas,
chupen la sangre a las gentes.
Dejo a «Vulcano», el monarca
tan ancho de vientre y largo,
de mis hechuras un tomo,
pa' que lo lléve la parca.
A don Genaro Azabuche,
viejo muy listo y buen mozo,
le dejo para su gozo,
dos anjitos de cold cream
y el personal de mi harem.
A don Desiderio Meza,
cuatro botellas de ron,
de anis y wiskey un cajón;
porque con grande maestría
mi levita la ha cosido

en siete años mas un día.
Aconsejo al ingeniero,
decano de la profesión,
que cuide no resucite
el ilustre D. Carrión,
que si tal cosa sucede,
que muy bien suceder puede,
es usar posible grite
con dolor y sentimiento:
«Arunco: yo bien lo creo
que me has hecho un mausoleo
en lugar de un monumento».
Al inspector de la higiene,
el vivísimo Don Pancho,
para que cuide a mi chancho,
que, contrario a la ordenanza,
hace lo que Sancho Panza
efectuaba en su corral.
A Gonalitos Galdós,
empresario de gran ciencia,
que como el no se hallan dos,
le regalo mi conciencia,
para que así, poco a poco,
cobre menos por un poco.
A Clarabila y su hermano,
les dejo como a otros tantos,
un consejo que es muy sano:
«El día de Todos Santos,
«vayan a dar al panteón,
«que si los ve el panteonero
«los zampa en un zanjerón.
También les dejo ración
del tónico Vigorón,
A los hoteles del Cerro
buena cantidad de Kreso,
para que a ver si por eso
pierden el miedo a la higiene.
Al Concejo que pasó
como pasa el huracán,
y que a sus pasos dejó
solo inmundicias y afán,
le dejo y a su elección,
para ver lo que prefiere,
el cólico miserere,
la lepra o el «arañapión».
Al editor de "Los Andes",
para su merienda le dejo
un meditado consejo:
Si sigue con la matraca
le canta la "Paca—Paca".
Al comerciante M. Parra,
poseedor de tantos dones,

le nombre Gran Capitán
de toditos los soplones.
Al coquero Irlando Llanos,
amigo de echar globazos
y luego esconder las manos,
para que lea con empeño
«loyle un tomo de Carreño,
A Dupuich, el ex—empleado
preferido de placeras,
con mañas y entenderas
quiso hacer del mercado
de Ricardo un principado,
le dejo jó sus sonrojos,
zancudos, chinches y piojos.
A Caballero Vicente,
y a don Julio Gutiérrez,
les dejo de buena fé
de la Neurosina Prunier
de pomitos una gruesa
de la Botica Francesa.
A Villarán, don Cirbaco,
de mi colección un huaco;
y si es asunto que aprieta
le regalo mi maleta.
A las robustas placeras
honradas en apariencia,
que con más uñas que conciencia
y mas mañas que polleras,
les dejo, por compasión,
la cárcel en construcción.
De matanceros al gremio
que intoxica a todo el Cerro,
vendiendo carne de perro,
el tifus o la viruela,
¿Que no quiere ir al canal
porque dirque, está distante?
¡A un borrico que le plante
farol tan descomunal!
Es que así no seguirá
la costumbre establecida
de vender carne podrida.
Algun matancero exclama:
"¡Por el Alcalde empeñado
el negocio se ha acabado.".
A C. Bravo Malpartida,
dentista de profesión,
le dejo como clientela
para que saque la muela,
a los muertos del panteón.
A los del Centro Social
acerrín, clavos y cola,
y una añada pianola
para ornato del local.

Cachiporra y Tente Mozo
NOTARIO

Chinchino y Chuspi
ALBACEAS

Filito Damacuyeta y Robustiano Rompetelalma
TESTIGOS

Imprenta «DIARIO DEL CENTRO»—Cerro de Pasco.

Imagen 9. Testamento de S. M. El Rey Cayena I (ca 1923).

Aunque el texto no nos da ninguna referencia sobre fechas, es probable que este testamento date de 1923, ya que, en el programa de carnaval expuesto anteriormente, se identifica la mención del Club Cayena. Al no haber dato adicional sobre si se trata del primero, segundo u otro Club Cayena, podemos inferir arriesgadamente que se trataría precisamente del primero.

En cuanto a su estructura, se identifica el título ya mencionado, la presentación del testador que en este caso es el Rey Cayena I°, cuyas cualidades donjuanescas comparte

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

con don Calixto en los versos que dictan: «He de enlutar los hogares, / haciendo llorar a manera / a casadas y solteras».

> Yo, el rey Cayena I,
> escribo mi testamento,
> porque acercáseme siento
> a Caronte y Can Cerbero.
>
> Mi muerte es triste en verdad
> porque dejo a mis vasallos;
> más tristes que a ciertos gallos
> cuando les falta el maná.
>
> Seguro de mil maneras,
> he de enlutar los hogares,
> haciendo llorar a manera
> a casadas y solteras.
>
> El mundo se cubre de luto
> porque muere este Cayena,
> sintiendo la misma pena
> el erudito y el bruto.
> (vv. 1-15).

Posteriormente identificaremos el cuerpo del testamento donde se incluyen las mandas de las cuales anotaremos dos particulares en relación con los destinatarios y a los bienes heredados. Por un lado, vamos a observar que el testador se dirige hacia grupos de individuos con nombre propio o con algún apelativo, pero también se dirigirá, aunque en menor medida, a grupos colectivos como «el concejo», «los del Centro Social», «las robustas placeras», etc. En relación a ello, Puerto Moro (2023, 276) nos recuerda que en el *Testamento de Grunnius Corocotta Porcellus* ya podemos rastrear este aparato de sátira individual, hacia personas concretas, y sátira colectiva, hacia grupos sociales.

Por el otro lado, los bienes heredados en este texto son objetos materiales, como por ejemplo, «cuernos de toro y carnero», «bacines y una escoba», «todas las telas», «cuatro botellas de ron, de anís y wiskey en un cajón», etc; y no materiales, como «la santa ley de Castilla que libertó a los esclavos», «un consejo que es muy sano», etc. Asimismo, no olvidamos el carácter jocoso del testamento ilustrado en las siguientes mandas:

> A Olazábala y su hermano,
> les dejo como a otros tantos,
> un consejo que es muy sano:
> «ni el día de todos santos,
> vayan a dar al panteón,
> que si los ve el panteonero
> los zampa en un agujero».
> (vv. 103-109)
>
> Al Concejo que pasó
> como pasa el huracán,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

y que a sus pasos dejó
solo inmundicias y afán,
le dejo y a su elección,
para ver lo que prefiere,
el cólico mise[r]ere
la lepra o el sarampión.
(vv.116-123).

Finalmente, el texto culmina con las menciones del notario, el albacea y los testigos: «Filito Damacuyeta y Robustiano Rompetelalma». Además, cabe anotar que el texto apunta información sobre la imprenta donde se publicó el texto: «Diario del Centro» en la ciudad de Cerro de Pasco. Dato relevante para seguir estudiando el papel y el archivo de las imprentas de la ciudad en relación con estos objetos de estudio.

Otro testamento que traemos a colación pertenece a la ciudad de Huánuco. Aquí, el personaje de don Calixto vuelve a presentarse ya entrada la segunda década del siglo XXI. Durante las celebraciones del año 2016, el perfil de Facebook titulado *Opulencia y Gloria de Cerro de Pasco* publica una imagen del testamento de ese año (Imagen 10) acompañado del siguiente texto:

> Este testamento, muy bien elaborado, de su Majestad Don Calixto difundido en los carnavales 2016 de la ciudad de Huánuco es la prueba de cómo se aclimató el carnaval cerreño en la tierra de los Caballeros del León. El Rey Calixto y su consorte Doña Pimienta son personajes centrales del carnaval huanuqueño, complemento perfecto de la tradición carnavalera huanuqueña.



TESTAMENTO DE SU MAJESTAD DON CALIXTO
DOS MIL DIECISEIS REY DE LOS CARNAVALES

A las cinco de este día
vino a buscarme urgente
de don Calixto un pariente
¡Diciendo que éste moría!
Y me dijo que al momento,
antes que el paciente muera,
a su castillo yo fuera
¡A escribir su testamento!

Y una vez constituido
en el lecho del dolor
me dijo que por favor
¡Afinase bien mi oído!
para no equivocar
todo lo que iba a dejar
y dictó serenamente
¡Lo que guardaba en su mente!

1º
A Ollanta mi entenado,
que en familia ha gobernado,
por su juramentación
¡En otra constitución!
Dejo en mi armario sin llaves
la ley del setentinueve,
para ver si Martha Chávez
¡Consigue que se renueve!

2º
A la dama gobernante
de esta sufrida nación,
donde el pueblo tiene aguante
¡Sin ninguna reacción!
Le dejo, por muy querida,
mi agenda verdadera
donde esta la mamadera
¡De la plata recibida!

3º
A mi hijo el gobernador
de esta tierra palpitante,
donde todo habitante
¡Vive con gran candor!
Le dejo una agenda urgente
Haciéndole recordar
Que, como dice la gente,
¡Ha olvidado gobernar!

4º
A mi alcalde muy querido,
que de lejos ha venido
para remediar el mal
¡Del Concejo Provincial!
Dejo un camión basurero
para recoger las miles
de bolsas que en el potrero
¡Ha dejado Coco Giles!

5º
Al candidato García
que anhela ser presidente
palabreándole a la gente
¡En alianza con mi tía!
Le dejo una enorme lista,
de mis presos que a su vista
saldrían con inocencia
¡Si agarra la presidencia!

6º
Para Acuña, el doctorcito,
cabezón y chiquitito
que anda siempre preocupado
¡Por tener un doctorado!
Le dejo mi Silabario
para que aprenda a leer,
y entonces él podrá ver
¡Cómo acaba su calvario!

7º
A Urresti el general
que se encuentra convencido,
que será y siempre ha sido
¡El candidato oficial!
Dejo un CORDIAL CEREBRAL,
para que piense y entienda,
que Guzmán está en la agenda
¡De la suite presidencial!

8º
Para Karina mi hija
que postula en la región
buscando que se le elija
¡Para nueva reelección!
Le dejo mi Diccionario,
de la academia de España
para que en esta campaña
¡Mejore el vocabulario!

9º
A Max el Rey elegido
para cada miembro del CAM,
porque creen que serán
¡De su Rey un engreído!
Le dejo corona y cetro
con más tamaño que un metro
para que ande a mi lado
¡Compartiendo mi reinado!

10º
A los viejos jubilados
que andan por todos los lados
de mi plaza todo el día
¡Mostrando gran alegría!
Les encargo con urgencia,
que viendo que el vigor mengua
se comporten con decencia
¡Moviendo poco la lengua!

11º
A mis borrachos amigos
de la shacta y aguardiente,
que andan pidiendo a la gente
¡Como si fueran mendigos!
Les dejo un tonel entero
de aguardiente de pacán
para chupar con esmero
¡En mi tienda de BATAN!

12º
A las chicas quincañeras
hermosas como muñecas
que caminan patilecas,
¡Mostrando lo que más quieras!
Les pido que por favor
haciendo mil penitencias,
no muestren sus eminencias
¡Aunque mueran de calor!

13º
A las damas cucufatas
que se creen muy decentes
y critican a las gentes
¡Que andan un poco calatas!
Les pido con humildad
que recuerden con piedad
toda la calatería
¡Que mostraron algún día!

14º
Y la reinita elegida
para éste carnaval
debe ser muy protegida
¡Por su gracia sin igual!
Por lo que la ley ordena
que al que le tratara mal
deberá cumplir condena
¡Metido en su corral!

15º
Y a mi noble policía,
que pitea todo el día,
como se le puede ver
¡Cumpliendo con su deber!
Pido un aumento notable
a su sueldo miserable,
porque de tanto pitear
¡Se me pueda enfermar!

16º
Antes teníamos gente
muy rica y muy decente
que cuando candidateaba
¡Una fortuna gastaba!
hoy tenemos candidatos
que andan semi calatos
Para quienes con esmero
¡Dejo todo mi dinero!

17º
Tuvo una vida dichosa
el escritor Vargas Llosa,
cuando con Pati vivía
¡Con mucho amor y armonía!
Pero dejó de ser bueno,
traicionando a tanta gente
por lo que le dejo urgente
¡Su gorra de Cacaseno!

Y dictada la sentencia
de esta, su atrevida herencia,
don Calixto suspiro
¡Y de pronto se murió!
Hecho del que doy fe
del personaje que fue,
reconocido por ley,
¡Don Calixto nuestro Rey!

FIRMADO EN HUANUCO, EL MIÉRCOLES DE CENIZAS, DIECISIETE DE FEBRERO DEL AÑO DE DOS MIL DIECISÉIS.
DON MALATETA
EL NOTARIO

Imagen 10. *Testamento de don Calixto* de los carnavales de Huánuco, 2016.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

Nuevamente en el ejemplar que exponemos se reproduce la fórmula notarial paródica de los anteriores testamentos burlescos, comenzando por el título: «Testamento de Su Majestad Don Calixto. Dos mil dieciséis. Rey de los Carnavales». Luego, se incluye la identificación y circunstancias del testador:

A las cinco de este día
vino a buscarme urgente
de don Calixto un pariente
¡diciendo que este moría!
Y me dijo que al momento
antes que el paciente muera
¡a escribir su testamento!

Y una vez constituido
en el lecho del dolor
me dijo que por favor
¡afínase bien mi oído!
Para no equivocar
todo lo que iba a dejar
y dictó serenamente
¡lo que guardaba en su mente!
(vv. 1-16)

Este testamento se estructura en versos de veinte octavillas de las cuales diecisiete corresponden a la sección de las mandas. Es inevitable mencionar lo interesante que resulta este documento en específico, puesto que su contenido se constituye de nueve mandas con referencias a personajes políticos, 7 dedicadas a grupos colectivos de la sociedad civil, como los «viejos jubilados», los «borrachos amigos de la shacta[32] aguardiente», «las chicas quinceañeras», «las damas cucufatas»[33]; y a individuos específicos, como aquella dedicada al «noble policía» vecino de la ciudad, de seguro reconocido y aplaudido por su trabajo a quien Calixto solicita que se le considere un aumento salarial: «Pido un aumento notable / a su sueldo miserable, / porque de tanto pitear / ¡se me puede enfermar!». Pero también habrá una manda dirigida a Mario Vargas Llosa, un personaje de la vida cultural literaria universal y su relación con la sociedad civil en Huánuco. El carácter burlesco de este testamento abarca los diferentes espacios comentados desde el ámbito político, pasando por la sociedad civil y llegando al espacio cultural.

Mayormente los bienes que deja en herencia el testador son cualidades que el personaje considera que les hacen falta a sus destinatarios. En lo que concierne estrictamente a la vida política, el testamento rememora los últimos sucesos acaecidos en la gestión presidencial de Ollanta Humala del 2016. Tal es el caso de las agendas de la ex primera dama de la nación de entonces, acusada de recibir presuntamente aportes irregulares en las campañas del 2006 y 2011. La principal evidencia para la denuncia fiscal fueron las agendas personales de la ex primera dama tomadas de su propio despacho[34]. Objeto que don Calixto precisamente consigna como herencia.

[32] Aguardiente tradicional de la región de Huánuco.

[33] Persona santurrona o mojigata.

[34] Para conocer mayores referencias, léase el artículo de Nishiyama (2016): https://rpp.pe/politica/estado/que-son-las-agendas-de-nadine-heredia-5-claves-para-entender-el-caso-noticia-955050 [Consultado: 14 de marzo de 2025].

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

A la dama gobernante
de esta sufrida nación,
donde el pueblo tiene su aguante
¡sin ninguna reacción!,
le dejo, por muy querida,
mi agenda verdadera
donde está la mamadera
¡de plata recibida!
(vv. 25-32).

Conviene rememorar aquí el componente satírico y de denuncia de los testamentos humorístico que apunta Pedrosa (2017b: 86) al recordarnos que este es un repertorio donde las clases subordinadas de espíritu crítico se oponen a la dominación social, ideológica o lingüística —como vimos en el caso del testamento de Tarma de 1930— que ejercen las clases dominantes sobre la sociedad:

> Los testamentos y el resto de los géneros poéticos que satirizaban no solo el fondo, sino también la forma —las estructuras discursivas, los tics formulísticos, las cantilenas— de aquellos artilugios discursivos que servían a los poderosos para justificar y reforzar su poder fueron, durante muchos siglos, válvulas de escape, terapias catárticas, parapetos que hicieron más llevadera la dominación —otorgando al menos la posibilidad de la crítica—, a quienes estaba fatalmente dispuesto que fueran los dominados (Pedrosa, 2017b, 86)

Este componente catártico también se observa en las mandas dedicadas a los candidatos presidenciales del 2016 donde el testador, o los ciudadanos que redactaron el testamento, exponen sus críticas hacia tres candidatos:

Al candidato García
que anhela ser presidente
palabreándole a la gente
¡en alianza con mi tía!,
le dejo una enorme lista,
de mis presos que a su vista
saldrían con inocencia
¡si agarra la presidencia!
(vv. 49-56).

Para Acuña, el doctorcito,
cabezón y chiquitito
que anda siempre preocupado
¡por tener un doctorado!,
le dejo mi silabario
para que aprenda a leer,
y entonces él podrá ver
¡cómo acaba su calvario!
(vv. 57-65).

A Urresti, el general
que se encuentra convencido,
que será y siempre ha sido

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

¡el candidato oficial!,
dejo un CORDIAL CEREBRAL,
para que piense y entienda
que Guzmán está en la agenda
¡de la suite presidencial!
(vv. 65-72).

Para quienes estamos familiarizados con la política peruana, el candidato García fue muy recordado por los indultos y las conmutaciones de penas que incluían a 400 narcotraficantes durante su segundo gobierno presidencial (2006-2011)[35]. Este acto le acosó en su siguiente candidatura del 2016 y es motivo de sátira para don Calixto de Huánuco: «Le dejo una enorme lista, / de mis presos que a su vista / saldrían con inocencia / ¡si agarra la presidencia!». Lo mismo sucede con: «Acuña, el doctorcito», personaje político recordado por su particular retórica y el escándalo que salió a la luz por el plagio de su tesis doctoral. Por esa razón, el testador escribe: «le dejo mi silabario / para que aprenda a leer, / y entonces él podrá ver / ¡cómo acaba su calvario!». Por último, la ironía que se observa en la herencia de «un cordial cerebral» —tónico que evita la irritabilidad— deja constancia de la personalidad del candidato «Urresti, el general» de la cual el testador quiere ironizar, pero no solo ello, sino que se puede vislumbrar la inclinación y el favoritismo que tiene Calixto de Huánuco por el candidato Guzmán.

Como se ha mencionado, los bienes heredados en las 17 mandas son generalmente objetos materiales y no materiales que se relacionan directamente con aquello que el testador quiere denunciar de los destinatarios: «una agenda verdadera», «un camión de basurero», «una lista de los presos», «un diccionario», «un aumento de sueldo», etc. Finalmente, el testamento culmina con la despedida de don Calixto, fecha de la lectura del testamento y la firma del notario.

Y dictada la sentencia de esta
de esta, su atrevida herencia,
don Calixto suspiró
¡y de pronto se murió!
Hecho del que doy fe
del personaje que fue,
reconocido por ley,
¡don Calixto nuestro Rey!

FIRMADO EN HUÁNUCO,
EL MIÉRCOLES DE CENIZAS,
DIECISIETE DE FEBRERO
DEL AÑO DE DOS MIL
DIECISÉIS.
DON MALETA
EL NOTARIO
(vv. 165-182)

[35] Para conocer más sobre ello: https://lineadetiempo.iep.org.pe/public/87/el-escandalo-de-los-narcoindultos [Consultado: 14 de marzo de 2025].

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

El último testamento que se comentará es el que fue leído en Acobamba[36] el Miércoles de Ceniza del 2025. Como se puede observar en la transmisión en vivo[37], la actividad comienza con el cortejo fúnebre constituido por muchos jóvenes vestidos de mujeres que interpretan a las esposas de don Calixto. Posteriormente, ante la interpretación parateatral de las viudas por la muerte de su esposo, el testamento comienza con el título: «Año de la soberbia en la comarca acobambina. Testamento del Calixto 2025, el más más soberbio que tú, tú y tú también». Luego, se detallan las circunstancias de muerte del personaje, fecha de lectura del testamento y los testigos que certifican la autenticidad del documento:

> Hoy, martes 04 de marzo siendo las 06:09, en presencia de los testículos, perdón testigos que corroboran este lamentablemente suceso como: el Misha Chuprefecto, la psiquiatra Luli de mi enfermasanos la Posta, el Platush y PNP capitán que nadie recuerda su nombre y no sabemos si en verdad existen, y el duro de las leyes, el Mickymouse. Todos ellos corroboran el último coitus interruptus de nuestra Majestad Calixto y dan la veracidad al contenido en este testamento.

En este testamento, las mandas se denominan «articulazos», alimentando con ello su sentido burlesco e irónico. Sobre ello, es necesario volver a las palabras de Puerto Moro (2022) cuando refiere el carácter de la modulación textual sobre las mandas en los testamentos burlescos que buscan la exageración e hipérbole, todo ello a fin de mantener el carácter humorístico e irónico de la parodia testamentaria.

El cuerpo del testamento se abre con una orden que Calixto deja a sus herederos en cuanto a la escritura de su epitafio refiere. Estas características vuelven a resaltar la personalidad del testador:

> Por pedido expreso en su último suspirar, Calixto ordenó escribir en su lápida este epitafio: «Dejo mi cadáver como una muestra de soberbia a mis adversarios».

Los «articulazos» conforman 38 legados que se caracterizan por ser referencias locales poco comprensibles si no se está familiarizado con las vivencias de la comparsa o de la comunidad. Así, por ejemplo, el «articulazo 26» reprocha a los encargados del área de comunicaciones de la Municipalidad de Tarma el error que cometieron al promocionar a la comparsa de Acobamba con fotografías que no tenían relación alguna con el distrito acobambino.

> Art 26- Ya dejé pagado a mi putativo hijo el Wati Calichi, un banco de imágenes de mis comparseros. Estas fotografías lo dejaré a los Diseñadores del Munichipio y no estén haciendo afiches de carnavales con comparseros de otros lugares. Tanta vuelta los veo con su camarita en la calle y ninguna foto de mis tradiciones. ¿O no saben cómo se prende la cámara?

[36] Agradezco a Marcelino Arellano por facilitarme el texto leído en la plaza pública de Acobamba.

[37] Hasta hace unos días se podía consultar la transmisión en vivo a través del perfil de Facebook de la comparsa de Acobamba, hoy la situación ha cambiado debido a las últimas normativas de esta plataforma sobre las transmisiones en vivo donde se especifica que, después de pasados los 30 días, las transmisiones se autoeliminarán. Así pues, el video sobre el entierro de don Calixto en Acobamba de este año fue eliminado. Ello nos pone en alerta e ilustra el carácter efímero de las redes sociales, a pesar de que ahora sean también una herramienta interesante de aproximación para este tipo de estudios desde distancias muy proporcionadas.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

Los bienes que Calixto de Acobamba deja en herencia son muy diversos, pero entrarían dentro de aquellos que son disparatadamente ricos como «un puente colgante», «un conjunto contra maldiciones y males de ojos», «cotones carnavalescos», «un lote de pruebas chinas», «la cuenta privada en el Banco del Vaticano», «un servicio de inteligenia satelital e intergaláctico», «helicópteros recién comprados de la NASA», etc. Ello demuestra no solo el capital adquisitivo de don Calixto, sino también de sus relaciones con instituciones gubernamentales: «Dejo firmado y asegurado el convenio con el Ministro de Economía». Además, la particularidad que reside en este texto es que muchas de sus herencias son bienes dejados en beneficio del distrito de Acobamba:

> Art 32- He conversado con los directivos de Disney y en convenio compraré un nuevo estriming solo para mi Comarca y difundir mis tradiciones. Y esto será regalado, como agradecimiento, a mi doña de SieteL Radio. Por lo tanto se convertirá en el medio de comunicación oficial de mi Acobamba ya que por un descuido u olvido del Bomboncito mi radio la Tos de la juventud y de las redesdisqueoficiales de mi Muni, se olvidaron de transmitir la comparsa el domingo.

La localidad donde circula este testamento empieza a ser un motivo sustancial para denunciar a través del texto sus carencias:

> Art 3- Dejaré construido un puente colgante de Acobamba hasta Uchuracra, para que mis comparseros no se demoren tres años en llegar donde mi linda azucarada tarmeñita que canta música del valle y así evitar que mis auspiciadores, patrocinadores, benefactores y demás no se me molesten.

En este «articulazo» se exagera la distancia entre Acobamba y Uchuracra, todo ello acompañado del carácter burlesco. Los vecinos del distrito acobambino deben atravesar esta carretera para llegar a Tarma y estar presentes en las actividades oficiales de los carnavales. El tramo de viaje comprende aproximadamente cuatro horas de viaje y muchas veces resulta agotador y accidentado. En esta manda no solo está representada una carencia local particular, sino la mala conectividad terrestre de las zonas interiores del Perú en general.

Para finalizar el testamento, el personaje que le da lectura advierte a los ciudadanos no protestar en contra de las mandas expuestas:

> Por si acasito, no estén quejándose en la radio, o en sus mamis que para quejas y desprecios está mi Regidor «cómprame mi hojita bond, por favor» mi ramillete de los números.
>
> Porque el que se pica pierde.

Por último, el texto culmina con la fecha de lectura, los últimos dictámenes de don Calixto y la solicitud de un *like* a los espectadores que siguen la transmisión en vivo de la actividad. Este acto nos ilustra cómo el testamento de don Calixto ha adquirido ciertos vocablos propios de la modernidad digital:

> Acobamba, 04 de marzo 2025.
> Calixtrón, Calixto, el más y más soberbio.
> Comuníquese, publíquese, difundese y ***dale like.***
> Besos. (resaltado nuestro)

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

Como hemos visto, los testamentos de don Calixto expuestos —dos del s. XX de Tarma y Cerro de Pasco, y dos del s. XXI de Huánuco y Acobamba— reflejan una continuidad de fórmulas seculares en cuanto a su estructura formal y el contenido satírico. Todo ello ya sea para llevar a la palestra comentarios muy serios relacionados a la política coyuntural o para divertimento de la comunidad.

4. De lo oral a lo impreso y de lo impreso a las redes sociales: el carnaval en el siglo XXI

El lanzamiento del carnaval tarmeño del año 2025 se realizó en febrero en la sede central del Ministerio de Cultura en Lima[38]. Aquí dejamos algunas instantáneas (Imágenes 11, 12 y 13) obtenidas de los perfiles de Facebook del Ministerio de Cultura y de la Municipalidad Provincial de Tarma.



Imagen 11. Don Calixto y Ña Pimienta de la Comparsa Collana La Portada en el Ministerio de Cultura, 2025.



Imagen 12. Don Calixto, Ña Pimienta de la Comparsa Collana La Portada y su cortejo acompañados de funcionarios del Ministerio de Cultura, 2025.



Imagen 13. Don Calixto y Ña Pimienta de la Comparsa Collana - La Portada con autoridades de la Provincia de Tarma, 2025.

[38] Consúltese la nota de prensa de la Plataforma Digital Única del Estado Peruano (Gob.pe, 2015a): https://www.gob.pe/institucion/munitarma/noticias/1115838-lanzamiento-del-carnaval-tarmeno-2025 [Consultado: 15 de marzo de 2025].

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

La manera en la que este tipo de relatos de tradición oral del siglo XX se han ido transmitiendo ha sufrido significativos cambios en el siglo XXI. Así pues, aunque la oralidad y lo impreso no hayan dejado de tener protagonismo[39], en estas últimas décadas, la creación de contenido adquiere mayor relevancia a través de las plataformas sociales como Facebook, Instagram y TikTok. Una prueba inicial de ello ha sido lo explicado con el «Testamento de Su Majestad don Calixto. Dos mil dieciséis. Rey de los Carnavales» de Huánuco recopilado de un perfil de Facebook.

En relación con ello, la comparsa de Acobamba genera continuamente contenido en sus perfiles sociales. En febrero del 2025 suben a su canal de YouTube una adaptación de la historia de las tradiciones carnavalescas titulada «Don Calixto y Ña Pimienta, la dama misteriosa». Se trata de un cortometraje de la historia de ambos personajes completamente contextualizado en el siglo XXI[40]. En la entrevista realizada a Marcelino Arellano nos comentó que, a diferencia de la Municipalidad Provincial de Tarma, la comparsa de Acobamba autofinancia su participación a través del apoyo de empresas del sector privado utilizando este tipo de videos como spots publicitarios. Es por ello que en el cortometraje comentado podemos observar agradecimientos y una particular promoción hacia determinados negocios.

Pero no solo ello, sino que también el perfil de Facebook de la comparsa es un medio digital a través del cual se anuncia a los ciudadanos cada uno de los sucesos que acontecen a don Calixto, desde su entrada hasta su muerte[41]. Transcribo la nota necrológica de la muerte del personaje de febrero, 2025 (Imagen 14):

NOTA NECROLÓGICA

Las hijas mayores, la Miss Taly, la Lu y Gringasha, los otros entenados de la junta directiva y demás adefesios y familiares, tienen la tristísima noticia de comunicar la partida al más allá de quien vida fue y no fue, don Calixto.

Luego de chupar descarriladamente, como siempre, en el palacio de los miserables y pasar una noche en el hotel con vista el vacío y río Tarma, el viejo seductor de extranjera y de Cotences se nos murió dando su último chapuzón.

Sus restos alcoholizados, extasiados y putrefactos, serán velados en: el salón de recepciones Juanita, donde todos en Acobamba, tienen su lugarcito, a las 8 p.m. Hoy lunes será el velatorio, ya que no se le vaya a ocurrir a nuestro viejo picaron Calixto despertarse antes de enterrárselo.

Nota. Traer chismes y cuentos, si fueran ajenos y de vida ajena, mucho mejor… obvio documentado.

Nota extra. Y los que se comprometieron con col, papa, carne, no se olviden de cumplir. No me vengan que por la resaca no me acuerdo mis promesas. Porque los Buscapucheros gratis nos criticarán no dando nada. «No merecen mi apoyo!!!, jaa jaa jaa» «Los Soberbios», jaa jaa jaa

[39] El *Testamento de don Calixto* de Tarma del 2025 fue distribuido a los ciudadanos en hojas sueltas para que los asistentes siguieran la lectura.

[40] Consúltese el video (Comparsa de Acobamba, 2025a) en el siguiente link: https://fb.watch/ypcJxFdKPN/ [Consultado: 15 de marzo de 2025]

[41] Consúltese la Nota Necrológica (Comparsa de Acobamba, 2025b): https://fb.watch/yKo78AkmSd/ [Consultado: 15 de marzo de 2025]

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

Nota de Yapita: Los restos serán cremados, quemados en el río Matash, disque parque de los empilados, digo enamorados, el día de mañana martes 4 de Marzo a horas 7 P.M. previa lectura del acaudalado testamento del vejestorio.

Atentamente.
Uno de los muchos hijos putativos de Don Calixto.



Imagen 14. Nota Necrológica de la muerte de Don Calixto, Acobamba, 2025.

En la entrevista realizada a Marcelino Arellano comentaba que, durante el velorio de don Calixto de este año, se repartieron a los ciudadanos de Acobamba hojas sueltas en blanco donde se les solicitaba escribir detalles sobre algún acontecimiento que pudiese ser de utilidad para la escritura del testamento. Tal como lo recuerda Pedrosa (2015a: 604) se trata de una suerte de ejercicio literario colectivo, una sátira que se construye en grupo y que intenta congregar las diferentes voces de una localidad determinada donde se articulan los elementos literarios, sociológicos y rituales aún presentes en diferentes partes del mundo. El *Testamento de don Calixto*, al fin y al cabo, sigue siendo un documento de carácter colectivo, cuya autoría se diluye entre las muchas personas que han participado de su construcción.

Expongo aquí otras dos notas (Imagen 15) informando la muerte de Don Calixto en la la ciudad de Tarma en el 2016[42] y Huánuco en el 2023[43]:

Como podemos ver, se observa una interesante transposición desde el ámbito de los impresos populares que acompañaban a la tradición oral de lo impreso a lo digital. De hecho, en el mejor de los momentos de este personaje en pleno siglo XXI, don Calixto ahora también interactúa con otros usuarios a través de sus propios perfiles en Instagram, Facebook y TikTok. Expongo aquí los perfiles de don Calixto de Acobamba (Imagen 16).

Con estas ilustraciones vemos pues cómo don Calixto, «el men de los carnavales», «el más soberbio de los soberbios», como se ha autodenominado, se ha valido del apoyo de las redes sociales como un buen medio difusor. Con ello, no solo se sigue perennizando en el imaginario colectivo su personaje, sino también todas aquellas manifestaciones

[42] Consúltese en el siguiente link del perfil oficial de Turismo de Tarma: https://www.facebook.com/photo/?fbid=1038604956197869&set=a.996999620358403 [Consultado: 15 de marzo de 2025] (Turismo Tarma Oficial, 2016).

[43] Consúltese: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=578987697599015&id=100064633698858&set=a.244964791001309 [Consultado: 15 de marzo de 2025]

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939



Imagen 15. Anuncios en redes sociales sobre la muerte de Don Calixto en Tarma, 2016 y Huánuco, 2023.

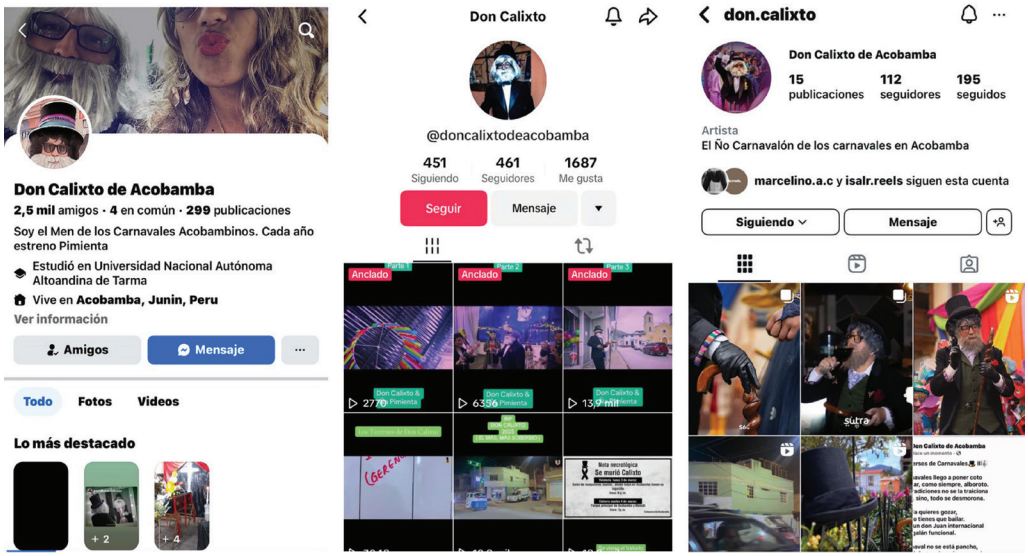


Imagen 16. Perfiles de Don Calixto de Acobamba en Facebook, TikTok e Instagram.

literarias que giran a su alrededor. Los testamentos continúan su curso en este largo camino de una tradición, cuyo primer vestigio rastreamos en el s. IV, documentado abundantemente ya en pliegos sueltos del s. XVI, y que llega hasta lo que es la tradición carnavalesca en el s. XXI.

5. A modo de conclusión

Después de lo expuesto es evidente que aún queda mucho por decir. Los carnavales en las zonas mencionadas constituyen una fuente de información interesantísima para los estudios de folclore oral, de fiestas comunitarias y de impresos populares, ya que en ellos convergen diferentes manifestaciones literarias de tradición secular aún vigentes en el imaginario colectivo.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9939

En los anteriores acápites se ha podido reconocer que el *Testamento de don Calixto* en particular continúa una larga tradición literaria que deviene de los testamentos burlescos en pliegos sueltos del siglo XVI. A la vez, se ha identificado su actual evolución y pervivencia en el carnaval peruano del siglo XXI. Este tipo de textos, considerados ejercicios literarios de últimas voluntades y prácticas de carácter catártico de la comunidad, nos sugiere diferentes derroteros que el estudio académico deberá seguir en un futuro próximo.

La vigencia del *Testamento de don Calixto* comprueba que esta manifestación literaria goza de amplio éxito en las zonas estudiadas debido a que ha seguido un larguísimo recorrido poco explorado a nivel investigador. Cada uno de los puntos abordados, como la imagen de don Calixto, el estudio de los bandos y de los testamentos, ameritan una mirada minuciosa que será enriquecedora para un mejor conocimiento sobre la literatura popular peruana y sus enclaves rituales en particular y latinoamericana e hispana en general. Avances que se podrán articular con otras investigaciones que se han hecho hasta el momento de la materia. De este modo podremos comprender con más profundidad la circulación de los impresos populares y sus imbricaciones orales y performativas en América Latina.

A través de esta aproximación, hemos querido acercarnos a un campo de estudio que seguramente precisará de más investigaciones, comenzando por la necesaria y urgente búsqueda sistemática de impresos populares y textos vinculados con esta tradición en los archivos de las áreas mencionadas. Ello requerirá de la colaboración no solo académica, sino también de los mismos promotores de los carnavales, gestores culturales y diversas comparsas que participan en las celebraciones.

No hay que olvidar que el *Testamento de don Calixto*, se acompaña de representaciones parateatrales y que ellas han sido parte esencial para su pervivencia en la tradición oral moderna. Tal y como lo recuerda José Manuel Pedrosa (2015a: 604), los materiales textuales y literarios se ven acompañados de implicaciones sociológicas y rituales. La suma de diferentes actos que acontecen en contextos carnavalescos involucra a la comunidad en un complejo rito parateatral, ya que este tipo de documentos no son solo literarios, sino que cumplen funciones rituales, sociológicas e ideológicas en el contexto en el que han nacido.

Asimismo, es importante no eludir el apoyo de las redes sociales en lo que concierne a la difusión de este tipo de actividades. Actualmente están siendo una especie de depositario de archivo de acceso público, abierto y masivo para todos los interesados donde tradición y modernidad confluyen. No obstante, hemos dado cuenta de lo efímero que puede resultar albergar este tipo de fuentes en redes sociales. Aunque estas plataformas resulten ser muy interesantes para la creación de contenido y la divulgación de las tradiciones folclóricas, son una herramienta donde archivos de trascendental importancia pueden disiparse con mucha facilidad hasta no dejar huella de su registro. A día de hoy echamos en falta muchos testamentos o creaciones literarias populares de las cuales tenemos indicios o testimonios indirectos, pero cuyos textos desconocemos. Esperamos aprender del carácter efímero de su circulación, tratar de preservarlas en la medida de lo posible, y no perder de vista la actualidad y vigencia de este tipo de tradiciones literarias seculares que aún tienen tantas cosas por decirnos.

Financiación

Este trabajo se ha llevado a cabo en el marco del Proyecto I+D «Literatura popular impresa (s. XVI): catalogación de pliegos poéticos castellanos, catalanes y

portugueses y estudio comparativo del área literario-cultural peninsular.» (PID2022-136278NB-100). IP: Laura Puerto Moro. Mi más profundo y sincero agradecimiento a Laura Puerto Moro y José Manuel Pedrosa por su constante alentación, atenta lectura y sus enriquecedoras aportaciones. También agradezco a Marcelino Arellano Condezo por su colaboración activa en el artículo y envío de materiales de estudio desde Perú.

Bibliografía

Alvar, Carlos (2013): «Testamento de Don Quijote», *Edad de Oro,* 32, pp. 7-30.

Askins, Arthur, Lee-Francis, Infantes, Víctor y Puerto, Laura (2014): *Suplemento al «Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)» de Antonio Rodríguez-Moñino*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Caro Baroja, Julio (1965): *El Carnaval. (Análisis Histórico-Cultural)*, Madrid, Taurus.

Carpio, Erasmo (1938): «El Carnaval en Tarma (Don Calixto)», *La Voz de Tarma,* Año XXVI, pp. 9-11

Carro Carbajal, Eva (2012): «La Censura inquisitorial y los pliegos poéticos religiosos españoles del siglo XVI: El Testamento y Codicilo de Christo y otras composiciones prohibidas», *eHumanista*, 21, pp. 1-31.

Casquero Alcántara, Rolando (1979): *Antología de la muliza cerreña. Historia y Antología de 1880 a 1977*, (s.e.), Cerro de Pasco.

Dionicio Rodolfo, Bernal (1978): *La muliza. Teorías e investigaciones. Origen y realidad folklorica, su técnica literaria y musical*, Lima, G. Herrera editores.

García de Diego, Pilar (1953): «El testamento en la tradición popular: testamentos de víctimas», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 9, pp. 601-666.

García de Diego, Pilar (1960): «Censura popular», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 16, pp. 295-233.

García Pantoja, Juan (1973): *Folklore y poesía de la muliza tarmeña*, Tarma, Universidad Nacional del Centro.

García Sánchez, Jairo (2014): «El *Testamentum Porcelli*, una fuente de latín vulgar siempre sugerente», en *Romanística-UM*, João Corrêa Cardoso & Maria do Céu Fialho (eds.), Coimbra, Universidade de Coimbra, pp. 53-70.

Hoyos Sancho, Nieves De (1950): «Folklore de Hispanoamérica. La quema del Judas», *Revista de Indias*, 10, pp. 561-587.

Ministerio de Cultura (2013): *Expediente N°050001-2013 sobre la Muliza como Patrimonio Cultural de la Nación*.

Palomino Vega, Alejandro (1984): *Cantos populares tarmeños,* (s.e.), Lima, Editorial Imprenta DESA.

Pedrosa, José Manuel (2015a): «El ajuar de Centurio (Celestina 18), el Convite de Manrique y la Almoneda de Encina, con otras dotes, testamentos y disparates», *eHumanista*, 31, pp. 574-625.

Pedrosa, José Manuel (2015b): «El *Testamento* burlesco de Ildefonso Enríquez Palacio (1774): poesía popular en décimas en el Siglo de las Luces», *Gaceta de estudios del siglo XVIII*, 3, pp. 57-74.

Pedrosa, José Manuel (2017a): «El *Testamento burlesco de Federico II de Prusia* y otras décimas y seguidillas españolas relativas a la Guerra de los Siete Años (1756-1763)», *Monteagudo*, 22, pp. 175-191.

Pedrosa, José Manuel (2017b): «Del *Testamento* burlesco de Bárbara de Braganza y otros testamentos burlescos en décimas y seguidillas del siglo XVIII», en *En pos del texto: Homenaje a Herón Pérez Martínez*, G. Medrano de Luna y G. Herón Pérez Daniel (coords.), Guanajuato, Universidad de Guanajuato / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 65-87.

Puerto Moro, Laura (2022): «Prácticas sociales, editoriales y literarias en torno al testamento burlesco en pliegos: Cristóbal Bravo y sus testamentos de animales (Siglos XVI-XIX)», en *De los cantares de gesta a los cantares de ciego (una historia de reelaboraciones entre oralidad y escritura)*, Constance Carta, Abraham Madroñal Durán (eds.), New York, IDEA, pp. 349-367.

Puerto Moro, Laura (2023): «"El estilo he de tener que tuvieron mis abuelos". Tradición y recreación del testamento de animales desde la latinidad tardía hasta el siglo XXI: textos y contextos», *Cuadernos del CEMyR*, 31, pp. 269-305. https://doi.org/10.25145/j.cemyr.2023.31.12

Rodríguez-Moñino, Antonio (1970): *Diccionario de Pliegos Sueltos Poéticos (Siglo XVI),* Madrid, Castalia.

Rodríguez-Moñino, Antonio, Askins, Arthur Lee-Francis e Infantes, Víctor (1997): *Nuevo Diccionario Bibliográfico de Pliegos Sueltos Poéticos: (Siglo XVI)*, ed. corr. y act., Madrid, Castalia.

Rubio Árquez, Marcial (2006): «Testamentos poéticos burlescos. Hacia la definición de un subgénero literario popular», en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Pedro M. Cátedra *et al.* (eds.), Salamanca, SEMYR, pp. 241-251.

Rubio Árquez, Marcial (2012): «De la literatura popular a la parodia textual: el "Testamento de don Quijote"», *eHumanista*, 21, pp. 305-335.

Ruiz, Juan (1996): *Libro Del Buen Amor*, ed. de N. Salvador Miguel, Madrid, Alhambra.

webgrafía

Carnaval Huanuqueño, 2018. https://www.yumpu.com/es/document/read/59824586/programa-oficial-2018

Comparsa de Acobamba (2022): Cablegrama. URL:<https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=481318696676358

Comparsa de Acobamba (2025a): *Don Calixto y Ña Pimienta (La dama misteriosa) Adaptación de la historia de las tradiciones carnavalescas.* https://fb.watch/ypcJxFdKPN/

Comparsa de Acobamba (2025b): *Nota Necrológica.* https://fb.watch/yKo78AkmSd/

El escándalo de los «narcoindultos». https://lineadetiempo.iep.org.pe/public/87/el-escandalo-de-los-narcoindultos

Gob.pe (2025a): *Lanzamiento del Carnaval Tarmeño.* https://www.gob.pe/institucion/munitarma/noticias/1115838-lanzamiento-del-carnaval-tarmeno-2025

Gob.pe (2025b): *Programa oficial del Carnaval Tarmeño.* https://www.gob.pe/institucion/munitarma/noticias/1115851-p-o

Municipalidad Provincial de Huánuco (2023): *Don Calixto, ha muerto.* https://www.facebook.com/photo.php?fbid=578987697599015&id=100064633698858&set=a.244964791001309

Municipalidad Provincial de Huánuco (2024): *Don Calixto y Ña Pimienta.* https://www.facebook.com/photo/?fbid=714287127518275&set=pcb.714287777518210

Nishiyama, Alberto (2016): *¿Qué son las agendas de Nadine Heredia? 5 claves para entender el caso.* https://rpp.pe/politica/estado/que-son-las-agendas-de-nadine-heredia-5-claves-para-entender-el-caso-noticia-955050

Perfil de Facebook. Opulencia y Gloria de Cerro de Pasco. https://www.facebook.com/photo?fbid=2971189529612097&set=ms.c.eJxFkNuNxUAIQztagQGD~_29sRTKT~_3uEHxhq91FBdJj6Dw~%3Bo7AVhOKDQRMtHB9BiLzL5AnlSdJfFAZEkeqLtSAKCklZ5QNqsadjcFBLKGr89smovQL9gntjiiZ2hLfgV08TGdtwewGPqdU3HHwni~_~_VNsS~_lsWCkD7SvB~%3B3sIQssiPIL5pEwrmS32mIXKEw7UOe7B5Dc9ws5~%3B~_BrT6M~-.bps.a.2971182789612771

Tejero Chávez, Franco (2016): *Calixto y Pimienta: una curiosa -y divertida- lección de amor.* https://gatoacademico.wordpress.com/2016/02/13/calixto-y-pimienta-una-curiosa-leccion-de-amor/

Turismo Tarma Oficial (2016): *Noticia de último minuto.* https://www.facebook.com/photo/?fbid=1038604956197869&set=a.996999620358403

Fecha de recepción: 19 de septiembre de 2025
Fecha de aceptación: 28 de enero de 2026

Versos de enamoramiento en el amorfino: función, poética y tipología

Verses of falling in love in the *Amorfino*: function, poetics and typology

Javier Pérez Martínez
(Universidad Atlántico Medio)
javier.perez@pdi.atlanticomedio.es
https://orcid.org/0000-0002-0375-4807

Resumen: Este artículo clasifica los versos de enamoramiento del amorfino y atiende a su función y su poética. Dentro del conjunto de coplas de amor montubias, esta propuesta presenta una división innovadora en virtud de su sentido retórico y teniendo en cuenta la efectividad que esta lírica tradicional tuvo en juegos de rueda y enamoramiento. El corpus reunido gracias a cuadernos de versos (de informantes) ha servido para el registro y clasificación de decenas de coplas inéditas. De una primera clasificación global —de los versos de amor— se han ordenado los versos de enamoramiento. Previamente se examinan la tradición y la realidad del subgénero lírico en su contexto y, además, se acercan los símbolos que aparecen en los tipos de cuartetas. Finalmente se presentan las estrofas en sus distintos apartados: *Declaración*, *Unión*, *Búsqueda o presunción*, *Exaltación de la belleza* y *El placer del beso*.

Palabras clave: Versos enamoramiento, Amorfino, Copla montubia, Clasificación retórica, Tipología lírica.

Abstract: This article classifies the A*morfino* love verses and considers their function and poetics. Within the collection of Montubian love couplets or songs, this proposal presents an innovative division by virtue of its rhetorical sense and taking into account the effectiveness that this traditional lyric had in games of wheel and falling in love. The corpus gathered, thanks to notebooks of verses (from informants), has served for the registration and classification of dozens of unpublished couplets. From initial global classifications of love verses, the study organizes a category of courtship verses. Before, the tradition and reality of the lyrical subgenre are examined in context, and then the symbols that appear in the types of quatrains are explored. Finally, the stanzas are presented in their different sections: *Declaration*, *Union*, *Search or presumption*, *Exaltation of beauty* and *The pleasure of the kiss*.

Keywords: Love verses, Amorfino, Montubian couplets, Rhetorical classification, Lyric typology.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

1. Introducción

Las tipologías de versos y cantares han contribuido al conocimiento de las tradiciones orales de distintos pueblos y civilizaciones. Con ellas se amplían los registros de repertorios de cancioneros, romanceros y más glosarios de literatura oral. En Latinoamérica abundan estas tradiciones y en Ecuador encontramos latente el amorfino, una canción sencilla que, por su forma y uso, también denominamos copla de amor montubia. Añadimos la denominación de montubia por la región donde enraíza, cuyos pobladores habrían mantenido viva la manifestación cultural hasta casi nuestros días. Paulo de Carvalho Neto llamó esta misma área geográfica *región de la paja*, para circunscribir el lugar donde cabría una homogeneidad en sus expresiones folclóricas. El folclorista brasileño subrayó la importancia de atender la riqueza del folclor poético de esta región (Carvalho Neto, 1967b). A la clasificación de sus coplas de enamoramiento dedicamos este trabajo.

El mismo Carvalho Neto (1964: 83) en su *Diccionario del Folklore ecuatoriano* define el amorfino como desafío primero, en su lógica de contrapuntos, y luego como «"género musical de la Costa". Como baile popular, Jiménez de la Espada (v) pautó su música y su letra en 1881». Esa letra estaba resuelta con estrofas de cuatro versos octosílabos y rimadas en los pares; ahí se alternaban estrofa y estribillo. Así, se integran como coplas a todo un cancionero. En virtud de su realidad, consideramos el amorfino como un subgénero lírico del cancionero hispano adherido a esa región del litoral ecuatoriano. Además, identificamos al subgénero con coplas o canciones sencillas reproducidas popularmente por paisanos del área montubia en juegos de rueda y enamoramiento. Estos juegos concretos se repetían en el ciclo de fiestas navideñas o velorios al Niño, también llamados allí chigualos. Con una motivación amorosa ya entre adolescentes y jóvenes, se concebían como una continuidad de los corros y rondas en juegos de la etapa infantil. Eran juegos guiados por coplas. Para esta tipología nos interesa este uso lúdico y amoroso empleado y transmitido popularmente, de modo que no se abordan cuestiones artísticas que conciernen a lo musical a la prosodia o a la coreografía.

Conforme a ello sirve la forma de la composición de la copla para acercarse a las coplas montubias. Encontramos estrofas de cuatro versos octosílabos rimadas en los pares, a menudo en consonante, incluso con agudas, todo lo cual dota a estas estrofas de de mucha sencillez para su memorización, repetición y reformulación. Cantadas en juegos cuando son amatorias, estas coplas recibirán el nombre de *amorfinos*. En este sustantivo existe una ligera ambigüedad pragmática, pues en el contexto, aunque el amorfino refiere a versos de amor o desamor, explícitamente, también se alude como género que engloba con su nombre toda cuarteta, incluidas aquellas que no buscan los efectos de amor, desde versos sencillos como refranes, a versos de porfía para burlas u ofensas. Cuando los aldeanos matizan, se refieren únicamente a esos versos de tema amatorio o de servicio al amor. Con esa designación de amorfino se popularizará la canción amatoria en tierras bajas tropicales del Ecuador. Lo propio de las rondas eran las canciones de amor guiadas por estribillos donde, según el juego o canción,[1] se daba pie a una copla improvisada. El amorfino vivió simultáneamente una proyección teatralizada fuera de los chigualos o velorios al Niño. Esta poesía criolla (o contrapunteos de Manabí) encuentra su parentesco

[1] El *juego del naranjito* y el *juego del jardinero* rematan las primeras estrofas pidiendo '*el verso primero'*. Por ejemplo: «*Vamos cantando y bailando / el juego del jardinero (bis) / antes de coger la flor / se dice el verso primero*» […] (Pérez Martínez, 2023).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

con todo el arte de improvisación poética hispánico (Trapero, 2008) y a cuyos protagonistas conocemos en este contexto como *amorfineros*.[2] Hoy, esta proyección folclórica goza de mejor salud que la tradición popular de coplas en velorios navideños. En otras regiones de Hispanoamérica, se asocia su puesta en escena con el repentismo, lo que es propio de improvisadores que se baten en duelos verbales o payadas, a veces con otra composición estrófica, como la décima o la sextilla. José Antonio Campos dejó como muestra de esta costumbre el célebre episodio del «Duelo de estribillos» (Campos, 1970: 19-23).

Una distinción de géneros ofrece José Manuel Pedrosa (2000), que se detiene en diferenciar entre los géneros poéticos o en verso; entre estos últimos señala: la canción tradicional, popular, improvisada, culta, romance… Nuestro objeto de estudio, de recopilación y clasificación, reúne esas adjetivaciones (de tradicional, popular e improvisada) que pueden solaparse y presentan una relativa ambigüedad. Se justifican sus realidades histórica, retórica y cultural en sus distintas manifestaciones. La literatura oral, tan general, suele englobar la tradicional y la popular, dentro de sus difusas fronteras, «engloba el conjunto de las obras literarias producidas por el pueblo, transmitidas por el pueblo o destinadas a su consumo por el pueblo, ya sean orales o escritas» (Pedrosa, 2010: 34), a ello se adscribe el amorfino perfectamente. Este cantar habría tenido nexos entre oralidad primaria en las áreas más rurales y la circulación de pliegos o transcripciones en los centros poblados —costeños— desde antes de la República. Hay indicios para pensar que, tras arraigar en las aldeas, se popularizó en cabeceras cantonales por esas teatralizaciones que hicieran uso de la canción tradicional amplificando el imaginario colectivo de la copla e incorporándose a poblaciones semiurbanas. Supondría algo semejante a lo sucedido con el romancero en «la tradición de raigambre juglaresca» donde existe una retroalimentación entre la tradición oral y los pliegos donde aparecían romances (González, 2024: 18). Hablamos por tanto de canción, copla o cantar indistintamente y señalamos amorfino como subgénero que ostenta sus particularidades de oralidad con algo de incorporación de los cuadernos para repaso de versos momentos previos al velorio. Entre algunas particularidades observamos referentes o sustantivaciones propias del contexto tropical y el protagonismo de vocativos de muy variado tinte étnico.[3]

Atendiendo la denominación, el amorfino encuentra su correspondencia —etimológica— en la convención centenaria de amor puro o amor cortés. Esa parece ser una pista de la génesis del término, cuando el giro del provenzal —*fin d'amor*— se castellaniza el sintagma en amorfino, casi como sinónimo de amor verdadero o puro, esta parece ser su constitución morfológica. En su plano pragmático, la tradición del amorfino con intención de enamoramiento, el amante se eleva en sentido espiritual, como sucede con la poesía trovadoresca (Vallcorba, 2013). Pese a que se observan grandes incógnitas sobre el nombre, el amorfino se observa más como tradición iletrada, se funda sobre el folclore criollo y toma como propia esa idea de que, quien ama, mejora su condición interior. Así, sea o no una ficción, quien ama se legitima con el hecho poético de amor. La poesía culta usada por las élites criollas fue un mecanismo de estratificación y estas

[2] Trapero hace alusión a: los *payadores* argentinos, los *verseadores* canarios, *repentistas* cubanos, *trovadores* puertorriqueños, *huapangueros* mexicanos, *mejoraneros* de Panamá, *payadores* chilenos, *galeronistas* margariteños que supieron del paralelismo de su música con la del son huasteco, etc. Y en España, a los mitificados *bertsolaris*, *glosadores* de las Baleares, *troveros* de Murcia y de la Alpujarra, y *regueifeiros* gallegos o los poetas del Genil...

[3] En la génesis de la conciencia montubia señalamos «La identidad étnico mestiza: versos a la zamba y la negra» (Pérez Martínez, 2023).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

élites se valieron de *Academias poéticas* en su distinción (Hernández y Mendieta, 2014). Paradójicamente, pese a su forma sencilla, llana y popular, ese individuo iletrado toma la copla con su fondo de amor para legitimarse (Pérez Martínez, 2023). En todo caso, lo que parece objetivable es la equivalencia entre el amor cortés y en el amorfino sobre las mejoras cualitativas en la enunciación del verso de amor.

En su adaptación se conforma algo original, si no tanto en la forma, sí por sus singularidades pragmáticas en el juego. En cuanto al sentido, si bien existen aspectos que destacan en el amor cortés, el amorfino no podría ser catalogado como poesía cortesana; sino al contrario, se trata de poesía popular. Apreciándose como el extremo de la sencillez compositiva, por la estructura formal y la llaneza léxica, se sitúa en el lado opuesto respecto a las características de las canciones de los poetas provenzales. En cuanto a su fondo de improvisación teatral, la relación de amor no toma forma de vasallaje, como sucede en la poesía trovadoresca, ahí donde la amada (*domina-domna*) se sitúa como señora del amante vasallo (Riquer, 1975: 86). En el amorfino recreado, el montubio no simula ser inferior a la amada, sino que se sitúa a la misma altura cuando desea conquistar (Pérez Martínez, 2016). Tampoco el poeta se castigará al silencio en ese juego de *amorfineros* de ficción improvisada. Su coincidencia será mayor con la juglaresca medieval, concebida por las clases populares no conocedoras del latín para los espectáculos y la diversión (Menéndez Pidal, 1969: 42). A ese nivel de presunción la teatralización presenta respuestas llenas de versos de sátira y ofensa, otra constante en las formas líricas peninsulares, como sucede en las *cantigas d'escarnho e de maldezer* (Deyermond, 1973). En el escarnio montubio, el blanco de las ofensas será el interlocutor del sexo contrario, pues esas sátiras estimulan el duelo verbal entre hombre y mujer.

Existe gran variedad de colecciones de romances, estrofas y estribillos que se ordenan por temas o motivos. El corpus escogido en cada trabajo viene condicionado por el género y por el área geográfica donde se recoge la tradición. Su dimensión y alcance también depende del tiempo dedicado a la recopilación. En lo que refiere a romances y canciones narrativas en español encontramos entre los más recientes el *Catálogo-índice de romances y canciones narrativas de tradición oral* (Pimentel García, 2020) y *Romances tradicionales y canciones narrativas de Madrid y su provincia* (Fraile Gil, 2023).[4] Ambos siguen criterios temáticos para su clasificación. Por su parte, Maximiano Trapero (2011: 30-31) completó una abrumadora obra de las manifestaciones religiosas en verso del mundo hispano en su conjunto.[5] Aquí la selección se ordena por países y, entre países, por manifestación concreta. Jaén Castaño (2021) incluye todos los géneros de literatura de tradición oral. Nuestro trabajo cuenta con algunas estrofas similares en su forma, sentido y tono a las que ocupan el total de nuestra clasificación, sobre todo las sátiras,[6] aparecen las canciones *de amor, ronda y galanteo* primero, y más abajo las *jocosas y satíricas* y las *eróticas y obscenas*.

[4] El primero abarca archivos virtuales de gran extensión, antologías y numerosísimas colecciones de romanceros de alcance regional y local circunscritos a diversas zonas del mundo hispano. El segundo es un ejemplo de cuidada recopilación cuyas transcripciones se ordenan por temas incluyendo variaciones.

[5] Además de observar lo religioso como marginal también lo vio por una tradición más propia de aldeas, de humildes actores y tenerse por literatura marginada. De ahí también que las señalara como últimas manifestaciones.

[6] El trabajo de clasificación inicial hace una división primera entre versos de amor y versos de sátira. Entre la variedad de amor, como se explica, se toman para este artículo los versos de enamoramiento.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

Al cancionero general (en español) del Ecuador se han destinado algunas colecciones. La decana y muy emblemática recopilación, aparecida en 1895, es la de Juan León Mera (1982, primera edición),[7] que se ciñe a la geografía andina. Con igual atención al pueblo serrano aparece la de Isaac Barrera (1960). Por su parte, Justino Cornejo atendió a los llamamientos de Carvalho Neto para incidir en *la región de la paja* y lo consiguió con varias de sus obras: *Poesía popular ecuatoriana* (1950), *Cantares de la costa ecuatoriana* (1960) y *Animales y plantas en la poesía popular ecuatoriana* (1962). Esta última es una recopilación distinguida con el motivo reducido a las estrofas que recogen fauna y flora entre sus versos. El filólogo y escritor ecuatoriano dedicó al subgénero lírico varios de sus estudios, además señaló que lo reunido por él era ingente y no había salido de la Costa, según su estimación, debe de ser hasta cinco veces más que lo publicado por su predecesor ambateño (Cornejo, 1950, 27).[8] Tras él, Carvalho Neto publica «La imagen en las coplas del Folklore ecuatoriano» (1967a) y «Cancionero General de Coplas ecuatorianas» (1975), donde glosa a folkloristas y recopiladores del Ecuador entre precursores, modernos y contemporáneos. A finales del siglo XX, Coba Andrade completa la «Clasificación y tipología de la copla» (1992).

Otros autores han recopilado esta tradición durante este siglo XXI (Ordóñez Iturralde, 2000; Rivas Ronquillo 2002; Paredes Villegas, 2009; Zevallos Mendoza *et al*., 2010; y Flores García, s. f.). Sobresalen las dos primeras por su cantidad de estrofas, de en torno a mil quinientas y mil, respectivamente. Antes y durante, sumaron estudios al amorfino (Durango, 1980; Ubidia, 1983; Álava Párraga (s. f.); Cedeño Paladines (s. f.); Garay, G. (s. f.); Hidrovo Quiñónez, 2004, en estudio introductorio a Zambrano et al. (2010); Nevaldo Zambrano, 2004, 2011; Alba Moya 2006; Hernández Mendoza; 2010, 2011; o Macías Barres, 2014).[9] Entre todas las anteriores resaltamos los estudios de Hidrovo Quiñonez (2004) por su comprensión histórica, Zevallos Mendoza et al. (2010) por las copiosas transcripciones de entrevistas a informantes y Ubidia (1983) por lectura sobre el violento proceso de aculturación al que ha sido sometida la tradición. En definitiva, salvo las antologías de Carvalho Neto (1967a, 1975) y la de Coba Andrade (1992) no hallamos clasificaciones, y en estos casos sus trabajos se sostienen con una motivación temática guiada por un sustantivo, fundamentalmente. Nuestra propuesta pretende ofrecer, dentro del conjunto de coplas de enamoramiento, una división que responda a la intención y variedad retórica cuando fue usada en juegos de enamoramiento. Contempla el tema del beso o la intención de conseguir ese beso. El imaginario poético se aborda una vez propuesta la división y pretende señalar en ese acercamiento una relación de prevalencia hacia ciertos símbolos según el apartado.

2. Actualidad, contexto y evolución de la tradición

Tras la conquista de América por la corona de Castilla, en las costas y montes del litoral ecuatoriano se concibió poesía popular en lengua castellana. La transmisión oral de

[7] Disponible en: https://ia601303.us.archive.org/34/items/antologiaecuator00merauoft/antologiaecuator00merauoft.pdf

[8] Una colección que el mismo autor dice no haber salido de la costa y que reúne cinco veces más que la de Juan León Mera, de ser eso cierto estaríamos hablando de 5000 cuartetas. Ese material lo custodia su heredera María Gloria Cornejo a quien hay que reconocer el esfuerzo por editar o publicar parte del legado de su padre.

[9] Varias de estas obras fueron editadas por la CCE núcleo Manabí sin número de estandarización (ISBN) y aparecen sin fecha.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

cantares, romances, décimas y coplas se extendió a orillas del Pacífico (Kofman, 2013). La descendencia de los españoles, su mestizaje y la criollización lingüística (Frago García, 1999) instituyeron un acervo cultural que deriva en una poesía sencilla, y se populariza con los siglos con el nombre de amorfino. Estas coplas de amor conformaron un sentido de pertenencia e identidad entre hombres y mujeres del campo, o montubios, como serán identificados durante el siglo XX. Esta tradición oral criolla pervivió hasta mediados del siglo pasado. La vitalidad de esos cantos fue desapareciendo y modificándose por la irrupción de modelos urbanos afines a otro sistema de valores. Con tales modelos ha dominado la instrucción formal, la idea de progreso y la homogeneización cultural al extremo. Ante esa irrupción se desvanecieron la efectividad y la lírica popular (Pérez Martínez, 2023).

La grandeza de estos cantos se descubría en aquel uso genuino, cuando se entonaban con pujanza erótica en juegos de enamoramiento. En esos encuentros de la geografía montubia, la belleza de la copla dependía de la improvisación conjugada con el aura de autenticidad de momentos extraordinarios. Una sublimación alcanzable por la energía, la emoción y también por el sentido de verdad en su declamación entre quienes cantaban y se cantaban en verso. Esta tradición arraigó en las campiñas del litoral ecuatoriano, especialmente en Manabí, más en su área centro septentrional, lugar donde se mantuvo con especial disposición el chigualo, fiesta del ciclo folclórico navideño. Estas celebraciones encuentran sus análogas en la geografía peninsular con las pastoradas o los autos de Navidad (Trapero, 1981; Díaz y Ponga, 1983). En un primer momento se vive una fase religiosa con cantos al pesebre y tras esa fase se jugaba y se cantaba el amorfino en una fase más mundana de convivencia y baile. El mismo Cornejo (2005: 183) advirtió que donde realmente se *chigualeaba*[10] era en Manabí.

En la segunda mitad del siglo pasado el amorfino perdió vigencia conforme fue desapareciendo toda su realidad cultural, en ese transcurrir se disipó su funcionalidad mientras se fueron adoptando costumbres de la cultura urbana en ascenso. Aquella absorción cultural supuso un gran cambio de conciencia y referentes, seguido de un desplazamiento progresivo de la fiesta del verso. En su defecto, la tradición continuó usándose para otro fin, que no era otro que entretener y hacer reír a los paisanos de los centros más poblados. De acuerdo a esos usos de entretenimiento el contexto propició un texto que se inclinaba a la sátira; esta clasificación pretende tomar de entre varios tipos clasificados de versos de amor los de enamoramiento. Es decir, en una clasificación completa encontramos versos de amor y versos de sátira. Y entre los primeros otra división natural aparece entre versos de enamoramiento y desenamoramiento, además de los versos de inicio de abstracción, consejo y promesas de amor.

Actualmente, muy al contrario que en el pasado, las coplas de amor carecen de utilidad. El modo de vida reinante se caracteriza porque el individuo delega muchos de los aspectos de su vida. La modernidad no solamente ha convertido al hombre en un ser dependiente del dinero, del Estado y con fe y apego en el progreso, sino que le ha desprovisto de la fuerza y energía que nacían de su interior para producir todos sus bienes, tanto materiales como espirituales. Concretamente, la fiesta era algo propio y vital de su sistema de valores y se motivaba de dentro hacia afuera –de dentro de la comunidad y del interior del sujeto–. En nuestros días, todo se ha invertido, la fiesta suele venir de fuera y

[10] Cornejo se refiere a la celebración del *chigualo* montubio emparentada con estas pastoradas o autos de reyes de simiente cristiana, distinto al *chigualo* de las comunidades negras del Pacífico ecuatoriano y colombiano, donde ese término señala la ceremonia de cantos en homenaje al niño muerto de la comunidad.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

se diseña con espectáculos o narcóticos para el espíritu. En las sociedades secularizadas la fiesta se compra, más que se hace, se consume desde una posición pasiva, diría Julio Caro Baroja, un hombre convertido en sombra, sombra privada de su creación poética o dramática.

> En las fiestas y diversiones antiguas tenía que crear, que participar en su preparación o elaboración. Podían salir muy bien o muy mal, según la circunstancia: como pueden salir muy bien o muy mal o regular una misma obra de teatro, una ópera, o si se quiere, un modesto guiso casero. Hemos pasado, así, de una cultura o civilización teatral a una civilización cinematográfica. El hombre, convertido en sombra, contempla inquieto lo que hacen otras sombras en la pantalla. No hay lugar para acciones dramáticas o poéticas (Caro Baroja, 1979: 8).

La fiesta (del verso) montubia y ciclos de celebraciones campesinas eran productos de la alegría y de elaboración propia. Sus celebraciones se convenían para la comunidad y la convivencia y, en su fase para compartir entre iguales, proporcionaban un gran ánimo e imaginación para el libre desarrollo de la erótica. Eran varias las funciones de la copla, una primordial era la de canalizar los anhelos y apetitos libidinales y estimular el deseo entre sexos. El papel esencial que ocupó esta lírica popular en la cultura campesina revela el gran valor que para aquellas poblaciones había tenido cantar, pensar o sentir el amor y dar rienda a ese deseo e impulso libidinoso. La fuerza libidinal podía ser proclamada con amor y, muchas veces, a través de gran belleza con frescura y sencillez. Como otras herencias del pasado, la centralidad de la lírica ofrece simientes provechosas para levantar las sociedades futuras tras la descomposición de las actuales sociedades de la última modernidad.[11]

La copla de amor montubia, con ese apellido que le otorgamos, arraiga en las campiñas y cuencas del litoral haciéndose popular y funcional. La proyección folclórica con un grado de espectáculo deriva de su tradición, pero se desarrolla en otro espacio y con distinta intención. Con la primera realidad predominará el verso de amor o también el verso sencillo.[12] Se improvisaban o reformulaban versos entre los estribillos de los juegos romanceados. Porque, además de género musical, la manifestación campesina servirá de juego y divertimento. Precisamente, el amorfino encaja de forma ejemplar en los rasgos comunes al juego planteados por Huizinga (2014): primero, la falta de seriedad; segundo, la oportunidad del enlace o desenlace entre personas, de hechizar o cautivar, así como de figurar un universo propio; y tercero, la creación de estilo en relación a con una estética y a una ética. Entonces, los juegos entre iguales establecen esos rasgos, a diferencia de las dramatizaciones, donde advertimos explícitamente el primer rasgo. Por consiguiente, la cuestión clave se encuentra en la intención de los versos y se contrae en ese reflexivo, un matiz pronominal importante; dado que el primer fenómeno servirá para entretenerse (a sí mismos), a diferencia de la segunda realidad ya dramatizada, que se utiliza para entretener

[11] La demografía está globalmente disminuida. A finales de este siglo se hablará de la extrema disminución demográfica. Dicha tendencia del proceso de descenso de la población humana se estudia en Darrel Bricker y John Ibbitson (2019). El desplome de la natalidad se debe a decenas de motivos, varios relacionados con las nocividades de toda índole de las sociedades modernas, pero uno principal, que aquí incumbe, es el empobrecimiento de la libido heterosexual y la represión de la maternidad. Para una comprensión del fenómeno de desplome poblacional y sus profundas causas relacionadas con el perjuicio de la erótica está el estudio de Félix Rodrigo Mora (2019), *Erótica creadora de vida. Propuestas ante la crisis demográfica.*

[12] Se dice de los versos sin intención de enamorar.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

a otros. Esta diferencia, que pareciera circunstancial, resulta decisiva para comprender la utilidad del verso y su composición, pues, como observamos, los versos sufren una transformación en el paso de un contexto a otro, en el nuevo contexto cambia el lenguaje, cambian las metáforas y se subvierten los símbolos.[13] En la rueda prevalecerán los versos sencillos, de enamoramiento, lamentos o desenamoramiento. Podrían escucharse versos chocantes, pero las conductas de cortesía impedían que estos proliferaran.

3. Criterios y fuentes para la clasificación

La muestra que sirve a la clasificación está tomada de la voz de sus portadores y más de los cuadernos que estos conservaban para el despliegue del juego o su escenificación. La subdivisión de enamoramiento aquí se reduce a una selección de un *corpus* inicial. Esta selección obedece unos criterios complementarios aplicados en el siguiente orden: la transmisión y la tradicionalidad de la copla, los cuadernos nos ayudan con la fidelidad en su uso; la fuente oral, pese a su repetición en otros compendios escritos; la variedad temática y retórica en virtud de su concepción dinámica y dialógica y, finalmente, la 'poeticidad' como cualidad estética que podrían alcanzar varios de los versos de amor. En detalle, la aparición de cada cuarteta se aproxima al uso colectivo y a su transmisión oral. Paradójicamente, las cuartetas de los cuadernos de versos cedidos están ahí por haber sido reproducidos oralmente. Esta labor, en general, consiste en hallar en cada estrofa esa condición elemental y genuina, en encontrar en la canción «esa hondura del sentimiento ajena a toda particularidad individual y saturada de emoción tan antigua como la humanidad misma y siempre nueva» (Menéndez Pidal, 1960: 286). Discernimos entre el canto del campesino y el del poeta letrado. Una tarea que se cumple encontrando la canción original y desechando la semiletrada o, a fin de cuentas, eligiendo la anónima y no modificada por autor.

El carácter innovador de esta tipología se halla en el curso analítico. Para tal innovación también publicamos cuartetas inéditas. Algunas de las coplas seleccionadas se encontrarán en otras publicaciones, pero otras nunca se habrían transcrito fuera de sus espacios de recreación. Así sucede en las coleccionadas entre muchos documentos para el *corpus* inicial: compilaciones, colecciones, breves sumas regionales, pasquines, hojas sueltas, folletitos, librillos... De estos últimos hay un buen número sin ninguna referencia en la edición, razón por la cual, siendo coplas que han circulado escritas y las hemos juzgado de transmisión oral, cuentan con nuestra preferencia, en especial por su actualidad, conviene legarlas en este repertorio. Este criterio, tal vez, disminuya la aparición de otras más bellas. Estos versos se han registrado como soporte y apoyo de memoria, algunos informantes guardan un cuaderno o unas hojas con varias estrofas que no suelen presentar ningún criterio,[14] simplemente coleccionan algunos versos que pudieron ser dictados para repasarse antes de los chigualos. Las coplas rescatadas de los cuadernos de varios informantes poseen aún más valor.[15] Estos legajos, copias o transcripciones,

[13] En otro trabajo futuro se centrará la tipología de los versos de sátira.

[14] Solamente, durante la etnografía entre 2017 y 2020, Zoraida Zambrano, al escribir cuatro o cinco decenas de estrofas para regalarme, distinguió los versos dirigidos de hombre a mujer y de mujer al hombre.

[15] En el trabajo que recoge la etnografía (Pérez Martínez, 2023) referimos a las personas que saben versos y vivieron la tradición con pujanza y vitalidad como últimas depositarias del verso. Nueve de cada diez personas que compartieron versos e historias de vida fueron mujeres.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

también recogidas en cuadernillos, representan una pequeña memoria. Los cuadernos de versos fueron prestados con generosidad por vecinos[16] de Calceta y Canuto (poblaciones de Manabí). Deben de existir decenas o centenares conservados durante décadas por la geografía montubia y coleccionándolos en un futuro podríamos descubrir un fecundo caudal de cantares, tesoro para las próximas generaciones. En su mayoría esas canciones se entonaron y escucharon con absoluta exaltación, de modo que si se registraran en audio tendrían un significativo valor para el corpus sonoro de Literatura Oral.

Resultado de la etnografía conservamos la fuente primaria. Muchas de estas cuartetas se escribieron a mano por sus portadores o fueron dictadas por ellos mismos; otras decenas se registraron oralmente de las voces de mayores y de sus herederos. En el compendio se registra la búsqueda sociológica de recopilación. En virtud de tal valor, señalamos el origen de cada cuarteta transcrita, lo que facilitará futuros estudios y, al mismo tiempo, cumpliríamos con el compromiso de conceder su importancia a los informantes. El propósito, con ello, no es adjudicar la autoría, lo cual sería un contrasentido conociendo la cualidad anónima de la poesía colectiva, sino entender que detrás de esas rimas hay y hubo personas que vivieron la tradición con emoción, utilidad y la consideran como propia a su identidad. Las referencias a pie de página señalan la fuente de la cuarteta para saber de dónde o de quién se toma. La copla no referida al pie comparte su misma fuente con la copla siguiente que sí posee nota. Se respetan los criterios de citación que reconocen el trabajo de los acopios previos, algunos publicados y otros no.

4. Razones retóricas y bases poéticas de la tipología

Los grandes bloques iniciales cuentan con la legitimidad popular, versos que eran para enamorar o desenamorar y los otros, declamados para hacer reír. Así, la preposición *para*, que precede al sustantivo, indica la finalidad de la copla y da razón retórica de esos grandes apartados. En gran medida se asemeja a esa distinción habitual de alegres y tristes y, por otro lado, satíricos (Frenk Alatorre, 1975). En nuestra lectura sobre la intención y finalidad se trata de dos caras del mismo subgénero, pues se incluyen ambos, en contraposición a los cantos de la fase religiosa. Conviene recordar que los paisanos dicen 'amorfinos', en plural, a los versos de amor o desamor, sutiles y de galanteo; y por su parte, a los que exponen groserías u ofensas les dicen 'coloraos' o 'chocantes'. Simultáneamente se dice versos sencillos a aquellos generales que no interpelan explícitamente, ni procuran convencer, ni expresan un deseo y, por ende, no producirían consecuencias directas (o actos perlocutivos). En su lógica estructural observamos dos fórmulas básicas que segmentan las posibilidades de clasificación. En primer lugar, bajo el dominio verbal de amar/desear se posicionan los actores sujeto-objeto, que se intercambian por sexos. En varias de las dinámicas del juego de rueda el varón solía estar obligado a decir el primer verso; tras él, se repetía el canto por quienes jugaban y luego contestaba la pareja. La fórmula primera podría presentarse así: el cantor/a desea a la amada/o (a veces sustituido por amor). Ese modelo de activación de amor regirá los versos de enamoramiento.

[16] Estos cuadernos, en su gran mayoría, fueron cedidos también por mujeres. Entonces ellas prestaban más devoción por los cantos al Niño y mostraron mayor predisposición, en general, por la fiesta del verso. Al ser una poética en sucesión de cantos al Niño seguidos de cantos de juegos de rueda y amorfinos conocemos por la etnografía que ellas tomaban la iniciativa y el hombre lo hacía incitado por enamorar (Pérez Martínez, 2023).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

La clasificación global se conforma por dos terceras partes de versos de amor y una de versos de sátira. Esa mayor proporción de los primeros sobre los de ofensa se muestra por su trascendencia, su necesidad existencial y vivencial del pasado y uso habitual en los juegos. En consecuencia, ostentan mayor valor histórico y autenticidad, además de contener mayor belleza, como defendemos. El criterio más subjetivo y desconcertante lo encontramos en la prominencia estética, discutida como «poeticidad» y que fundamenta los valores estéticos de la lírica (García Berrio, 1994: 519). En la cuarteta, como en el poema, pueden confluir «ritmos antropológicos esenciales de orientación imaginaria espacial y de sensibilización simbólica» (García Berrio y Hernández Fernández, 1990). Hay sentimientos o emociones que colman la condición estética y se sirven de esos efectos imaginarios o psicológicos. El receptor alcanza unas emociones por medio de expresiones que se integran en un todo retórico y poético. Las cuartetas amorosas tienden a mayor simbolización porque sus efectos se vinculan a esquemas universales de nuestra imaginación, seguramente los lamentos y versos de desenamoramiento produzcan todavía mayor efecto estético inspirados en el carácter efímero o pasajero del amor; paradójicamente, apaciguarían el dolor en ese sentido de nostalgia y melancolía (Fernández Gallardo, 2019). Esta tipología contrasta con las coplas más satíricas, las cuales subvierten aquellos símbolos provocando una ruptura de sentido por medio de un contenido inesperado.

En cuanto a las bases poéticas para indagar en algunos versos de la tradición en sus elementos simbólicos, tomamos de referencia la obra *Universalidad y Universalidad y singularidad de la literatura y el arte. La imaginación simbólica*. En esta obra Alfonso Martín Jiménez (2021) armoniza las teorías objetivistas y subjetivistas de la experiencia estética para suponer la valía de la obra de arte y literaria cuando presenta «un componente simbólico caracterizado por su universalidad y su originalidad» (Martín Jiménez, 2021: 560). El trabajo de Martín Jiménez retoma *Las Estructuras antropológicas del imaginario*, donde Gilbert Durand (2005) comprende la expresión simbólica como el modo del hombre de conciliar el equilibrio entre sus deseos y la realidad exterior y objetiva. Para Durand el arte conduce a una simbolización que mitiga la angustia producida por la muerte como designio de la existencia humana. La imagen y los símbolos reflejan la substancia espiritual ante esa finitud del ser humano. Tal actividad creadora presupone la resistencia a ese acontecer trágico e inevitable del paso del tiempo. Ante ello, la imaginación se rebela contra la muerte mediante la 'inversión' de unos símbolos negativos. El Régimen Diurno, relacionado con la luminosidad, convierte el sentido negativo del paso del tiempo (*Los rostros del tiempo*) en simbolizaciones más positivas; este plantea su antítesis y supera la negatividad mediante la imaginación del hombre (*El cetro y la espada*). Por su parte, el Régimen Nocturno diseña unos eufemismos de los símbolos negativos para darles un carácter más positivo: primero mediante la dominante digestiva con símbolos de «inversión» y símbolos de la «intimidad»; y después con la dominante sexual, que modifica la linealidad del tiempo en «eterno retorno» a través de los símbolos «cíclicos» o del «progreso».

La metodología de Durand conecta las pulsiones subjetivas con los gestos objetivos motivados en lo cósmico, biológico y social. La propuesta de los trayectos antropológicos —de la naturaleza a la sociedad— se resiste a la idea de que en el arte y la poesía únicamente existe convencionalidad. A partir de otros autores, Durand analiza los reflejos dominantes y la psique de los niños recién nacidos. 1) El reflejo postural se da cuando la criatura percibe su verticalidad y concibe el espacio, y también el tiempo en beneficio de la aventura diurna (algunos símbolos arquetípicos son la cima,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

el cielo, la luz, el héroe, las armas cortantes…). 2) El reflejo digestivo se produce cuando el niño succiona del seno materno, y se asocia al alimento y la profundidad; un reflejo apropiado en la noche, un refugio cerrado y atemporal que anula el espacio y tiempo. 3) El reflejo sexual o copulativo sexual está asociado al ritmo y se encuentra entre los dos anteriores, identificando al tiempo con un ritmo propicio y provechoso (estructuración progreso) y relacionándolo a los ciclos de forma positiva: muerte y resurrección; el fuego, la rueda, el calendario, etc., forman parte de su sistema de símbolos.

Aquellas simbolizaciones no son productos arbitrarios y, como el mito, se valen de estructuras antropológicas. En este sentido, se suman unas claves de poética del imaginario como marco de codificación de símbolos. El siguiente cuadro (Martín Jiménez, 2021: 290) reproduce una síntesis de la clasificación de los símbolos de Gilbert Durand. Este trabajo adopta la síntesis de este marco analítico como guía gnoseológica para aproximarnos a los efectos estéticos en la poesía popular.

RÉGIMEN DIURNO

A) LAS CARAS DEL TIEMPO:

- Simbolos teriomorfos: caballo (movimiento, ruido, inclemencias y catástrofes meteorológicas), toro, fauces, lobo, perro, león, tigre, jaguar, ogro.
- Símbolos nictomorfos: tinieblas, negrura, ciego, agua hostil, dragón, lagrimas, cabellera, sangre menstrual, luna, mujer fatal, araña, pulpo, lazo.
- Símbolos catamorfos: caída, vértigo, aplastamiento, carne (sexual, animal).

B) EL CETRO Y LA ESPADA:

- Símbolos ascensionales: elevación y sublimación, montaña sagrada, piedras erguidas, ala, ángel, flecha, gigantización, cielo, soberanía (militar-policial, jurídica y mágico-religiosa), cetro, falo, paternidad, espada, jefe, cabeza, cráneo, cola, cornamenta, caza, prácticas cinegéticas y guerreras.
- Símbolos espectaculares: luz, color dorado, sol naciente, gallo, oriente, corona solar, tonsura, ojo, palabra, mantra, videncia.
- Símbolos diairéticos: héroe armado, armas cortantes, herramientas aratorias, armas percutientes, ritos de purificación y de corte (escisión, circuncisión), agua limpia, fuego, aire.

RÉGIMEN NOCTURNO

- Símbolos de la inversión: descenso, deglución, vaguedad e inefabilidad, reduplicación y encajonamientos, gulliverización, continentes y contenidos, pez, noche tranquila, colores y tintes, melodía, feminidad positiva (madre protectora, mujer idealizada), mar, tierra.
- Símbolos de la intimidad: ritos de enterramiento, sueño, sepulcro y cuna, momia, caverna, casa, rincón, bosque sagrado, centro, morada sobre el agua (arca, barca, concha...), coche, alimento, leche materna, vino y licores, miel, oro, excremento.

RÉGIMEN CÍCLICO

- Símbolos cíclicos: ano, calendario, luna cíclica, divinidades plurales (triadas o diadas), andrógino, rehabilitación, eterno retorno, vegetación estacional, tumba vegetal, hijo o hija, doble paternidad, ceremonias iniciáticas, sacrificios,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

practicas orgiásticas, bestiario cíclico (caracol, oso, insectos, crustáceos, batracios, reptiles), tejido e hilado, circulo, esvástica.
- Símbolos del progreso: utensilios de progreso, cruz, madera, fuego, fertilidad, encendedor, sexualidad, danzas y cantos rítmicos, árbol.

5. Versos de enamoramiento

Algunas coplas podrían incluirse en varios apartados. Por no repetir estrofas y por dar prioridad a una de sus razones retóricas, nos decantamos por una sola ubicación. Los versos de «enamoramiento» son cuantiosos, su papel es primordial y positivo, ya que nace de la experiencia de la emoción íntima y personal. De este derivarían todos los demás tipos de versos, pues esa emoción se origina antes y es propia e interior. Esa es su esencia y, tras la experiencia de ardor íntimo y verdadero, afloran otras emociones en contradicción. Esa intención última del acto del habla solo podríamos conocerla en su contexto y realización, pese a ello, una mayoría pretende persuadir en el amor. Retomando lo anterior, no hay desenamoramiento sin enamoramiento, ni hay separación sin unión previa o unión imaginada; valga recordar, todos venimos de la unión. Encontramos parte de la esencia del amor erótico en su antítesis: «Es hielo abrasador, es fuego helado… el que todo es contrario de sí mismo» —empieza y termina Quevedo su soneto *Definición de amor*—. En este punto inferimos que, en lo concreto, el amor es todo eso y mucho más entre amantes. En su realidad inicial existe una conexión emocional entre hombre y mujer que desean superar ese vacío. Por su finalidad y criterios de significado textual hemos distinguido los versos de enamoramiento en: *Declaración*, *Unión*, *Búsqueda o presunción*, *Exaltación de la belleza* y *El placer del beso*.

5.1. Declaración

Los versos de declaración anuncian aquel deseo, declaran el amor o el querer hacia la o el interlocutor. Sus estrofas presentan, principalmente, arquetipos y símbolos —espectaculares o ascensionales—. Sendas simbolizaciones buscan por diferentes vías la idealización del referente y su exaltación, los primeros mediante la espectacularización (luz, claridad, sol, blancura, ojos…) y los segundos con el esquema verbal de subida alegórica que se adapta a la idea de enamoramiento (cielo, piedra, pajaritos, volar…). El viento aparece en su realidad purificadora también como símbolo diairético. Por su parte, otros símbolos suelen coincidir con los del régimen nocturno en su dominante digestiva, ahí donde se modifica el carácter negativo inicial de *Los rostros del tiempo*. Encontramos símbolos de la intimidad como: el sueño, la flor —clavelito—, sin olvidar la presencia de símbolos de inversión (oro, platero), también en sintagmas o ideas como: noche tranquilla; reina, bella, linda o hermosa (feminidad positiva); campanillita (en alusión a una melodía y por su diminutivo como lo calmo). Prácticamente anunciando la tendencia de los siguientes se cierra este apartado con versos que contemplan símbolos de la dominante sexual, efectivamente cíclicos: paternidad (padre y madre), ceremonia (altar o casamiento).

> Estoy queriendo una flor
> amando una maravilla,
> una zamba de esta orilla
> loco me tiene de amor.[17]

[17] Flores García. *Raíces, la cultura montubia*….

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

Las estrellas en el cielo
caminan de dos en dos
así caminan mis ojos
negrita por verla a vos.

La quisiera ver pasar
como linda y como bella
en un puente de cristal
y un pasamanos de estrellas.

Eres chiquita y bonita
eres como yo la quiero
eres campanillita
hecha del mejor platero.[18]

Eres alhajita de oro,
ensartada en un cartón,
tú eres la que ata y desata,
las hojas del corazón.[19]

Dicen que lo negro es luto
yo digo que no es verdad
porque tus ojos son negros
y son mi felicidad.

De día sueño despierto,
de noche sueño dormido
y así paso yo mi vida:
siempre soñando contigo.

Si yo supiera las piedras
que tú pisas en la calle,
las volviera del revés,
así no las pisara nadie.

El día que tú naciste
qué triste se puso el sol
al ver que otro sol nacía
con mucho más resplandor.

Quisiera ser pajarito
solamente por volar
y sentarme en los caminos
solo por verte pasar.[20]

[18] Zevallos Mendoza et al., *Memorias de Manabí*.
[19] Wilfrido Aldemar Marcillo Moreira. *Tradiciones poéticas de mi pueblo* (2009).
[20] Del folleto *Amorfinos*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

Las estrellas en el cielo
se visten de ángel celeste
y yo me visto de blanco
cuando está mi amor presente.[21]

De todos los mandamientos
solo me aprendiera dos
el primero amar a Dios
y el segundo amarle a vos.

Las flores del jardín
nacen en la primavera
y yo me enamoré de ti
al verte la vez primera.

El día en que tú naciste
nacieron todas las flores
por eso yo te proclamo
la reina de mis amores.

Si el limón no fuera agrio
yo lo podría chupar
si sus padres me quisieran
la llevaría al altar.

Para placeres tu amor
para dicha tu presencia
para tormento tus celos
y para morir tu ausencia.

En la palma de mi mano
tengo pulido un letrero
con arrogancia te digo
que a ti solito te quiero.

Qué hermosa que está la tarde
ahora en el mes de enero
quisiera gritar al mundo
que tú eres mi amor primero.

Señorita yo la quiero
y la tengo que arrancar
de los brazos de sus padres
que me la quieren negar.[22]

Como linda y como bella
te quisiera yo llevar

[21] Cuaderno de Alcívar.
[22] Copias Cándida Navarrete.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

a la puerta de la iglesia
para podernos casar.

Yo quisiera estarte viendo
treinta días cada mes
cien veces a la semana
cada minuto una vez.[23]

Aunque te subas al cielo
y te sientes junto a Dios
no te han de querer los santos
como yo te quiero a vos.[24]

5.2. Unión

La división siguiente seguimos con la particularidad de *unión* cuya pretensión textual se traduce en el acercamiento físico y sensitivo del amante y amada, frecuentemente por medio de símbolos. Cuando los deseos de unión expresan la belleza de la amante esos versos se ubican en su epígrafe correspondiente.[25] Estas cuartetas suman una gran cantidad de símbolos a los ya expuestos en declaración y se incluye alguno de los diaréticos, por ejemplo, arder, modo de ser del fuego, o la mano, como condición primera y necesaria para uso de armas o herramientas. Se adhieren unos y otros se repiten tanto en los espectaculares (ojos, espejo, luceros, perlas, diamantes…) como de ascenso (volar y cielo, nuevamente, y chupaflor). Vinculados a la dominante digestiva se observan símbolos de intimidad, como flor (rosas y azucenas), lo dulce… y contenidos de continentes simbólicos como: el nido, el pecho o corazón que guardan las emociones más positivas. Las lágrimas se eufemizan en una feminidad positiva y la pluma atenuaría la caída, haciendo plácido el descenso, la unión. La novedad en estos versos es que, seguramente, revelen más símbolos pertenecientes a la dominante sexual, ya sean cíclicos (noche y día o volver…), o de progreso (bailar, en tanto que danza, o la mariposa, con su movimiento rítmico).

Me tomaste de la mano
me llevaste al jardín
me lavaste pies y manos
con agua de toronjil.[26]

No seas así, mi negrita,
entrégame el corazón
amor pobre y leña verde
arden cuando hay ocasión.

Pobrecita mi vidita
dicen que la han visto llorar
déjenla llorar sus penas
yo las he de consolar.

[23] Alexandra Cuzme y tíos.
[24] Cuaderno Solórzano. Cuaderno Solórzano.
[25] En *Erótica y exaltación de la belleza*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

Quisiera con un suspiro
descerrajar esa puerta,
por ver si la vida mía
está dormida o despierta.[27]

Para pasear por tu calle
no necesito farol;
tus ojos son dos luceros
que relumbran más que el sol.

El alma y las tres potencias
con mi corazón te di,
porque estaba convencido
que para amarte nací.[28]

Como la flor de la naranja
como la espuma del mar
a pesar de tu familia
en mi pecho has de reinar

En la cinta del sombrero
yo te quiero dibujar
para tenerte presente
y no salirte a buscar.[29]

Señorita dueña de casa
cargadita de laurel
dígame usted que me quiere
para mañana volver.[30]

Quiéreme más, costeñita
quiéreme no más así
mira que yo soy tu amante
y tú la dueña de mí.

Negrita, dame la mano
para apretarte los dedos
para llevar de recuerdo
ya que besarte no puedo.[31]

Como linda y como bella
te quisiera yo llevar

[26] En *Erótica y exaltación de la belleza*.
[27] Del librito *Versos de amor*.
[28] Flores García. Raíces, *la cultura montubia…*
[29] Zambrano, *Cultura popular, tradiciones orales.*
[30] ULEAM. *Pueblos diminutos de Manabí* (Manta: Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí. Cátedra de Antropología Cultural, 2003).
[31] Hernández Mendoza. *Así es mi Patria*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

a la puerta de una iglesia
a la grada de un altar.

Dulzura es para el que ama
dulzura para el que tolera
ayer te dejé una carta
en el pie de la escalera.[32]

Arriba en ese cerro,
tengo visto un toronjil
señorita si me quieres
nos casamo(s) a lo civil.

Arrópame con tus alas
como la gallina al huevo
olvida cosas pasadas
ven a quererme de nuevo.

Este es el pollito de agua
donde vengo yo a beber
no es tanta la sed que tengo
si no que te quiero ver.[33]

Dame tu mano, paloma,
quiero subir a tu nido,
he sabido que está sola
y a acompañarte he venido.

En todas partes del mundo
sale el sol por la mañana;
y a mí me sale a la noche
cuando estoy en tu ventana.

Piedrecita de la calle,
niña, yo quisiera ser,
para que tú me pisaras
y yo besarte los pies.

Dicen que tus manos hincan,
para mí son amorosas,
también hincan los rosales
y se les cogen las rosas.

Caminando por la vida
me encontré con tu querer,
para morir más a gusto,
seguí el camino con él.

[32] En conversación: Alexandra Cusme, Panchita Sabando y Galo Cusme, Calceta.
[33] Súper Amorfinos montubios; *De amor*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

Si tus brazos fueran cárcel
y tu pecho calabozo,
y si yo estuviera preso,
¡qué prisionero dichoso!

Pajarillo pluma suave
alas que sienten colores
no me mates con tu pico
mátame con tus amores.

Ni contigo ni sin ti
tienen mis males remedio
contigo, porque me matas
y sin ti, porque me muero.

Quisiera ser el solcito
que nace en el cielo azul
para besarte en la frente
con un rayito de luz.

Las aves en la montaña
anidan en algodón
yo en cambio quiero anidar
dentro de tu corazón.

Como el que se arrima al fuego
quiero arrimarme a tu amor
del frío de verme solo
me tirita el corazón.[34]

Como cantando y bailando
con alegría y placer
ahora que te he encontrado
no te vuelvas a perder.[35]

Las horas que tiene el día
las he compartido así
quince para estarte viendo
y nueve pensando en ti.[36]

Clavelito colorado
que ayer tarde te cogí
la mata quedó llorando
como yo lloro por ti.

A mi amigo yo le quiero
y le tengo estimación

[34] Folleto *Amorfinos*.
[35] Cuaderno de Crema García, Casas Viejas, Calceta.
[36] Cuaderno de Zambrano. Cuaderno de Zambrano.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

y lo cargo retratado
dentro de mi corazón.

Matita de liro liro
matita de liro lá
si tú me tienes cariño
yo te tengo mucho más.[37]

Debajo de tu casa grande
quisiera la mía chiquita
para ayudarte a pasar
las penas, mi señorita.

En el cielo había una estrella
que ayer tarde yo la vi
en ella estaba escrito
que yo solo soy pa' ti.
Ahí te mando un papel
en el medio un botón
no la rompa ni la queme
porque va mi corazón.[38]

Tienes ojos de lucero
tienes boca de coral
fuiste bajada del cielo
por un ángel celestial.[39]

Coge tinta coge pluma
también sangre de mi vena
escribe como la propia
no la escriba como ajena.

Noche y día corre el agua
noche y día gime el viento
noche y día pienso en ti
prenda de mi pensamiento.

Ayer mandé a tu casa
un lindo ramo de flores
para que adornes tu cuarto
morena de mis amores.

A los ángeles del cielo
les voy a mandar a pedir
una pluma de sus alas
para poderte escribir.

[37] Cuaderno de Alcívar.
[38] Cuaderno de Bazurto.
[39] Cuaderno de Rivera.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

En la luz de tu mirada
he quedado prisionero
no quiero que me liberen
que no es cárcel sino cielo.

Anoche estaba soñando
que yo estaba prisionero
y me encontraba en tus brazos
como amo del mundo entero.[40]

5.3. Búsqueda y presunción

En el siguiente punto el deseo por la unión es pretencioso y se exclama la búsqueda o la intención de la realización amorosa. Su declamación implica un movimiento de búsqueda o de destino en el amor. Vemos que hay un propósito de enamoramiento o conquista: encontrar, casarse, no quedar solo… o soltero. Se manifiesta en su conjunto esa pretensión de unirse queriendo correspondencia o se refuerza en caso de existir. Entre versos de enamoramiento de búsqueda y los pícaros podría no haber tanta distancia. Para unos y otros la respuesta podría ser una ofensa. En cierta medida nos guiamos por la intuición y el sentido común de cortesía. Así, identificamos en *búsqueda y presunción* de amor el deseo anunciado frontalmente; sin embargo, no cabe duda de que el deseo no es abiertamente sexual, sino que descubre una determinación al amor y la entrega interior.[41] En cuanto a la aparición de símbolos se distinguen los positivos del cetro y la espada, y los más positivos aún del Régimen nocturno. Entre estos últimos destaco los de la dominante sexual, ya sean los cíclicos como: doble paternidad (padre y madre), la siembra o la luna cíclica; o los de progreso: árboles (algarrobo o laurel), el canto o silbido.

Ayer pasé por tu casa
me dio ganas de llorar
de ver tu madre celosa
y no poderte mirar.[42]

Arribita en ese cerro
tengo una mata de rosa
ella sabe que me diste
palabra de ser mi esposa.[43]

Jovencita, jovencita
de cabello ensortijado
tus padres serán mis suegros
tus hermanos mis cuñados.[44]

[40] Copias Navarrete.

[41] En esa relación dialéctica también se asocian esos versos de predestinación que acumulan un deseo de realización.

[42] Zambrano, *Cultura popular, tradiciones orales*.

[43] ULEAM, *Pueblos diminutos de Manabí*.

[44] Del folleto *Amorfinos*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

Yo sembré la hierba buena
para no sembrar cilantro
amorcito, cómo haremos
para no querernos tanto.

Tú dices que no me quieres
tus ojos dicen que sí
que si tú no me quisieras
no preguntaras por mí.[45]

Cuatro calles voy andando
una con un callejón
buscando un pañuelo rojo
prenda de mi corazón.[46]

Camino de mañanita
y todas las horas del día
no te encuentro, vida mía
en tu aposento solita.

Me voy a tirar
a los campos infinitos
a ver si los pajaritos
me regalan cariñitos.

Amapolita morada
del valle donde nací
si no eres enamorada
enamórate de mí.

En el fondo de la mar
suspiraba una culebra
en el suspirado decía
tu mamá será mi suegra.

En el fondo de la montaña
suspiraba un picaflor
en el suspiro decía
aquí cerca está mi amor.

Allá arriba en esa loma
hay un palo de algarrobo
la muchacha que me quiere
esta noche me la robo.

Por encima corre el agua
por debajo piedrecitas

[45] Cuaderno de Rivera.
[46] Cuaderno de Alcívar.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

el amor que yo más quiero
a mí nadie me lo quita.

Yo no digo que soy rico
ni tengo casa (d)e teja
pero tengo un amorcito
más dulce que miel de abeja.

Peineta sobre peineta
peinado sobre peinado
tus padres serán mis suegros
tus hermanos mis cuñados.

Qué bonita señorita
de cabello ensortijado
si no tiene compromiso
yo seré su afortunado.[47]

En los pies de San Martín
tengo una mata (d)e perejil
yo me he de casar contigo
por la iglesia y lo civil.

Aquí me pongo a cantar
hasta que salga la luna;
pa' ver si puedo sacar,
de estas tres hermanas, una.

Del cielo cayó una hiedra
y en mis manos se enredó
dígame si tiene trato
para enredársela yo.[48]

Tres veces he ido a la iglesia
tres veces a consultar
tres veces me ha dicho el cura
contigo me he de casar.

Tres palitos de claveles
sembrado de tres en tres
hasta el nombre me lo quito
si no me la llevo a usted.[49]

Yo no bajaré la luna
ni las estrellas tampoco
aunque no tenga fortuna
me querrás poquito a poco.

[47] Cuaderno de Bazurto.
[48] Del folleto *Amorfinos*.
[49] Copias de Navarrete.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

Las estrellas en el cielo
se visten de azul celeste
contigo me he de casar
aunque la vida me cueste.

Por esta calle me voy
por la otra doy la vuelta
la mujer que a mí me quiera
que tenga la puerta abierta.

Para salir a bailar
se debe llevar el son
si me acepta señorita
yo le doy mi corazón.[50]

Tú dices que no me quieres
tus ojos dicen que sí
si acaso no me quisieras
no me miraras así.[51]

Tú dices que no conozco
la florcita del *muyuyo*
y si yo no la conociera
no fuera amorcito tuyo.[52]

Como linda y como bella
te quisiera yo llevar.
de las puertas de una iglesia
a las gradas de un altar.

Qué oscura está la noche
qué lejos que está el camino
como yo te quiero tanto
a todo me determino.

Cincuenta frascos de tinta
diez arrobas de papel
he de gastar señorita
hasta verla en mi poder.

Cansada tengo la vista
de mirar para el camino
a ver si veo llegar
la dueña de mi destino.

[50] Flores García. *Raíces, la cultura montubia*
[51] Flores García. *Raíces, la cultura montubia*
[52] Chigualo en Casa Grande, Canuto.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

Palomita mensajera
qué haces solita en tu nido
si anoche dormiste sola
hoy noche duermes conmigo.[53]

5.4. Exaltación de la belleza[54]

A continuación, se reúnen los de *erótica y exaltación de la belleza*. Obviamente, exaltan la belleza o alaban los encantos sensuales. El deseo se expresa metafóricamente, con el símil o la adjetivación de símbolos de intimidad (vino, agua rosada…) que invitan a la embriaguez y deleite del cantor. También aparecen las flores del amor clásico y modernista (rosa, azahar…) en analogía a la amada o inspiración tan recurrente por su hermosura. Existe una comparación común del imaginario colectivo entre –la rosa–, como objeto susceptible de ser amado, y la amada. A los anteriores se unen sustantivos de la dominante sexual, en particular los cíclicos de: jardín, jardinero, cogollo, capullito o arboleda. En varias ocasiones existe la propuesta pasional de entrega de amores. Se trata de un compromiso erótico que también podría asociarse al amor «filial» fraternal cuya concepción resulta menos habitual en estas estrofas. En esa consideración se redunda en la pasión sensual, la erótica merece la admiración del hablante seducido y atraído carnalmente por la deslumbrante figura o sus partes: los ojos, la cintura, los labios…

Quisiera tener la dicha
de todos los chupaflores
para ir de vez en cuando
al jardín de tus amores.

Fabulosa te creó Dios
como la leche de coco
cada vez que me recuerdo
yo me quiero volver loco.

Capullito, capullito
y te vas volviendo rosa
ya te va llegando el día
de decirte muchas cosas.[55]

Tus ojos son dos espejos
en donde me miro yo;
no los cierres, vida mía;
no los cierres, ábrelos.

Anoche estuve rondando
tu casa llena de flores,
ganitas no me faltaron
de entregarte mis amores.[56]

[53] Zoraida Zambrano.
[54] Generalmente de ella.
[55] Copias Navarrete.
[56] Flores García. *Raíces, la cultura montubia*

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

Desde aquí te estoy mirando,
paradita en el umbral:
pareces naranjo verde
bien cargadito de azahar.

Muchachita quinceañera
cinturita de resorte
qué bonito talle tienes
para un joven de mi porte.

Muñequito de mi vida
dueño de mi corazón
cada vez que tú me miras
se me sube la presión.

Le pregunté a un jardinero:
qué flores huelen mejor
me dijo que la mujer,
esa es la flor del amor.

Es tu cuerpo una arboleda
donde tengo mi delirio
ponte donde yo te vea,
que con verte tengo alivio.

Una naranja madura
le dijo a la verde verde
qué bonitos ojos tienes
que parecen que se duermen.

Yo le canto a mi paloma
con la voz del corazón
esta zamba sí merece
que me muera de pasión.[57]

Qué bonita cinturita
que anoche te la medí
con una vara de cinta
catorce vueltas te di.

Una estrella se ha perdido
y en el cielo no aparece
en tu casa se ha metido
y en tus labios resplandece.

Dichoso ese picaflor
que pica distintas flores

[57] Del folleto *Amorfinos*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

yo me conformo con una
que es la flor de mis amores.[58]

Allá arriba en esa loma
tengo un pozo de agua clara
donde se baña mi negra
con vino y agua rosada.

Señorita, deme su mano
para apretarte los dedos
para llevar de recuerdo
ya que besarla no puedo.

Ayer tarde fui al jardín
cogí la palma morada
y del corazón saqué
una prenda dibujada.

El día que tú naciste
nacieron todas las flores
por eso te bautizaron
Rosita de mis amores.

Allá arriba en esa loma
hay una mata de ají
y este lindo cuerpecito
es todito para ti.[59]

Te imaginas un sol lila
y una luna carmesí,
yo los veo cuando pienso
en tus ojos de rubí.

Cuando te contemplo ausente
con más fineza te adoro,
mi cogollo de romero,
mi bello granito de oro.

Por una luna doy un beso
por un sol doy un montón
por el mirar a esa niña…
alma, vida y corazón.[60]

Ansiosos se han emboscado
en mis ojos, mis antojos,

[58] Cuaderno de Rivera.
[59] Cuaderno de Bazurto.
[60] Del librito *Versos de amor*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

y tú también me has besado
veinte veces con los ojos.[61]

5.5. El placer del beso

Para acabar con esta subdivisión, se aúnan contadas estrofas como continuación de las anteriores eróticas, cuyo tema central gira en torno a *el placer del beso*, el placer más deseado. El beso como acto de incipiente sexualidad correspondiente a la unión de la carne, pero, además, acto de comunicación entre almas. No es otra cosa que «el lugar de encuentro entre Eros y Psique, entre el cuerpo y el alma» (Montadon, 2007, p. 18). Como exactamente señalaba Edgar Morin: «el beso en la boca es un acto de doble consumo antropofágico, de absorción de la sustancia carnal y, al mismo tiempo, de intercambio de almas; es comunión y comunicación de la psiqué con el eros…» (1965, p. 164). El beso, en definitiva, es la consumación del deseo erótico. Se compara con el agua para satisfacer la sed, aunque el beso no sacia la sed de amor. Surgen paralelismos o menciones que refuerzan ese gusto con simbología de la intimidad. Aparecen referencias al dulzor del beso, los labios y la boca, que se concretan en símbolos como: el caramelo, la miel o la caña dulce. Además, se multiplican las alusiones a frutas (tropicales algunas) que incitan el deleite o a aprovechar sus gustos o frutos: limón, naranja, papaya, guayaba, jobo, cereza, canela…

Anoche estuve soñando
y en el sueño parecía
que tu boquita besaba
y en tus brazos me dormía.[62]

Usted es la media naranja
usted la naranja entera
usted es el botón de rosa
que yo beso donde quiera.[63]

Una vez me diste un beso
¿por qué no me sigues dando?
No digo todos los días
siquiera de vez en cuando.[64]

De tu boca quiero un beso
tu camisa un botón
de tus manos un anillo
y de tu pecho el corazón.

En el patio de mi casa tengo
una mata de cerezo,
cada rama es un abrazo
y cada cereza un beso.

[61] Súper Amorfinos montubios; *De amor*.
[62] Teodoro Salazar y Cremita García, Casas Viejas, Calceta.
[63] Hernández Mendoza, *Manabí, identidad cultural y antropológica*.
[64] Del librito *Versos de amor*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

Con un cigarrito rubio,
un vasito de agua fría,
y un besito de tu boca
quisiera pasar el día.

¿Te acuerdas cuando me dabas
caramelos con tus labios?
Como tanto te quería
los comía sin reparos.

Qué bonitos ojos tienes
verdes como un limón
si me regalas un beso
yo te doy mi corazón.[65]

Las aguas buscan lo ríos
los ríos buscan el mar
yo solo busco tus labios
para poderte besar.[66]

Ya viene la luna hermosa
saliendo del carrizal
boquita de caña dulce
cómo te quiero besar.[67]

Entré en la huerta y corté
una naranja picada
entre los gajos hallé
tu boquita retratada.

Qué lejos que está la luna
que no la puedo mirar
qué lejos está tu boca
que no la puedo besar.

Mariquita dame un beso
que tu mamá lo mandó
tu mamá manda en su gusto
y en el tuyo mando yo.

Dame un besito, mi vida
que tengo dolor de muela
ese que me diste anoche
me supo a clavo y canela.

Allí te mando un besito
mirando con atención

[65] Del folleto *Amorfinos*.
[66] Cuaderno de Rivera.
[67] Cuaderno de Bazurto.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

son obsequios que me salen
de mi propio corazón.

El sabor que tiene el jobo
no lo tiene la guayaba
los besos y las caricias
te las tengo bien guardadas.

De la naranja madura
y del limón hice sopa
de los besitos de anoche
dulce me quedó la boca.[68]

Yo soy como la verdolaga
que el monte verde nace
tú eres como el caramelo
que en la boca se deshace.[69]

6. Conclusiones

Este estudio ha permitido plantear una clasificación original de los versos de enamoramiento dentro del amorfino, subgénero lírico tradicional del litoral ecuatoriano. A partir del análisis de un corpus, parte inédito o recopilado de cuadernos conservados por informantes y portadores de la tradición, se ha logrado construir una tipología sustentada en su sentido retórico, además se han identificado símbolos poéticos por apartado para mayor comprensión de la naturaleza poética de la división. La subdivisión en cinco categorías —*Declaración*, *Unión*, *Búsqueda o presunción*, *Exaltación de la belleza* y *El placer del beso*— responde a criterios retóricos y, los dos últimos también a criterios temáticos; de estos dos últimos seguramente el primero podría encajar en declaración y el segundo en unión, no obstante, sus apartados particulares también resaltan las intenciones de exaltar la belleza y ganar un beso, respectivamente.

En cada apartado se acercan símbolos estudiados en las estructuras antropológicas del imaginario. Estos símbolos ayudan a comprender la dimensión poética de esta lírica popular. Como resultado de la identificación de símbolos, algunos particulares, el amorfino de enamoramiento se revela como una manifestación cultural cargada de fuerza e imágenes que movilizan emociones íntimas y universales a través de recursos poéticos sencillos, notablemente eficaces en su pasado funcional. La aplicación del marco antropológico del imaginario ha permitido, si no el análisis pormenorizado, sí reconocer símbolos que predominan por apartados y que adoptan su singularidad. Existen variedad de símbolos recogidos de varios puntos del esquema en declaración y unión, diversos de los regímenes diurno y nocturno, que toman ese sentido positivo. En los versos de unión y, después, en búsqueda aparecen con más frecuencia los símbolos del régimen cíclico. De ese mismo régimen se multiplican los arquetipos de la dominante sexual en el apartado de exaltación de la belleza. Vuelven a predominar símbolos de intimidad en el último apartado por el placer del beso.

[68] Copias de Navarrete.
[69] Cuaderno de Alcívar.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

Por último, este trabajo destaca por dignificar la literatura oral dentro de los estudios literarios y culturales. Esta tipología ofrece una herramienta crítica para conocer la copla montubia como expresión de emociones íntimas y de pertenencia colectiva y pertenencia colectiva, una copla cuyo portador encontraba legitimación y realización a través del fenómeno poético. Así, se supera la visión folclorista que reduce este material a algo anecdótico o estático y, aunque su vitalidad se entiende integralmente en contexto del chigualo hoy muy disminuido, con la recopilación de fuentes primarias se atestigua su condición de lírica oral, popular y tradicional. Por toda su realidad pragmática, los juegos, la rueda, la improvisación y la oralidad de las gentes confirieron a estos versos una potencia que resiste al olvido, en parte, por las cuartetas arriba clasificadas. Aun cuando su función social original se ha diluido en las últimas décadas, estos cantos conservan un gran potencial comunicativo, estético y formativo para las comunidades donde arraigó, incluso, para aquellas gentes de todo el mundo hispánico donde todavía asoman como manifestación lírica popular.

Bibliografía

Álava Párraga, Eumeny (s. f.): *Manabí, creencias y costumbres. Vivo folclor manabita. Un compendio de cultura popular*, 2.ª ed., Ecuador, UTM.

Barrera, Isaac (1960): *Poesía popular, alcances y apéndice. Índices*, Quito, Ecuador. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesia-popular-alcances-y-apéndice-indices--0/html/001439b0-82b2-11df-acc7-002185ce6064_18.html#I_0_.

Bricker, Darrell y Ibbitson, John (2019): *El planeta vacío: El shock del declive de la población mundial*, Barcelona, Ediciones B.

Campos, José Antonio (1970). *Cosas de mi tierra*. Ariel.

Caro Baroja, Julio (1979): *Ensayos sobre la cultura popular española*, Madrid, Dosbe.

Carvalho Neto, Paulo de (1964): *Diccionario del folclore ecuatoriano*, Quito, Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Carvalho Neto, Paulo de (1967a): «La imagen en las coplas del folklore ecuatoriano», Valdivia, Universitaria.

Carvalho Neto, Paulo de (1967b): *Geografía del folklore ecuatoriano*, Quito, Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Carvalho Neto, Paulo de (1975): «Cancionero general de coplas ecuatorianas», *Journal of Latin American Lore*, 1 (1), pp. 35-77.

Cedeño Paladines, Simón (s. f.): *Yo soy Manabí*, Manabí, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Coba Andrade, Carlos Alberto (1992): «Clasificación y tipología de la copla», *Revista Sarance*, 16, pp. 101-132.

Cornejo, Justino (1950): «Poesía popular ecuatoriana», *Anales de la Universidad de Guayaquil*, II, 2, pp. 193-218.

Cornejo, Justino (2005): *Chigualito chigualó: biografía completa del villancico ecuatoriano*, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Dedyermod, Alan (1973): *Historia de la literatura española: la Edad Media*, 1, Barcelona, Ariel.

Díaz, Joaquín y Alonso Ponga, José Luis (1983): *Autos de Navidad de León y Castilla*, León, Santiago García Editor.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9549

Durango, Marcos (1980): «El amorfino, parte integrante del cantar ecuatoriano», *IADAP. Instituto Andino de Artes Populares*, 2, pp. 16-27.

Durand, Gilbert (2005): *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Fernández Gallardo, Antonio (2019): «El valor de lo efímero. Aproximaciones al concepto de melancolía», *Logos. Anales. Seminario Metropolitano*, 52, pp. 69-80. https://doi.org/10.5209/asem.65853

Flores García, Rodrigo (s. f.): *Raíces, la cultura montubia: origen, folklore, mitos, leyendas, amorfinos, tradiciones, contrapuntos, versos, adivinanzas, cuentos, recetas ancestrales*.

Frago Gracia, Juan Antonio (1999): *Historia del español de América. Textos y contextos*, Madrid, Gredos.

Fraile Gil, (2023): *Romances tradicionales y canciones narrativas de Madrid y su provincia*, Pamplona, Laminarra, Centro de Artes Tradicionales Medinaceli.

Frenk Alatorre, Margit (1975): *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México.

Garay, G. (s. f.): «Proyección estética costeña», en *Rodrigo de Triana. Expresiones del Folklore costeño*. Recuperado del Fondo Bibliográfico de la UASB: 398 / T821e.

García Berrio, Antonio (1994[2]): *Teoría de la literatura: (la construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.

García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, María Teresa (1990): *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis.

González, Aurelio (2024): «Oralidad: tradicionalidad, popularidad y transterritorialidad», *Boletín de Literatura Oral*, Extra 7, pp. 13-22. https://doi.org/10.17561/blo.vextra7.9022

Hernández Mendoza, Yuri (2010): *Manabí, identidad cultural y antropológica*, Manabí, Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo provincial.

Hernández Mendoza, Yuri (2011): *Así es mi Patria*, s.l., s.e.

Hernández, Esther y Mendieta, Eva (2014): «Aproximación a la Descripción de la provincia de Esmeraldas de Miguel Cabello Balboa (c. 1535–1608)», en *Homenaje a Alicia de Colombí-Monguió*, Eva Mendieta (ed.), Juan de la Cuesta. Newark, pp. 303-336.

Hidrovo Quiñónez, Tatiana (2004): «Estudio introductorio», en Raimundo Zambrano, Ángela Zevallos y Marcelo Flores Loor (comps.), *Proyecto de recuperación de la tradición oral en Manabí*, Mario Rivas Alemán (dir.), Manabí, Asociación Cristiana de Jóvenes.

Huizinga, Johan (2014): *Homo Ludens*, Madrid, Alianza.

Jaén Castaño, María (2021): *Literatura y cultura de tradición oral de la comarca de El Barco de Ávila-Piedrahíta (Ávila)*, Anejo 6, *Boletín de Literatura Oral*, Universidad de Jaén.

Kofman, Andrey (2013): «La copla española en América Latina», *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 79, pp. 65-78.

Macías Barres, David (2014): «Patrimonio cultural y lingüístico: El montubio y el amorfino», *HISTOIRE(S) de l'Amérique latine*, 10, pp. 15-15.

Marcillo Moreira, Wilfrido Alademar (2009): *Tradiciones poéticas de mi pueblo*, Portoviejo, Gráficas Ramírez.

Martín Jiménez, Alfonso (2021): *Universalidad y singularidad de la literatura y el arte. La imaginación simbólica*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

Menéndez Pidal, Ramón (1960): «La primitiva lírica europea. Estado actual del problema», *Revista de Filología Española*, 43 (3/4), pp. 279-354.
Menéndez Pidal, Ramón (1969): *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Austral.
Mera, Juan León (1982): *Cantares del pueblo ecuatoriano*, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador.
Montandon, Alain (2007): *El beso: ¿Qué se esconde tras este gesto cotidiano?*, trad. de Ernesto Junquera, Madrid, El Ojo del Tiempo.
Morin, Edgar (1965): *El espíritu del tiempo: ensayo sobre la cultura de masas*, trad. de Carlos María Bru y Rodrigo Uría, Madrid, Taurus.
Moya, Alba (2006): *Literatura oral y popular del Ecuador*, Quito, Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural (IPANC).
Nevaldo Zambrano, Domingo (2004): *Cultura popular, tradiciones orales*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
Nevaldo Zambrano, Domingo (2011): *Folklore factual. Especies folklóricas. Oralidad*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
Ordóñez Iturralde, Wilman (2000): *Amorfino. Canto mayor del montubio*, Quito, Shamán Editores.
Paredes Villegas, Gabriel (2009): *Cantares montubios del litoral ecuatoriano*, Guayaquil, Archivo Histórico del Guayas.
Pedrosa, José Manuel (2000): *Enciclopedia Universal Micronet*, Madrid, Micronet.
Pedrosa, José Manuel (2010): «¿Literatura oral? ¿Tradicional? ¿Popular? ¿Mitología popular?», en *Literatura popular. Simposio sobre Literatura Popular*, VV.AA., Urueña, Fundación Joaquín Díaz, pp. 31-38.
Pérez Martínez, Javier (2016): «De la trova al amorfino y del juglar al montubio: Coplas de amor como tradición oral del litoral ecuatoriano», en Daniel Barredo y Patricia Enríquez (eds.): *Reflexiones desde la Comunicación y la Cultura: medios, identidad y formación*, Manta, Mar Abierto, pp. 95-105.
Pérez Martínez, Javier (2023): *Coplas de amor montubias. Poética, retórica y memoria en el amorfino*, Quito, Abya Yala.
Pimentel García, M. (2020). Catálogo-índice de romances y canciones narrativas de tradición oral. *Boletín De Literatura Oral, anejo5*, 911. https://doi.org/10.17561/blo.vanejo5.5713
Riquer, Martín de (1975). *Los trovadores: historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta.
Rivas Ronquillo, Robespierre (2002): *Amorfinos costeños*, Guayaquil, Editorial del Pacífico.
Rodrigo Mora, Félix (2019): *Erótica creadora de vida. Propuestas ante la crisis demográfica,* Santa Cruz de Tenerife, Potlatch.
Trapero, Maximiano (1981): *Pervivencia del antiguo teatro medieval castellano: la pastorada leonesa*, Madrid, Fundación Juan March.
Trapero, Maximiano (2008): «El arte de la improvisación poética: Estado de la Cuestión», en *La voz y la improvisación. Simposio sobre Patrimonio Inmaterial: Imaginación y recursos en la tradición hispánica*, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz y Junta de Castilla y León, pp. 6-33.
Trapero, Maximiano (2011): *Religiosidad popular en verso: últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
Ubidia, Abdón (1983): *Poesía popular andina*, vol. II, Quito, IADAP.
Uleam (2003): *Pueblos diminutos de Manabí*, Manta, Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Cátedra de Antropología Cultural.

Vallcorba, Jaume (2013): *De la primavera al paraíso: el amor, de los trovadores a Dante*, Barcelona, Acantilado.

Zambrano, Raimundo; Zevallos, Ángela y Flores Loor, Marcelo (comps.) (2010): *Proyecto de recuperación de la tradición oral en Manabí*, Mario Rivas Alemán (dir.), Manta, Asociación Cristiana de Jóvenes.

Zevallos Mendoza, Ángela; Vera Zevallos, M.; Valdivieso Solórzano, Daniel y Delgado Cevallos, D. (2010): *Memorias de Manabí. El Proyecto de Recuperación, Preservación y Difusión de la Tradición Oral Manabita* (inédito), avalado por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC).

Cuadernos de versos

Alcívar, Elicio (cuaderno), Canuto, Chone, Manabí.

Bazurto, Vicenta (cuaderno), La Chorrera, Canuto, Chone, Manabí.

Del folleto *Amorfinos,* editado en Perú. Cedido por Magdalena Cedeño (Calceta) durante el trabajo de campo y la recolección de coplas.

Del libro *Versos de amor*, editado en Perú. Cedido por Magdalena Cedeño (Calceta) durante el trabajo de campo y la recolección de coplas.

García, Crema (cuaderno), Casas Viejas, Calceta, Bolívar, Manabí.

Navarrete, Cándida (copias), La Estancilla, Calceta, Bolívar, Manabí

Rivera, Inés (cuaderno), Canuto, Chone, Manabí.

Solórzano, Mercedes (cuaderno), Loma Seca, Calceta, Bolívar, Manabí.

Súper Amorfinos montubios; *De amor.*

Zambrano, Zoraida (cuaderno), El Corozo, Calceta, Bolívar, Manabí.

Fecha de recepción: 11 de marzo de 2025
Fecha de aceptación: 4 de agosto de 2025



Typology and poetics of modern aitys

Tipología y poética del aitys moderno

Gulden Tleuberdina
(Kokshetau University named after Sh. Ualikhanov)
g-tleuberdina@outlook.com
https://orcid.org/0000-0002-0574-643X

Akbota Mukasheva
(Kokshetau University named after Sh. Ualikhanov)
amukasheva306@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-3122-750X

Aigul Zhakupova
(Kokshetau University named after Sh. Ualikhanov)
a_zhakupova@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0699-7636

Olga Anichshenko
(Kokshetau University named after Sh. Ualikhanov)
olga.anichshenko@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0003-2264-3499

Lazzat Baimanova
(Kokshetau University named after Sh. Ualikhanov)
lazzat.baimanova@outlook.com
https://orcid.org/0000-0002-0371-0898

Abstract: Questions concerning the study of folk creativity and its adaptation to modernity have become a significant area of scholarly inquiry. The aim of the study was to explore the poetic duel of aqyns as a distinctive form of improvised poetry that developed within Kazakh culture and has parallels in other Turkic-speaking cultural contexts, including Uzbek and Turkish traditions. The study defines its main forms and features, examines its differences from other types of oral literature, and analyses the influence of modern technologies and the possible consequences of such transformations. The findings may contribute to further research on

Resumen: Las cuestiones relativas al estudio de la creatividad popular y su adaptación a la modernidad se han convertido en un área significativa de investigación académica. El objetivo del estudio fue analizar el duelo poético de los aqyns como una forma distintiva de poesía improvisada que se desarrolló dentro de la cultura kazaja y que presenta paralelismos en otros contextos culturales de habla túrquica, incluidas las tradiciones uzbeka y turca. El estudio define sus principales formas y características, examina sus diferencias con otros tipos de literatura oral y analiza la influencia de las tecnologías modernas y las posibles consecuencias de tales trans-

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9851

improvised poetry and its transformation in the context of digitalisation and global cultural interaction.

Keywords: Oral literature, Cultural heritage, Creativity of aqyns, Traditions of the people, Turkic-speaking communities.

formaciones. Los hallazgos pueden contribuir a futuras investigaciones sobre la poesía improvisada y su transformación en el contexto de la digitalización y la interacción cultural global.

Palabras clave: Literatura oral, Patrimonio cultural, Creatividad de los aqyns, Tradiciones populares, Comunidades de habla túrquica.

1. Introduction

Aitys represents a complex form of oral improvisational art and is not simply a competition of poets for a prize but a contest of eloquence, interpretative skill, and creative improvisation. Of particular interest in the context of the issues explored in this study was the scholarly work by Nurgalieva and Nurgaliyev (2022: 59-69). The authors noted that Kazakh folklore occupies an important role in the transmission of cultural values, linguistic awareness, and collective historical memory among younger generations in contemporary contexts. Thus, it could be concluded that aitys, like other forms of folk creativity, contained significant educational potential. Aitys represents a distinctive form of oral folk art for a number of reasons – chiefly its capacity to transmit and reflect the values and traditions of Kazakh culture, as well as the performative form in which it is presented. It was not simply a poetical contest, but rather a complex performance demonstrating skills in logic, language, and musical instruments.

As Zhalgasbayeva (2024: 99-110) noted, aitys is a form of oral literature that developed within Kazakh culture and has been present across several Turkic-speaking cultural traditions from earlier documented periods to the present day in Central and Minor Asia. Kazakhs and Kyrgyz refer to it as aitys or aitysh, whereas in Azerbaijani and Turkish traditions related forms of poetic performance are associated with the term «ashyqlyk» (minstrelsy). Both genres were included in the UNESCO list of intangible cultural heritage. In the 21st century, with the development of communication technologies, aitys began to spread actively through online platforms and social media, particularly Facebook, Instagram, Skype, and YouTube.

It was noteworthy that aitys, as a form of oral literature, differed from others in that it had not transitioned into a written category, thus demonstrating resilience and adaptability over a long period while preserving a number of stable structural and performative features across time. Another distinguishing feature was the continuous development of aitys, primarily driven by the creativity of aqyns, who had been its authors from the very beginning. It was appropriate to agree with Altayev and Imanbayeva (2021: 10-24), who emphasised in the scholarly work that a comprehensive understanding of the worldview associated with nomadic cultural traditions was one of the most pressing tasks of modern Kazakh philosophy.

Aitys required a certain level of public readiness, as its ability to respond sharply to sudden questions lay in a combination of foresight and improvisation. For this reason, there were cases where the unexpected elegance of aitys songs held value equal to literary works. According to Omarova *et al*. (2020: 387-406), this can be explained by the significant role of musical, poetic, and performative traditions in the cultural practices of the Kazakh community. Historical events, social issues, and personal experiences have been reflected in the works of Kazakh composers, writers, and folk performers, through

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9851

which elements of cultural memory and traditional knowledge have been transmitted across generations.

Aitys was primarily transmitted through oral performance and has undergone continuous transformation across different historical periods, remaining a form of cultural expression in contemporary contexts. In the modern so-called information age, it became easy to record, print, analyse, and correlate aitys texts with the social perspectives of the time. A striking example of this, as Dubuisson (2021: 357-381) pointed out, was how, through multiple re-textualizations of the social texts of aitys between Birzhan and Sara, the discursive pragmatics and character were preserved within the expanding and changing participants offered by the aitys poetry genre.

Such texts could «speak» as poets, characters, and ancestors to an evolving audience, becoming a source of cultural authority –both as aitys poets and as the tradition itself.

Within the broader field of oral and improvised poetry, aitys can be considered alongside a range of comparable traditions that have developed across different cultural contexts. Improvised poetic contests and dialogic verse performances are documented in Mediterranean, Middle Eastern, and Hispanic traditions, including Spanish bertsolaritza, Cuban repentismo, and Arabic zajal, among others. These practices share core features such as real-time poetic composition, performative dialogue, audience interaction, and the integration of music and verbal artistry. Situating aitys within this wider pluricultural framework allows it to be examined not as an isolated phenomenon, but as part of a global continuum of improvisational poetic practices that have evolved in response to changing social and technological conditions.

The aim of the research was to study aitys as a distinctive phenomenon of Kazakh culture. The research objectives were as follows:

1. To identify the main forms and characteristics of aitys in light of modern trends.
2. To describe the features that distinguished aitys from other forms of oral literature.
3. To determine the influence of innovative technologies on aitys and the possible consequences of such influence.

2. Materials and methods

To achieve the aim and objectives of the research, scholarly works by Kazakh and international researchers in the fields of philosophy, linguistics, and cultural studies were analysed. These works focused on various aspects of aitys as a long-standing form of oral folklore in Kazakhstan and neighbouring Turkic-speaking cultural contexts that has been preserved and transformed over time. The study employed methods such as the descriptive, typological, and comparative-historical approaches. Using the descriptive method, the main components of aitys were identified, namely: the poetic competition itself, which could take place between aqyns or between young men and women. Essential elements of aitys also included the direct participation of the audience, which determined its theme. The application of the descriptive method allowed different types of aitys to be grouped under a single category of oral literature based on specific features: manner of performance, form and content, as well as origin, genesis, and development trends. The descriptive method also helped interpret the results obtained and identify the relationship between the development of aitys and other phenomena taking place in society, particularly the spread of innovative technologies.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9851

The classification of the existing types of aitys into qualitatively defined types (classes) based on shared fundamental characteristics was carried out using the typological method. Its application was also justified by the complexity of the phenomenon under study –Kazakh culture's aitys– which had its own structure and elements. The typological method was used to categorise types of aitys based on several parameters: the period in which a particular type of aitys was created (historical or modern), who performed it (aqyns or young men and women), the number of verses it contained (single-verse or multi-verse), and the form and content it presented (oral aitys, aitys in letters, riddle aitys, fable aitys).

Through the application of the comparative-historical method, the research identified and compared the main stages in the development of aitys as a significant phenomenon of Kazakh culture. Three primary historical periods were identified: the pre-Soviet period, the Soviet period –marked by attempts to transform aitys into a tool of propaganda and a mechanism for spreading ideology– and the post-independence period in Kazakhstan. The research timeframe was limited to the study of aitys's development from 1991 to 2025. The use of the comparative-historical method made it possible to determine the changes that had occurred in aitys and the trends in its further development: active use of interactive technologies, which led to the emergence of new types of aitys and allowed the audience to participate directly in the poetic contest; expansion of the aitys audience through interest and involvement of young people; and broadening of aitys themes. The application of the comparative-historical method was also justified by the need to study aitys as a significant form of folklore not only in Kazakhstan but also in Kyrgyzstan and Turkey –countries where this cultural tradition has been widely preserved.

3. Results

Within Turkic-speaking cultural contexts, aitys can be examined as part of a broader field of oral improvisational practices. The integration of cultural study with modern realities, forming a unified poetic picture and the patterns of artistic progress, is one of the key challenges of the present. The analysis of literary and cultural heritage, which reflects universal literary and cognitive values, is of profound significance. Aitys, a long-standing form of folk creativity documented in earlier oral traditions, developed primarily within Kazakh culture while showing parallels with related improvisational practices among Kyrgyz and Turkish communities and reflecting the cultural dynamics of different historical periods. Studying the shared patterns and distinctive features of aitys across these distinct but historically interconnected cultural contexts –from earlier documented forms to contemporary manifestations– offers an opportunity to examine this tradition in greater analytical depth.

This artistic tradition functions as a medium for the transmission of cultural knowledge, values, and collective memory across generations. Aitys is a poetic improvisational tournament in which poetry, music, theatrical mastery, and stagecraft are fused together. Contemporary art frequently addresses socially significant issues, including independent, social, economic, linguistic, political, and land-related issues. Special attention should be given to the poetry of poets after Kazakhstan's independence, who highlight these matters –for example, Kapuly, Altaev, Kusanbayev, and Maksutov (Tleuberdina *et al*., 2024: 390-404).

The audience decides what will be sung about, and the winner is the one who shows the greatest skill in music and rhythm, surprises with originality and refined

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9851

phrasing. These poetic competitions usually take place in front of an audience. Aqyns take turns reciting the compositions, improvising on the spot without preparation or delay, competing in wit, creativity, depth of expression, clarity of thought, and improvisational mastery. Aitys not only contributes to the transmission of cultural heritage, but actively addresses social and cultural issues. At the same time, modern oral poetic duels –such as aitys-battles and media literacy projects– show potential for preserving the relevance of traditional art and attracting the interest and attention of younger generations. These innovations show how aitys can be successfully integrated into modern society while retaining its distinctive characteristics and core values (Sultanova and Abasbekova, 2024: 243-253).

Aitys is a mutual, dialogic, creative, and cognitive activity, whose psychological structure –communicative and interactive in nature– is directly linked to the worldview of the Kazakh people. The dialogic and improvisational nature of aitys may be illustrated through classical poetic exchanges between performers. For example, in a traditional aitys between Zhambyl and Aikymis, the performers engage in a poetic dialogue that combines greeting, irony, and social positioning (Table 1).

Table 1. Example of dialogic exchange in a traditional aitys performance (Zhambyl-Aikymis).

Original text (Kazakh)	English translation
Жамбыл: «Әдейі ат терлетіп, келдім тойға, Айкүміс, әуелден-ақ болдың ойда…» Айкүміс: «Аптығып, ә дегеннен, амандаспай, Әдепті үйренбепсің, Жамбыл, жастай…»	Zhambyl: «I have come to the feast, urging on my horse, Aikymis, you have long been on my mind…» Aikymis: «Rushing in without even offering greeting, Zhambyl, you have not learned proper courtesy since youth…»

Source: Compiled by the authors based on Zholdasbekov and Almukhanova (2014: 4).

Such dialogic exchanges demonstrate the competitive yet performative structure of aitys and highlight its function as a form of verbal interaction embedded in social and cultural contexts.

Beyond its competitive dimension, aitys also functions as a form of collective creative expression shaped by interaction between performers and audiences. The communicative process involved in aitys reflects culturally specific patterns of participation, where improvisation is directed not only at individual rivalry but also at shared social themes and experiences. In this sense, aitys may be understood as a collaborative performative practice that contributes to the articulation of communal perspectives and values. The thematic diversity of aitys and its responsiveness to contemporary concerns support its continued relevance within changing cultural contexts. Its content often addresses social issues, personal experiences, and questions of cultural identity, thereby fostering engagement among different audience groups and particularly among younger listeners (Berdibayeva *et al*., 2020: 235-241). On this basis, comparison of different types of aitys according to thematic orientation, format, and audience allows for its classification into several modern subtypes, including classical and contemporary aitys, socio-political and personal-emotional forms, as well as performances oriented toward traditional and youth audiences.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9851

Improvised performances are typically accompanied by the sounds of the dombra or qobyz, as well as by melodies created by the aqyns and supplemented by expressive gestures. The origins of aitys can be traced to earlier forms of oral and performative culture, including ritual chants, wedding compositions, choral performances, dzhigitovka, girls' competitions, and various folk games. Over time, aitys has undergone historical development and transformation in response to changing cultural and social contexts. The texts of poetic competitions were transmitted primarily through oral tradition, and many communities maintained their own aqyns whose performances commemorated notable figures and events. Kazakh aitys compositions, largely improvisational in nature, are characterised by complex artistic structure and reflect historical and social experience. This distinguishes aitys from Turkish atışma, whose rhymed structures are shaped by more fixed formal conventions (Mursalımova and Oralbek, 2023: 140-150).

Recordings related to the aitys tradition are available in digital folklore archives and media platforms. Audio recordings of the Birzhan-Sara aitys presented in literary format provide access to the verbal component of the poetic dialogue, while visual recordings of traditional performances illustrate its musical and performative dimensions, including instrumental accompaniment and live interaction between performers and audiences (Adebiportal.kz, 2026; Aitys Song and Kui Listening, 2025).

During the performance of aitys, aqyns, without prior preparation, composed poetic lines on the spot. The competitions took place orally, with each participant demonstrating erudition, wisdom, wit, and sharpness in duelling with an opponent. A deep familiarity with the history, genealogy, customs, and rituals of the Kazakh people was expected, reflecting the role of performers in transmitting cultural knowledge and traditions. In contemporary globalised contexts, questions of cultural identity and continuity are frequently discussed in relation to the preservation and transformation of local traditions. These, in turn, are formed by citizens who are committed to preserving culture, inheriting diverse and cultural wealth, and maintaining a connection with the land, language, spiritual practices, and traditional knowledge (Jati, 2023: 1-9). Moreover, from earlier documented periods, many interconnected musical traditions have developed in the cultures of all ethnic groups, among which aitys should be noted.

Innovative technologies have become an important factor influencing contemporary cultural production and communication. The rapid spread of Internet and mobile technologies has intensified intercultural exchange and created new conditions for the dissemination of performative traditions, while also raising concerns about cultural homogenisation and the potential marginalisation of local forms of expression (Alsaleh, 2024: 32140). In contemporary cultural contexts, aitys demonstrates adaptation through the expansion of its thematic scope, the diversification of performance settings, and the increasing use of digital and media platforms. These transformations have affected both the modes of dissemination and the interaction between performers and audiences. The analysis of the typology and poetics of aitys at the present stage therefore focuses on the internal and external factors shaping its ongoing transformation.

Equally important is identifying the evolution of aitys and the nature of its influence on Kazakh culture. Language, folk traditions, and customs, as well as cognitive and performative practices, contribute to the transmission of cultural memory and the preservation of social values across generations (Issabekova *et al*., 2024: 33-46). Forms of improvised poetic contest comparable to aitys have been documented in a variety of cultural contexts, including Mediterranean, Arabic, and Hispanic traditions, where dialogic verse and competitive improvisation constitute long-standing performative

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9851

practices. Related forms of poetic exchange are also observed among several Turkic-speaking communities: for example, the Karachays refer to such performances as «yynar» or «sumelikzhyrla», the Turkmens as «aityshygy», the Tatars as «ei-tegiu», and the Altai people as «sogyugi-khozhondor». Within this broader context, aitys in Kazakhstan has developed a particularly stable performative tradition and remains a documented form of poetic interaction. At the present stage, it can be argued that aitys exists in several forms, including contemporary variations such as interactive and digitally mediated aitys that have emerged in response to technological development.

The common elements and texts of the art of aitys in Turkic-speaking regions began to take shape approximately from the second half of the 19th century. For example, in late nineteenth and early 20th-century aitys performances, recurring themes included social relations, moral instruction, and public commentary, often expressed through dialogic exchanges between aqyns addressing local community concerns. Archival records and published transcriptions from this period demonstrate the consolidation of stable performative structures, including alternating poetic responses, formulaic openings, and audience-oriented improvisation. Since that time, the tradition of aitys has continued to develop, acquiring new thematic and performative dimensions in response to changing social and cultural contexts. The historical development of aitys reflects broader processes of cultural expression and transmission within Kazakh society. In this regard, aitys can be understood not only as a performative genre but also as a medium for the transmission of cultural knowledge and values across generations (Kozhabekova and Pangereyev, 2024: 126-138). The typology of aitys is multicomponent, represented by various styles and forms that differ from one another and reflect diverse cultural contexts. Among the main types of aitys, the following should be identified (Table 2).

The earliest forms of aitys –zhar-zhar (wedding duet) and badik (incantation songs against illnesses with verbal repetitions)– formed the basis of the composition of qaym-aitys (from the Old Turkic verb qaymaq meaning «to respond to someone» or «to reply»), from which more complex forms of poetic contests between aqyns developed (ture-aitys, sore-aitys, written aitys). From the list provided in Table 1, it can be concluded that the modern poetics of aitys are changing, and some of its forms are losing popularity and gradually disappearing –for instance, qaym-aitys or riddle aitys. Nevertheless, many features of aitys are being preserved: in folk aitys, personal vocabulary continues to be used to varying degrees, along with its meanings, to convey a poetic goal and enhance the artistic value of the theme. This makes a significant contribution to the transmission of ideas to the audience in an artistic form using a wide range of concepts (Pishenbayevna, 2025: 32-35).

As before, ture-aitys serves as a mirror of pressing concerns: themes of everyday life, societal and family issues are addressed, the ability to compete with other aqyns is tested, and human relationships are explored. At the same time, contemporary poets strive to create original and captivating works that touch on urgent social, cultural, and personal issues. The poets employ a broad arsenal of stylistic devices, including metaphors, allegories, irony, and humour, to convey the emotions and ideas as accurately as possible. Moreover, modern aitys can take various forms, appearing in genres of lyrical and epic poetry, dramatic works, or satirical texts. This opens up space for creative exploration by the poet-aqyn, allowing for experimentation with form and content, and leading to the emergence of new and engaging works. In addition, several trends accompanying modern aitys can be identified (Figure 1).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9851

Table 2. Types of Aitys.

Criterion	Name	Brief description
Period of genesis	Classical	Traditional elements and forms are preserved, including the use of specific time markers, rhyme schemes, and imagery.
	Modernised	Elements of contemporary poetry, such as free verse, are included, making the form experimental in structure and content.
	Interactive	Interaction between participants and the audience is encouraged, along with the application of modern technologies and mass media.
Performer and number of verses	Qaym-aitys (qaymdasu)	This form is performed by young people rather than aqyns. Considered the simplest among the aitys genre variations, it takes the form of a poetic and musical dialogue between a young man and a young woman, exchanging couplets in the kara-olen style. Jokes and gentle humour feature prominently, with love serving as the main theme. A dedicated collection of texts for memorisation in the qaymdasu style exists. In the present day, such contests are rarely held outside traditional village gatherings or festive events such as toi and weddings.
	Single-verse (ture-aitys)	Ture-aitys is performed by aqyns. This small-scale poetic contest involves the exchange of four humorous lines. The aim of the poetic battle is to refute statements made by opponents. As a result, improvisation tends to be sharp, concise, and filled with aphorisms. Topics addressed include everyday life, social matters, and family relations. During encounters with renowned aqyns, young individuals may engage in spontaneous poetic exchanges, which occasionally lead to blessings or light-hearted competition in improvisation and wit.
	Multi-verse (sore-aitys)	Sore-aitys is performed by aqyns in front of large audiences. These contests are lengthy, with poems recited from memory and delivered in polyphonic fashion. The opening often includes poetic greetings and an exchange of news, with each performer proudly sharing achievements of local heroes and sharply criticising the flaws and errors of rivals, in accordance with tradition. Kazakh sore-aitys bears some resemblance to Uzbek asqiya, with the distinction that aitys represents improvised poetry, whereas asqiya refers to improvised prose.
Form and content	Aitys in letters	Folk aqyns occasionally initiate poetic contests in written form in addition to oral improvisation. Requests for composed song-letters may be made by zhigits. The genre of aitys in letters holds a longstanding place in Kazakh folk poetry.
	Riddle aitys	The most complex form of aitys involves allegorical expression of ideas. Riddle aitys is characterised by knowledge, life experience, wit, and eloquence. Only the most skilled and articulate aqyns are capable of participating in this poetic form. Two formats are employed: oral improvisation and the written exchange of poetic riddles. In some cases, both approaches are combined. In the current era, riddle aitys is extremely rare, similar to qaym-aitys.
	Fable aitys	In the fable format, the aqyn also communicates ideas through allegory. This variation is marked by biting sarcasm, irony, and occasionally humour. Specific themes are explored, such as «Zhumnazar and the dombra». Animals, birds, and wild creatures are sometimes included as characters. Most fables take the form of conflicts between humans and animals, carrying educational value similar to that of other traditional fables.

Source: Compiled by the authors based on Fiveash *et al.* (2023: 105153), Dwivedi *et al.* (2022: 102542), Chen and Yu (2024: 2-17), Kanalina *et al.* (2024: 45-54), Almas *et al.* (2025: 632-642), Zhumaeva (2022: 476-482), Illingworth (2022: 29-50), Mandri (2024: 25-30), Orosa and Galarza-Ligña (2024: 10), Kelley *et al.* (2024: 64-82), Shim (2023: 231-259), Bi (2023: 163-182).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9851

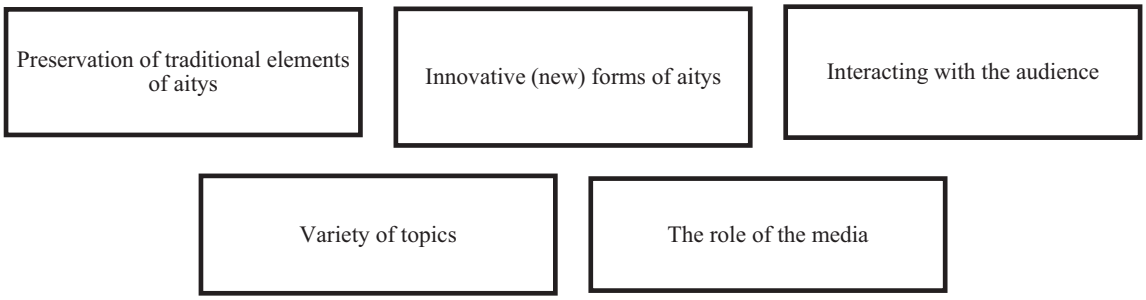


Figure 1. Main trends characterising contemporary aitys.
Source: Compiled by the authors.

At the core of aitys lie oral tales passed down from ancestors to descendants. Aqyns to this day use recognisable techniques –rhyme, metaphor, and allegory– which enrich the performances with meaning and vividness. Traditional motifs –love for the homeland, respect for elders, and Kazakh cultural foundations– retain the significance in contemporary aitys. These details connect generations, enabling young people to understand and value the cultural heritage of the land. Cultural heritage plays a key role in shaping current identity, influencing both personal and collective experiences. When comparing Eastern and Western perspectives, it is important to remember the impact of cultural heritage on the formation of modern identity. Within Turkic cultural traditions, identity formation is supported by traditional arts, rituals, and beliefs, with an emphasis on family and ancestral heritage. Western societies, on the other hand, focus on preserving material cultural heritage through museums and institutions. Both sides insist on the importance of finding a balance between preserving heritage and modern development (O'Connor, 2024: 37-45).

Contemporary aitys have gained unprecedented dynamism and appeal among young people, willingly incorporating elements from various musical styles such as rap and hip-hop. This not only broadens the audience but also gives performers the opportunity to experiment with rhythm, melody, and forms of artistic delivery. As a result, aitys has ceased to be merely a verse competition and has become a full-fledged musical performance that engages both specialised and broader audiences and a wider public interested in contemporary musical trends. The transformation of aitys into a musical show has also opened new opportunities for participants to be expressed creatively and promote the work through modern technologies and media channels. Modern aitys actively uses audience engagement techniques, making it more interactive.

The genre of aitys has historically documented across several centuries and is documented within the historical traditions of Turkic-speaking communities – among these, the Kyrgyz, Mongols, Karakalpaks, and Turks. These peoples, contributing to preservation and enriching the cultural heritage, have succeeded in elevating the art of aitys to a new level by integrating it into the format of an international oratory competition. Evidence of this is the international poets' festival organised by Turksoy (13), held in 2021 at the Korkyt Ata Cultural Centre in Ankara, the capital of Turkey. The festival's main goal was to introduce the international community to aitys as part of related ethnolinguistic traditions. The cultural event was attended by representatives from Kazakhstan, Kyrgyzstan, Uzbekistan, Azerbaijan, and Turkey. Kazakhstan was represented by Bekarys Shoibekov, Aibek Kaliyev, Asem Yerezhekkyzy, Mukhtar Niyazov, and Bekarys Nuriman. Kyrgyzstan – Azamat Bolganbayev and Asylbek Maratov. Azerbaijan – Ramin Garaev. Uzbekistan – Bakhtiyor Artykov. Turkey was represented by Temel Turabi,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9851

Mustafa Aydin, and Yashar Demiroglu. The competitions were held in Kazakh, Turkish, Uzbek, Kyrgyz, and Azerbaijani languages (Mursalimova and Oralbek, 2023: 140-150).

The analysis suggests that traditional forms of aitys have gradually transformed into a more convenient and modern form –interactive. In this case, aitys performers can communicate with the audience in real time, without being tied to a specific location, ask questions, prompt responses, and even use social networks to engage viewers. This contributes to the creation of an interactive environment that allows viewers to feel part of the event –something particularly relevant for young people seeking involvement in cultural projects. Modern aitys addresses a wide range of topical issues, giving participants the freedom to express the views and emotions on a variety of subjects. Each aitys – from social difficulties to personal dramas– is distinctive in its thematic and performative realisation and serves as a reflection of contemporary life and social trends. The broad spectrum of themes ensures the relevance of aitys, keeping it aligned with the experiences and interests of the modern generations. Moreover, advances in technology and social media bring a fresh stream into the format of aitys.

4. Discussion

At the present stage of global change and the widespread dissemination of innovative digital technologies, the preservation of traditions and customs of peoples is essential and becomes a goal in comprehending the spiritual heritage. This idea is supported and developed in the scholarly work of Altayev and Imanbayeva (2021: 1-24). The scholars assert that to achieve this aim for the Kazakh people, there is a wide range of materials at the disposal, from the Orkhon-Yenisei runic monuments to folk legends, heroic epics, proverbs, and sayings –documented examples of oral folk art, including the poetic and musical heritage of zhyrau-aqyns.

The validity of the conducted research is also confirmed in the article by Setiawan *et al.* (2025: 377-393), who adhere to the view that oral traditions serve as a means of transmitting cultural values and religious beliefs from one generation to another. Furthermore, the findings are consistent with the position of Mekonnen *et al.* (2022: 172), who describe cultural heritage as a public resource that reflects historically accumulated social and cultural practices. Cultural heritage reflects the present and future way of life and cultural values of society, strengthens communal solidarity and social integration.

It is also appropriate to agree with Zhalgasbayeva (2024: 99-110), who notes that the most effective way of preserving traditional forms of folk art lies in the internal flexibility and rapid adaptation to the challenges of the time. An example of such a process is the emergence, alongside classical aitys, of new formats such as internet-aitys and online-aitys. Since the 2000s, there has been an increase in the latter in Kazakhstan, which has attracted special public attention and simultaneously signals cultural changes, as aitys continues to evolve in various ways as a form of the Kazakh people's oral literature.

A similar viewpoint is supported by Dubuisson (2021: 357-381), who states that aitys is a reflection of social texts in time and is used as an example to explain how and why oral traditions have managed to fill and assimilate even serious intertextual gaps that have emerged due to changes in the historical and political context throughout the 20th century. Similar claims to the findings of this study are found in the scholarly work of Aisyah and Rahmat (2024: 48-54), who share the view that folklore plays an important role as a means of preserving the cultural identity of indigenous communities. Folklore

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9851

transmits values, beliefs, and collective memory from generation to generation and ensures cultural sustainability in the context of globalisation.

Aitys represents a widely documented genre within Kazakh oral and performative literature. It is in this form that the developed improvisational tradition of the Kazakh people is most vividly reflected, which is essential for preserving this poetic contest for future generations. This position is also supported by Lao (2024: 423-429), who emphasises that to engage young people, it is important to establish links between community members and the heritage and to create incentives that encourage young audiences to value the heritage. Creating such connections can help foster a sense of belonging and responsibility for heritage.

A similar idea to the results of this study is contained in the research of Giorgallis (2024: 76-99), who concludes that future generations are an important issue for international law in the field of cultural heritage, sociology, political science, and cultural studies. The idea of protecting cultural heritage for future generations is considered the most frequently cited justification in discussions about national principles. The academic work of Irawan *et al.* (2024: 02005) develops a position that is well-founded in this research – that oral literature plays an important role in preserving cultural identity. By transmitting traditional knowledge, shaping social norms, and reinforcing these norms, oral literature and art make a significant contribution to the safeguarding of cultural heritage. Therefore, efforts to preserve and revive oral literature should be continued to retain and pass on cultural identity to future generations.

The results of the conducted research show that aitys, as an integral part of Kazakh culture, is adapting to the challenges of the time. A similar viewpoint is argued in the scholarly work of Kashaka (2025: 32-35), who convincingly demonstrates that, being an essential component of cultural heritage, folklore continues to influence modern society by playing its role in preserving traditions, shaping cultural identity, and strengthening social cohesion. Folklore adapts to contemporary challenges such as globalisation and innovative technologies. Therefore, it not only connects the previous times with the present but also serves as a tool for local branding and community building, strengthening a sense of shared identity. Furthermore, the value of folklore in addressing modern social issues and its role as a dynamic force of cultural continuity is also important. The results of the study also align with the observations of Ajani *et al.* (2024: 35-44), who note that in the context of globalisation and the Fourth Industrial Revolution, the preservation and transmission of cultural traditions have become an important area of scholarly attention, as such traditions reflect historically formed cultural practices, diverse knowledge systems, and processes of adaptation to changing social conditions.

The position argued in the conducted study – that aitys has not only adapted but has also successfully developed thanks to innovative technologies and internet networks – coincides with the view of Praise and Grace (2024), who study the issues of folklore. The scholars point out that folklore, which includes traditional beliefs, practices, and cultural narratives, remains a vital aspect of human self-expression in modern society. The evolution of folklore under current conditions is especially important from the standpoint of technology, cultural identity, and popular culture. The emergence of digital platforms has turned folklore into a dynamic form of self-expression, and internet memes and social media have transformed traditional storytelling practices. Moreover, folklore functions as a crucial tool of cultural identity, enabling communities to keep pace with globalisation while preserving their distinctive cultural heritage. In popular culture, folklore influences literature, cinema, music, and art, allowing timeless stories to resonate with new audiences.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9851

Folklore also reflects social issues, provides insights into contemporary challenges, and strengthens bonds between communities through shared experience.

In contrast to the views of the colleagues and the results of the conducted research, Motinyane (2023: 1-14) asserts that folklore and oral literature are not as important to modern society and the preservation of its cultural heritage, because of being outdated. Despite the fact that folklore is the thread that weaves together the morals and values of societies –which are the building blocks of values such as honesty, solidarity, and human understanding, facilitating and eliminating anti-social behaviour– it no longer plays the role it once did. By reviving the ancient art of aitys, preserving it, and ensuring its further development, the Kazakh people enrich its content, improve its form and language of performance, and maintain its distinctive improvisational character. With the use of modern technical means, recordings are made in a timely manner. Artistic and creative activity becomes an analogue of human life activity, in which the main function lies in the spiritual interaction with the surrounding world, a process in which a person sees and experiences. Aitys not only serves as entertainment for spectators but also functions as a medium for the preservation and transmission of elements of Kazakh cultural tradition. It helps to maintain the traditions and values of the people and develops oratorical skills and poetic talent among young people. Moreover, aitys has been associated with the expression of dialogic interaction and the articulation of differing viewpoints within performative exchange.

5. Conclusions

A key finding of the study concerns the preservation of core performative elements of aitys alongside its transformation and adaptation to changing social, economic, and cultural contexts. The combination of preserved performative convention –such as performing aitys accompanied by instruments like the dombra and qobyz– and innovations, including interactive technologies, along with the diversity of its themes, has supported its continued functioning within diverse audience contexts. Since aitys, unlike other forms of oral literature, has largely preserved its performative character while also being documented and disseminated through contemporary media, interaction with and the use of modern media provide additional opportunities for aqyns to express themselves through aitys.

Aitys constitutes a documented form of cultural expression within Kazakh society, continuing to function as a form of cultural expression reflecting contemporary social experience by reflecting the life of modern society. Its primary forms should be defined according to the following criteria: 1) format: classical (traditional) aitys: a poetic contest in which participants perform in the traditional format, using such oral poetic devices as rhyme, metaphor, and allegory; modern aitys (modernised, interactive): elements of rap, hip-hop, and other musical genres are combined to make it more accessible to younger audiences; 2) themes: socio-political: modern aqyns often address pressing societal issues in aitys, such as corruption, environmental issues, and human rights; personal-emotional: aqyns may share the experiences, love stories, and personal struggles, making aitys more intimate and relatable; 3) audience: traditional audience: those who value the cultural heritage and traditions; youth audience: new formats and themes of aitys are attractive and help to popularise it among young people.

Modern poetics of aitys actively incorporate new stylistic approaches and techniques while preserving many traditional elements. This combination of continuity

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9851

and transformation supports its ongoing presence within contemporary cultural communication. Accordingly, further scholarly exploration may be directed at a more detailed study of its historical development, typology, and contemporary transformations.

Funding

The article was written within the framework of the state scientific project Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Kazakhstan IRN AR19574645 «Typology and poetics of modern Kazakh aytis» for 2023-2025.

References

Adebiportal.Kz (2026): *Aitys: Birzhan-Sara aitys*. https://adebiportal.kz/kz/audiobooks/view/575

Aisyah, Siti Nur and Rahmat, Dedi (2024): «The role of folklore in preserving indigenous cultural identity: A case study of oral traditions in Asia», *Proceeding of the International Conference on Language, Literature, and Culture Studies*, 1/2, pp. 48–54.

Aitys Song And Kui Listening (2025): *Birzhan-Sara aitys*. https://www.youtube.com/watch?v=3p-872iE95A

Ajani, Yusuf Ayodeji, Oladokun, Bolaji David, Olarongbe, Shuaib Agboola, Amaechi, Margaret Nkechi, Rabiu, Nafisa and Bashorun, Musediq Tunji (2024): «Revitalizing indigenous knowledge systems via digital media technologies for sustainability of indigenous languages», *Preservation, Digital Technology & Culture*, 53/1, pp. 35-44. https://doi.org/10.1515/pdtc-2023-0051

Almas Oralbek, Auyesbayeva, Pakizat, Mambetov, Zholdasbek, Daribaev, Samal and Karbozov, Yerkhan (2025): «Preserving cultural heritage: A study of Abdygali Sariyev's poetic vision», *Journal of Ecohumanism*, 4/1, pp. 632–642. https://doi.org/10.62754/joe.v4i1.5871

Alsaleh, Abdullah (2024): «The impact of technological advancement on culture and society», *Scientific Reports*, 14, p. 32140. https://doi.org/10.1038/s41598-024-83995-z

Altayev, Zhakypbek and Imanbayeva, Zhuldyz (2021): «The values of traditional Kazakh culture», *Central Asian Journal of Art Studies*, 6/2, pp. 10–24. https://doi.org/10.47940/cajas.v6i2.373

Berdibayeva, Sveta, Syrgakbayeva, Akmaral, Abdualiyev, Akan, Berdibayev, Sveta and Garber, Alena (2020): «Psychological nature of the art of aitys», *Bulletin of the National Academy of Sciences of the Republic of Kazakhstan*, 1/383, pp. 235–241. https://doi.org/10.32014/2020.2518-1467.999

Bi, Jiancheng (2023): «Symbiotic nurture between literature, culture and nature in Gary Snyder's meta-picto-poetry of landscape», *Trans/Form/Ation*, 46/4, pp. 163–182. https://doi.org/10.1590/0101-3173.2023.v46n4.p163

Chen, Zhe and Yu, Tianqi (2024): «Festivals and digitalisation: A critique of the literature», *Tourism Critiques*, 6/1, pp. 2–17. https://doi.org/10.1108/trc-05-2024-0022

Dubuisson, Eva-Marie (2021): «Mapping participant frameworks in *The Aitys of Birzhan and Sara*», *Journal of Linguistic Anthropology*, 31/3, pp. 357–381. https://doi.org/10.1111/jola.12349

Dwivedi, Yogesh K., Hughes, Laurie, Baabdullah, Abdullah M., Ribeiro-Navarrete, Samuel, Giannakis, Mihalis, Al-Debei, Mutaz M., Dennehy, Denis, *et al.* (2022): «Metaverse beyond the hype: Multidisciplinary perspectives on emerging challenges, opportunities, and agenda for research, practice and policy», *International Journal of Information Management*, 66, p. 102542. https://doi.org/10.1016/j.ijinfomgt.2022.102542

Fiveash, Anna, Ferreri, Laura, Bouwer, Fleur, Kösem, Anne, Moghimi, Sanar, Ravignani, Andrea, Keller, Peter E. and Tillmann, Barbara (2023): «Can rhythm-mediated reward boost learning, memory, and social connection? Perspectives for future research», *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 149/3, p. 105153. https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2023.105153

Giorgallis, Andreas (2024): «The idea of protecting cultural heritage for the benefit of future generations in international cultural heritage law», *International Journal of Cultural Property,* 32/S1, pp. 76-99. https://doi.org/10.1017/s0940739124000171

Illingworth, Sam (2022): «The poetry of science», in *Science Communication through Poetry*, Cham, Springer, pp. 29–50. https://doi.org/10.1007/978-3-030-96829-8_3

Irawan, Dody, Suhardi, Suhardi, Dwi Leoni, Tessa, Zaitun, Zaitun, Musliha, Musliha, Patria, Robby, Kurmalasari, Tety, Onyxi Tampubolon, Rines and Atmadinata, Atmadinata (2024): «The role of oral literature in preserving the maritime cultural identity of the Malay community in the Riau Islands», *SHS Web of Conferences*, 205, p. 02005. https://doi.org/10.1051/shsconf/202420502005

Issabekova, Gulnur, Nazarbekova, Alua, Kudabayeva, Perizat, Abdykadyrova, Tursynai, Rizakhojayeva, Gulnara, Kudaibergenov, Arman and Akeshova, Madina (2024): «Teaching the linguistic aspects of ethnocultural units employing comparative-historical method», *Eurasian Journal of Applied Linguistics*, 10/3, pp. 33–46. http://dx.doi.org/10.32601/ejal.1030

Jati, Rocky (2023): «Cultural identity and community media: Empowering the cultural community», in *Guest Lecturer in* «*Media and Identity*» *Seminar,* pp. 1-9. https://doi.org/10.13140/RG.2.2.24621.46560

Kanalina, Gaukhar, Tleuberdina, Gulden, Batyrgalieva, Gulim and Berikbol, Taslima (2024): «Educational and moral meaning of aitys akyns in solving social problems», *Bulletin of the Khalel Dosmukhamedov Atyrau University*, 72/1, pp. 45–54. https://doi.org/10.47649/vau.2024.v.72.i1.05

Kashaka, Nyiramukama Diana (2025): «The role of folklore in modern society», *IDOSR Journal of Arts and Management*, 10/1, pp. 32–35. https://doi.org/10.59298/idosrjam/2025/101.323500

Kelley, Kathryn, Cartolano, Mattia and Ferrara, Silvia (2024): «Seals and signs: Tracing the origins of writing in ancient South-West Asia», *Antiquity*, 99/403, pp. 64–82. https://doi.org/10.15184/aqy.2024.165

Kozhabekova, Zhyldyz and Pangereyev, Abat (2024): «National idea of Kazakh aitys of the xix–xx centuries», *Yasaui University Reporter*, 130/4, pp. 126–138. http://dx.doi.org/10.47526/2023-4/2664-0686.11

Lao, Teng Wai (2024): «Approaching heritage preservation for future generations», in germanà, M. L.; akagawa, N.; versaci, A.; cavalagli, N. (eds.), *Conservation of Architectural Heritage (CAH): Developing Sustainable Practices*, Cham, Springer, pp. 423–429. https://doi.org/10.1007/978-3-031-33222-7_35

Mandri, Hajri (2024): «Allegory as the function of literary parables», *Anglisticum. Journal of the Association-Institute for English Language and American Studies*, 13/2, pp. 25–30.

Mekonnen, Habtamu, Bires, Zemenu and Berhanu, Kassegn (2022): «Practices and challenges of cultural heritage conservation in historical and religious heritage sites: Evidence from North Shoa Zone, Amhara Region, Ethiopia», *Heritage Science*, 10/1, p. 172. https://doi.org/10.1186/s40494-022-00802-6

Motinyane, Mantoa (2023): «Reimagining the role of folklore in the 21st century: Don't we need new ones?», *Southern African Journal for Folklore Studies*, 32/2, pp.1-14. https://doi.org/10.25159/2663-6697/13481

Mursalimova, Nassikhat and Oralbek, Almas (2023): «Characteristics of the Aitys genre among Kazakh and Turkish people», *Keruen*, 80/3, pp. 140–150. https://doi.org/10.53871/2078-8134.2023.3-12

Nurgalieva, Agila and Nurgaliyev, Kenes (2022): «Kazakh traditional riddles as a specific form of transmission of cultural and historical experience», *Cultural-Historical Psychology*, 18/4, pp. 59–69. https://doi.org/10.17759/chp.2022180406

O'Connor, David (2024): «The role of cultural heritage in shaping modern identity: A comparative study of Eastern and Western perspectives», *Journal of Education, Humanities, and Social Research*, 1/1, pp. 37-45. http://dx.doi.org/10.70088/rda9re42

Omarova, Alua, Kaztuganova, Ainur, Akimzhanov, Termibolat, Sultanova, Aidana and Zhamanbalinov, Yerbek (2020): «Kazakh musical and poetic art in the context of globalization», *Option*, 36/26, pp. 387–406.

Orosa, Miguel A. and Galarza-Ligña, Viviana Noemí (2024): «Fable (plot, composition) and mimesis (imitation, mimetic illusion): The theoretical-factual crisis of both terms on the European (post-)dramatic context», *European Public & Social Innovation Review*, 10. https://doi.org/10.31637/epsir-2025-740

Pishenbayevna, Nasirova Ayzada (2025): «The antroponyms in Karakalpak folk aitys», *International Journal of Literature and Languages*, 5/1, pp. 32–35. https://doi.org/10.37547/ijll/volume05issue01-08

Praise, Peace and Grace, Donald (2024): «Folklore in modern contexts». https://www.researchgate.net/publication/385896357_Folklore_in_Modern_Contexts

Setiawan, Irma (2025): «The role of language in preserving cultural heritage and religious beliefs: A case study on oral traditions in the indigenous Sasak community of Lombok, Indonesia», *Pakistan Journal of Life and Social Sciences*, 23/1, pp. 377–393. https://doi.org/10.2139/ssrn.5015020

Shim, So Hee (2023): «Reception and transformation of ancient East Asian linguistic thought», *Journal of Chinese Language and Literature*, 94, pp. 231–259. http://doi.org/10.15792/clsyn..94.202312.231

Sultanova, Zhypar and Abasbekova, Aigerim (2024): «Trends in the development of the «aitysh» genre in the modern context», *Bulletin of Osh State University*, 4, pp. 243–253. https://doi.org/10.52754/16948610_2024_4_23

Tleuberdina, Gulden, Berikbol, Taslima, Boken, Gulnaz and Kanalina, Gaukhar (2024): «Artistic and thematic features of modern aitys», *Bulletin of Toraighyrov University. Philology Series*, 3, pp. 390–404. https://doi.org/10.48081/NNRD1489

Zhalgasbayeva, Kanagat (2024): «Development of internet aitys in Kazakhstan», *National Folklore*, 18/143, pp. 99–110. https://doi.org/10.58242/millifolklor.1316671

Zholdasbekov, Myrzatai and Almukhanova, Raushan (eds.) (2014): *Anthology of Kazakh art*, Astana, Publishing House «Kultegin». https://qazcorpus.kz/_oqu-ishorpus/Dengeilyk/pdf/%D0%90%D0%B9%D1%82%D1%8B%D1%81-II.pdf

Zhumaeva, Gulnura (2022): «Reflection of religious and mystical views in the work of Kyrgyz folk akyns», *Bulletin of Science and Practice*, 8/8, pp. 476–482. URL: http://dx.doi.org/10.33619/2414-2948/81/51

Fecha de recepción: 15 de agosto de 2025
Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2026



Vírgenes, santos y Cristos vengadores: interacciones entre la divinidad y el individuo en un corpus de leyendas de tradición oral

Virgins, saints, and avenging Christs: interactions between divinity and the individual in a corpus of oral legends

Alba Pegalajar Espinosa
(Universidad de Jaén)
ape00006@red.ujaen.es
https://orcid.org/0000-0001-6076-2216

Resumen: Este artículo analiza un corpus de leyendas hagiográficas de tradición oral en las que Vírgenes, santos y Cristos intervienen frente a transgresiones religiosas o morales. A partir de testimonios del *Corpus de Literatura Oral*, el *SIPCA*, el *RIOJARCHIVO* y el *APIN*, se estudian patrones narrativos como la aparición milagrosa, la muerte súbita, los castigos corporales y el perdón condicionado. El trabajo identifica diferencias en la severidad de la sanción según la figura sagrada y las variables del contexto. Se concluye que estas leyendas funcionan como mecanismos de control social, pedagogía moral y refuerzo identitario en comunidades tradicionales.

Palabras clave: Leyendas hagiográficas, Religiosidad popular, Venganza divina, Vírgenes, Santos, Cristos.

Abstract: This article analyses a corpus of hagiographic oral legends in which Virgins, saints, and Christs intervene against religious or moral transgressions. Drawing on testimonies from the *Corpus de Literatura Oral*, *SIPCA, RIOJARCHIVO* and *APIN*, it examines recurring narrative patterns such as miraculous apparitions, sudden death, corporal punishments, and conditional forgiveness. The study identifies differences in the severity of sanctions depending on the sacred figure involved and contextual variables. It concludes that these legends function as mechanisms of social control, moral pedagogy, and community identity reinforcement within traditional societies, highlighting the symbolic power of popular religiosity in regulating collective life.

Keywords: Hagiographic legends, Popular religiosity, Divine vengeance, Virgins, Saints, Christs.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.98

Introducción

Las leyendas de temática hagiográfica constituyen uno de los géneros más fecundos de la tradición oral hispánica y europea. Lejos de ser simples sucesos piadosos, estas narraciones transmitidas de generación en generación en contextos rurales funcionan como depósitos de memoria colectiva y, al mismo tiempo, como mecanismos de regulación simbólica de la vida social. En ellas se condensan representaciones de lo sagrado, códigos morales y advertencias contra la transgresión de normas comunitarias, a través de episodios donde Vírgenes, santos y Cristos actúan directamente sobre los seres humanos. La interacción entre lo divino y lo humano aparece, pues, mediada por un lenguaje narrativo en el que los milagros, las apariciones y los castigos ejemplarizantes ocupan un lugar central.

El interés por estas leyendas responde, además, a un hecho cultural más amplio: el hecho religioso es inseparable de la necesidad humana de comprender y dar sentido a lo que le rodea. Como señala Díaz Rodríguez, «los mitos y las leyendas son una invención humana universal. En diversas épocas y en distintos lugares han surgido como explicaciones a los problemas acuciantes que se le iban presentando al ser humano» (1995: 9). En el ámbito de la religiosidad popular, estas explicaciones adoptan la forma de narraciones en las que lo divino protege, pero también sanciona, castigando la irreverencia, el sacrilegio o la falta de fe. En esta misma línea, Rodríguez Becerra (2003: 126) ha subrayado que la comunicación con lo sobrenatural ha acompañado a la humanidad desde la Antigüedad, manifestándose en visiones y apariciones que, aunque selectivas y no cotidianas, han sido consideradas posibles por amplios sectores sociales.

En el contexto peninsular, este fenómeno se plasmó de manera particular en las leyendas de apariciones marianas, cuya consolidación a partir de los siglos XII y XIII coincidió con la expansión de la devoción a María y con la fundación de santuarios que pasaron a convertirse en centros de culto y de identidad comunitaria. Estos relatos, transmitidos primero en círculos monásticos y luego entre laicos, acompañaron procesos históricos de gran alcance como la Reconquista y la Contrarreforma. La centralidad de la Virgen se consolidó así en el imaginario colectivo frente a la iconoclasia musulmana primero y la protestante después. La proliferación de apariciones y milagros marianos justificó la implantación de nuevos cultos. También se vio retroalimentada por un ciclo ritual que incluía milagros, ofrendas, exvotos y aglomeraciones devocionales. En consecuencia, se consolidó la función social de las leyendas como garantes de la cohesión y la continuidad del grupo.

En este artículo proponemos un análisis comparado de un corpus de ochenta y tres leyendas hagiográficas de tradición oral, recogidas principalmente en contextos rurales de la Península Ibérica, con algunas extensiones a Italia y México, y transmitidas hasta años recientes. A partir de la sistematización comparativa del corpus, identificamos variables como la figura sagrada implicada (Virgen, Cristo, santos, beatas), el espacio narrativo, el tipo de transgresión, la existencia o no de sacrilegio, la naturaleza del castigo y la presencia de muerte o perdón. El resultado inicial es significativo. En treinta y dos de las ochenta y tres leyendas, aparece un acto sacrílego que provoca una reacción divina, lo que demuestra la centralidad del motivo de la venganza sagrada dentro de la tradición hagiográfica oral.

El interés principal del estudio radica en indagar cómo se articulan las formas de intervención divina en función de tres polos narrativos, que son la Virgen, los santos y los Cristos. Estas figuras encarnan distintas facetas de lo sagrado y adquieren roles específicos que oscilan entre la protección, la intercesión y el castigo. Así, aunque la

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

Virgen suele mostrarse como mediadora benigna, capaz de perdonar o de intervenir para salvar vidas, no faltan ejemplos en los que aparece como fuerza justiciera implacable. Jesucristo, por su parte, tiende a representarse con mayor severidad, y los santos ocupan un espacio intermedio, más ligado a la mediación, aunque también capaces de infligir sanciones cuando se los ridiculiza.

Desde el punto de vista metodológico, nos apoyamos en herramientas procedentes de la antropología de la religión y de la literatura oral comparada. En primer lugar, asumimos con Mircea Eliade (1957) la distinción entre lo sagrado y lo profano como ejes fundamentales para entender la eficacia simbólica de estos relatos, pues la transgresión de un espacio, objeto o tiempo sagrado acarrea consecuencias inmediatas. Como planteó Geertz (1973: 89), los símbolos religiosos no solo representan lo sagrado, sino que condensan el ethos de una comunidad y lo conectan con su cosmovisión, otorgando sentido moral y emocional a sus prácticas colectivas. De este modo, la religión establece una congruencia básica entre estilo de vida y concepción del orden cósmico, lo que permite comprender las leyendas hagiográficas como narraciones en las que lo simbólico y lo normativo aparecen inseparablemente unidos.

Asimismo, la noción de castigo ejemplarizante resulta clave, pues estas narraciones se articulan como dramatizaciones comunitarias que refuerzan las normas religiosas. En esta línea, García Acosta (2017: 48) muestra que la interpretación de fenómenos adversos como manifestaciones de la ira divina fue «la dominante durante muchos siglos tanto en Europa como en los países colonizados por los europeos». Este hecho sitúa estas leyendas dentro de un marco histórico más amplio de interpretación religiosa de la desgracia.

El estudio se organiza en seis apartados. Tras esta introducción, en el primer bloque ofrecemos un marco teórico y metodológico que repasa los estudios previos sobre la tradición hagiográfica oral y define los conceptos clave que guiarán el análisis. En el segundo apartado presentamos el corpus de leyendas estudiado, describiendo sus procedencias, modos de transmisión y criterios de selección. El tercer, cuarto y quinto apartados constituyen el núcleo del trabajo. En ellos analizamos, respectivamente, los elementos narrativos, las modalidades de intervención divina (entre la protección y el castigo) y los motivos recurrentes asociados a la venganza sagrada (apariciones milagrosas, muertes súbitas, perdones condicionados). En el sexto apartado examinamos la relación entre la naturaleza de la transgresión y la severidad del castigo, cruzando variables como tipo de sacrilegio, identidad del transgresor y contexto espaciotemporal. Finalmente, en el séptimo apartado interpretamos las leyendas desde una perspectiva socio-simbólica, destacando su función como mecanismos de control social y moral en las comunidades tradicionales.

La originalidad del estudio reside en dos aspectos principales. Por un lado, en el enfoque comparativo que diferencia entre Vírgenes, santos y Cristos, mostrando cómo cada figura encarna modalidades específicas de justicia divina. Por otro lado, en la cuantificación y sistematización del corpus, que permite observar patrones narrativos y porcentajes significativos. Estos resultados enriquecen la comprensión de la literatura oral e iluminan aspectos de la religiosidad popular en contextos rurales, donde la frontera entre mito, devoción y control social se difumina. Como bien recuerda Duch (1998: 507), «el *mythos* (imagen, fábula, símbolo, relato) forma parte de la entraña misma de la humana condición en todo tiempo y lugar, y en todo tiempo y lugar entabla una intensa dialéctica con el logos». Por tanto, las leyendas hagiográficas deben entenderse como expresiones narrativas en las que lo sagrado y lo social se entrelazan inseparablemente.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

1. Tradición hagiográfica oral y representaciones de la divinidad: precisiones teóricas y metodológicas

El conocimiento de las leyendas hagiográficas exige una contextualización en el marco de los estudios sobre religiosidad popular, folclore y literatura oral. Conviene destacar que no se trata de narraciones ingenuas ni marginales, sino de relatos con una función social y cultural precisa. Como recuerda Giordano (1983: 9), las manifestaciones religiosas populares «están estrechamente vinculadas a su innato deseo de liberación y de promoción social», y transmiten tanto aspiraciones colectivas como condiciones existenciales concretas. En ellas se condensan tradiciones, creencias y necesidades simbólicas que van más allá de la doctrina oficial de la Iglesia.

Estas leyendas, transmitidas oralmente en contextos rurales, constituyen un ejemplo de lo que Duch (1998: 507) ha denominado la permanencia del *mythos* en diálogo con el *logos*. En sus palabras, «contra lo que suele creerse, el *mythos* nunca fue arrinconado y superado por el *logos*, sino que forma parte de la entraña misma de la humana condición, en todo tiempo y lugar». De ahí que los relatos hagiográficos no puedan ser reducidos a supersticiones o a meras curiosidades folclóricas, ya que son expresiones narrativas en las que lo sagrado se hace presente en el plano simbólico y cotidiano, configurando un marco de interpretación de la realidad. Esta presencia activa de lo sagrado en lo cotidiano se demuestra, por ejemplo, en *Las apariciones de San Gaspare del Búfalo* en Vittorito (Italia, *CLO,* 1506n), donde los santos se manifiestan en un hospital contemporáneo para acompañar a un moribundo.

En la tradición oral hispánica, las leyendas de Vírgenes, santos y Cristos se sitúan en la intersección entre lo religioso, lo social y lo literario. Su función no es únicamente devocional, sino también pedagógica y estética. Como ha mostrado Rivas Rivas (1994: 37) en su estudio sobre mediación divina y negociación ritual, las leyendas transmiten un «código ético-religioso» basado en la oposición entre virtudes y defectos. Verdad, fe, valentía, diligencia y fidelidad frente a mentira, incredulidad, cobardía, pereza y deslealtad. El relato oral dramatiza estas categorías abstractas mediante la intervención de figuras sagradas que premian o castigan, de modo que la comunidad interioriza normas de comportamiento. Así sucede en *La aparición de la Virgen tras una avería del coche* (*CLO,* 1098n) en Navares de Enmedio, donde la reparación milagrosa del coche se explica por la fe y devoción constantes de la informante.

Desde el punto de vista antropológico, la intervención de la divinidad en estas narraciones responde a una lógica de control social y de gestión simbólica de la transgresión. García Acosta (2017: 48) recuerda que durante siglos la interpretación de desgracias naturales en Europa fue entendida como manifestación de la ira divina. Se asocian desastre, pecado y castigo. Las leyendas hagiográficas se insertan en esta misma tradición, pues los personajes que profanan una imagen o ridiculizan un santo experimentan consecuencias inmediatas (parálisis, muerte súbita, desgracias familiares) que funcionan como advertencias colectivas. Un caso paradigmático es *La leyenda de la Virgen de la Trinidad* de Bolea (*SIPCA*), donde un hombre ebrio rompió parte de la imagen de piedra de la Virgen y vio secarse su brazo.

En este contexto, el enfoque metodológico del presente trabajo combina dos perspectivas complementarias. Por un lado, inspirado en el catálogo tipográfico ATU (Uther, 2004), el análisis narrativo permite identificar motivos recurrentes (aparición milagrosa, castigo ejemplar, perdón condicionado) y compararlos entre sí. Por otro, la perspectiva antropológica y simbólica, siguiendo a autores como Eliade (1957: 23), permite comprender cómo estas narraciones se inscriben en una visión del mundo donde lo

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

sagrado y lo profano no son esferas separadas, sino dimensiones en constante interacción. La categoría de lo sagrado, como señala Eliade, remite a un ámbito de poder y de eficacia, cuya violación provoca inevitablemente un reequilibrio mediante la sanción divina. Por ejemplo, en *La Virgen de Layana y la yegua* en Tarazona (*SIPCA*) un labrador promete entregar un potro a la Virgen si su yegua se cura, pero después se resiste a cumplir. La intervención divina se produce cuando la potra, de manera prodigiosa, entra sola en la iglesia, demostrando que la Virgen cobra lo prometido.

Por añadidura, Rodríguez Becerra (2016: 251) destaca que estas leyendas son parte de un proceso histórico y cultural ligado a la identidad de los territorios, y no relatos aislados. Según sus estudios sobre apariciones marianas, «un hecho es común a todos los casos: las imágenes son halladas o se aparecen; o más bien reaparecen, pues en el imaginario colectivo ya existieron y recibieron culto con anterioridad». La narración del hallazgo o aparición de una Virgen, con frecuencia asociada a un contexto rural (un árbol, una cueva, un pastor), legitima un culto local y reafirma la continuidad histórica y religiosa de la comunidad. Este fenómeno explica que muchas de estas imágenes se conviertan en patronas y garantes de la cohesión social, como ocurre en varias de las leyendas del corpus analizado.

Metodológicamente, pues, el análisis de estas leyendas se centrará en estos ejes:

1. La transgresión inicial: protagonistas, contextos y actos sacrílegos.
2. Las modalidades de intervención divina (protección, intercesión, castigo).
3. Los motivos narrativos recurrentes asociados a esa intervención (apariciones, milagros, sanciones, perdones).
4. Intensidad de la intervención: naturaleza de la transgresión y severidad del castigo.
5. Las variables sociales y contextuales que condicionan la severidad de la sanción (tipo de transgresión, identidad del protagonista, contexto festivo o agrícola).

El principal objetivo es mostrar cómo las leyendas hagiográficas no son meros relatos religiosos, sino instrumentos simbólicos que canalizan tensiones sociales, legitiman normas y reafirman la centralidad de lo sagrado en la vida cotidiana de las comunidades tradicionales.

2. El corpus de leyendas hagiográficas

El material de base de este trabajo procede de un conjunto heterogéneo de ochenta y tres leyendas de tradición oral recopiladas en distintas campañas de documentación y en archivos especializados. La mayor parte de las muestras procede del *Corpus de Literatura Oral*, base de datos de la Universidad de Jaén que recoge testimonios en diferentes pueblos de España. A ello sumamos materiales procedentes del *Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés*, del *Archivo del Patrimonio Inmaterial de Navarra* y del *Archivo del Patrimonio Inmaterial de La Rioja*[1]. También hemos incorporado algunas leyendas recogidas en Abruzzo (Italia) y en Chiapas (México), lo que nos ha permitido

[1] Para agilizar la lectura del artículo, de aquí en adelante utilizaremos las siglas *CLO*, *SIPCA*, *APIN* y *RIOJARCHIVO*, que corresponden respectivamente al *Corpus de Literatura Oral*, al *Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés*, al *Archivo del Patrimonio Inmaterial de Navarra* y al *Archivo del Patrimonio Inmaterial de La Rioja.*

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

ampliar la perspectiva comparada y situar las narraciones hispánicas dentro de un marco transcultural.

El ámbito de procedencia es fundamentalmente rural, lo que demuestra la persistencia de la religiosidad popular en contextos campesinos. En Andalucía se concentra el mayor número de testimonios, especialmente en localidades como Villarrodrigo, Valdepeñas de Jaén, Noalejo, Génave o Antequera, donde abundan anécdotas sobre Cristos castigadores, Vírgenes protectoras y santos intercesores. Ejemplos representativos son *El Cristo cercenador* en Villarrodrigo (*CLO,* 0269n), *La venganza de San Isidro* en Génave (*CLO,* 0086n), o *El Cristo del Mayor Dolor* en Antequera (*CLO,* 1987n). En Aragón, gracias a las recopilaciones del *SIPCA*, hallamos narraciones centradas en apariciones marianas, como *La Virgen de la Trinidad* de Bolea o *La Virgen de Concilio*, así como relatos en torno a santos y a robos de imágenes, como la *Leyenda de San Alejandro* en Bernués. En Navarra, se conservan historias como la de *La Virgen del Perdón* en Astráin, en las que las imágenes actúan como garantes de orden moral y social. En Castilla y León se documentan relatos de santos protectores y taumaturgos, como Santa Genoveva y San Amaro o San Basilio, junto con milagros marianos como el de la Virgen del Villar en Laguna de Duero. En La Rioja encontramos la leyenda del *Lagarto y el pastor* en Villoslada de Cameros, donde la Virgen de Lomos de Orio mata al reptil que amenaza al muchacho. La amplitud geográfica del corpus se completa con testimonios internacionales. Por ejemplo, en Vittorito (Italia) se narra cómo el arcángel Raffaele protege a los pastores contra bandidos (*CLO*, 1505n), mientras que en Chiapas (México) se conserva la leyenda del Niño Jesús y la hormiga arriera, en la que un gesto irreverente de la hormiga es sancionado con su castigo físico (*CLO*, 1347n).

Todas estas narraciones han sido transmitidas en contextos de oralidad, recogidas directamente de la voz de los informantes. Algunas están relatadas en primera persona, como el *Milagro del Santo Custodio y la enferma* en Noalejo (*CLO*, 2181n). Otras adoptan fórmulas colectivas como «dicen que…» o «se cuenta que…», lo que subraya su carácter comunitario y anónimo. En términos funcionales, y siguiendo a Beltrán Almería, podemos diferenciar entre leyenda y caso. La leyenda tiende a tipificar y universalizar (circula con voz colectiva, fija motivos y personajes-tipo), mientras que el caso se ancla en la proximidad temporal, la voz del testigo y la exigencia de evaluación moral (Beltrán Almería, 2008: 77-83). De este modo, un relato en primera persona como el del Santo Custodio roza el caso, mientras que las versiones en tercera persona con fórmulas anónimas se acercan a la leyenda.

La oralidad implica también variación. El relato del Cristo de Chircales presenta versiones distintas en las que cambia el protagonista del hallazgo (un cabrerillo en una, un arriero en otra), lo que evidencia la flexibilidad de la tradición oral (*CLO,* 0282n y 0241n). La variabilidad también condiciona el castigo. En una versión de la *Leyenda de San Antón* en Bailo (*SIPCA),* un rico incrédulo lanza piedras contra la cabeza de la imagen y la sanción recae de manera indirecta, con la muerte de su caballo. En la otra, más severa, dispara con la escopeta al santo y el castigo es inmediato y personal, pues el propio agresor muere fulminado.

Hemos sistematizado este corpus en una tabla comparativa que organiza cada leyenda según datos clave como el nombre de la leyenda, la localidad de procedencia, narrador, personajes, figura sagrada implicada, espacio, tiempo, milagro, existencia de sacrilegio, tipo de castigo, muerte y perdón. Este instrumento resulta esencial para detectar patrones narrativos y realizar cotejos entre relatos. Un criterio fundamental en la selección ha sido la temática hagiográfica, pues todos los textos analizados giran en

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

torno a Vírgenes, santos o Cristos. Por ejemplo, la Virgen de las Angustias en Torres (*CLO,* 1199n), San Francisco de Asís en Rivas-Vaciamadrid (*CLO,* 0996n) o el Cristo del Mármol en Cambil (*CLO,* 0880n).

Han quedado excluidas, por tanto, las leyendas etiológicas, toponímicas o aquellas en las que no intervienen personajes sagrados. Dentro de los relatos escogidos, hemos optado por abarcar tanto los milagros protectores (apariciones marianas, curaciones, auxilios en desgracias) como los episodios de castigo (sacrilegios, burlas, ofensas a imágenes), ya que solo de este modo es posible examinar el equilibrio entre misericordia y venganza en la interacción entre lo divino y lo humano.

De la comparación de los testimonios se desprende una estructura narrativa recurrente que puede organizarse en tres secuencias principales, que son la transgresión, la intervención divina y la resolución. La Figura 1 sintetiza esta dinámica común a la mayoría de las leyendas analizadas.

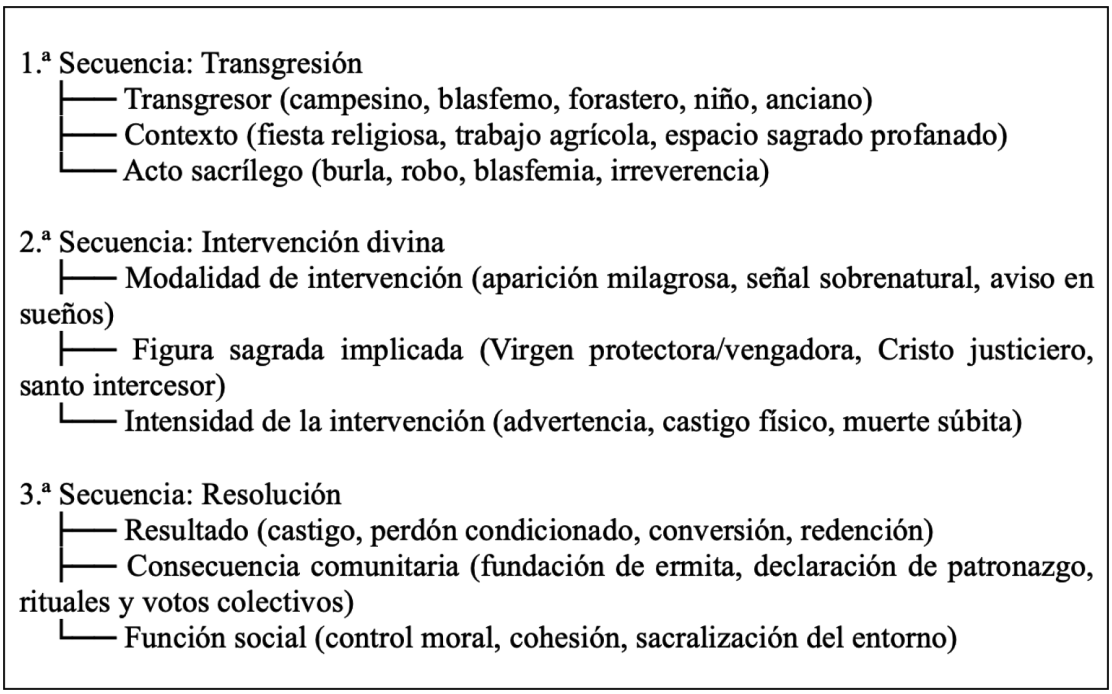


Figura 1. Esquema narrativo de las leyendas hagiográficas.

Tomemos como ejemplo la leyenda de *El zapatero de Ágreda y la Virgen de los Milagros de Tarazona* (*SIPCA*). El transgresor es un artesano incrédulo que, en el contexto de la procesión solemne en honor a la Virgen, comete el acto sacrílego de ignorar el paso de la imagen y continuar clavando zapatos con burla. La modalidad de intervención divina es inmediata y fulminante, pues la Virgen de los Milagros lo paraliza en el mismo gesto de irreverencia. La intensidad de la intervención es máxima, ya que el resultado es la petrificación del zapatero en pleno acto, convertido en signo visible del poder de lo sagrado. La consecuencia comunitaria es que su cuerpo inmóvil permanece como advertencia perpetua en el templo, recordando a todos la sanción de la irreverencia. De este modo, la función social de la leyenda es subrayar la obligación de respeto hacia lo sagrado en los rituales colectivos.

Finalmente, la amplitud geográfica y temática del corpus nos permite observar cómo determinados motivos narrativos se repiten en lugares distantes entre sí, lo que sugiere la existencia de una unidad simbólica de la religiosidad popular. Al mismo

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

tiempo, la diversidad local aporta matices significativos. En Andalucía abundan los relatos de castigo ligados a Cristos, en Aragón y Navarra destacan las apariciones marianas, mientras que en Castilla y León predominan los santos protectores. Esta doble dimensión (unidad de motivos y variedad de expresiones locales) constituye la base para el análisis comparado que desarrollamos en los apartados siguientes.

3. La transgresión inicial: protagonistas, contextos y actos sacrílegos

El punto de partida de estas narraciones se sitúa en una falta concreta cometida por un individuo o grupo, que desencadena la intervención de lo sagrado. El transgresor puede ser un campesino en su vida cotidiana, un forastero ajeno a las normas locales, o incluso niños y ancianos que obran con imprudencia. Por ejemplo, en la *Leyenda del robo de San Alejandro* en Bernués (*SIPCA*), los protagonistas son unos ladrones que intentan llevarse la imagen del santo, pero esta regresa por sí sola a su ermita.

El contexto en que se desarrolla la falta también resulta significativo. No pocas veces la transgresión consiste en el exceso de confianza o la relajación de las normas comunitarias, que favorecen el sacrilegio. Así ocurre en *La protección del Cristo de Chircales* (*CLO,* 0248n, Valdepeñas de Jaén), donde los vecinos de una calle, al dejar de rezar al Señor, ven cómo el cólera se abate sobre ellos.

Los actos sacrílegos adoptan diversas formas, desde la blasfemia y la burla hasta el robo o la profanación material de la imagen. En *Milagro de la boina de San Sebastián* (*APIN*), la transgresión consiste en apropiarse de los bienes del santo, lo que conlleva que el ladrón quede paralizado en el mismo acto y no puede huir con el botín. Sólo tras devolver lo robado y pedir perdón recupera la movilidad: «entonces, le dejó la boina en la piedra del santo. Al poco tiempo, pues pasó por ahí un señor, un hombre que entró a Tafalla y se empeñó en cogerse la boina y se la cogió. Entonces, la mano se le quedó pegada a la boina».

Estas variantes muestran que el núcleo de la primera secuencia no reside tanto en la gravedad objetiva del acto, sino en la percepción de haber traspasado un límite simbólico, vulnerando lo que se considera intocable para la comunidad. Tal como observa Velasco, la función de estas leyendas es señalar qué comportamientos ponen en peligro la cohesión del grupo y la relación con lo divino (1996: 107). Otra muestra es *Santa Genoveva y san Amaro* en Pisón de Castrejón (*CLO,* 0366n), donde el amigo del santo intenta seducir a la santa retirada en el bosque. La resistencia de Genoveva, que vive de frutos y convive con animales protectores, transforma la situación de peligro en ocasión de reafirmar la virtud. La narración desemboca en la exaltación de la fidelidad y la castidad.

En conjunto, la primera secuencia de las leyendas hagiográficas revela la importancia de los protagonistas, los contextos y los actos sacrílegos como detonantes narrativos. Sin la transgresión inicial, no puede haber intervención divina ni resolución ejemplarizante. Este primer momento abre la puerta a lo maravilloso y legitima la posterior reacción de la divinidad.

4. Modalidades de intervención divina: entre la protección y el castigo

Al abordar las leyendas, hemos podido identificar dos grandes modalidades de intervención divina, que son la protectora y la sancionadora. Ambas responden a la misma lógica de interacción entre lo sagrado y lo humano, pero se expresan de manera distinta según la figura implicada. Las Vírgenes suelen ser descritas como mediadoras

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

benévolas, aunque no faltan episodios donde asumen un papel vengador; los Cristos aparecen con mayor frecuencia como jueces justicieros; los santos oscilan entre la intercesión y la corrección, situándose en un punto intermedio entre misericordia y castigo. El modo en que se distribuyen funciones entre las distintas figuras sagradas responde a lo que Álvarez Santaló (1995: 90-92) ha descrito como el «circuito de la seguridad colectiva». Consiste en que la lejanía del Dios-Padre, concebido como demasiado distante y abstracto, hace que los fieles se vuelquen en figuras más cercanas como la Virgen por su familiaridad y su capacidad de mediación. También en los santos, por su condición humana que los convierte en aliados comprensivos. Cristo, en cambio, ocupa un espacio ambiguo. Su sufrimiento lo acerca a los hombres, pero su papel de juez lo mantiene en un lugar de temor reverencial. Esta lógica explica por qué en nuestro corpus las leyendas marianas suelen insistir en el auxilio, mientras que los Cristos aparecen con frecuencia vinculados a castigos implacables que subrayan la distancia y el poder de lo divino.

El polo protector se manifiesta en relatos donde la divinidad interviene para salvar vidas, curar enfermedades o preservar a la comunidad de catástrofes. Un ejemplo elocuente es el *Milagro del Santo Custodio y la paralítica* en Noalejo (*CLO,* 2174n), donde la madre de un almendrero recupera la movilidad gracias a la intercesión del santo, lo que motiva que la familia le ofrezca en agradecimiento una caja de pasas cada año. Algo semejante sucede en la *Virgen de Cuadros* en Bedmar (*CLO,* 0899n), cuya intercesión devuelve el habla a una mujer que había quedado muda. Lo sagrado aparece como fuerza compasiva que atiende las súplicas de los fieles:

> Que una mujer aquí de Bedmar no hablaba. Sí hablaba, lo que pasa que tuvo una enfermedad, se quedó ronca y ya no pudo hablar. Y cogió un pellejo de lana, se fue a la ermita y durmió una semana enterica allí. Y a la semana le dio la Virgen habla.

La Virgen, en particular, se erige en protectora maternal, acompañando al individuo en situaciones de desamparo. Por ejemplo, el *Niño perdido* de Alameda (*CLO,* 2242n) encuentra consuelo al reconocer a la Virgen que lo había velado en la noche de su extravío, un episodio que combina el motivo del auxilio con la dimensión afectiva de la devoción mariana. Otro ejemplo es *La protección de la Milagrosa* en Villarrodrigo (*CLO,* 0270n). Durante la guerra, la luz de una casa se apagó cuando unos hombres intentaron destruir su imagen y solo volvió al marcharse, señal interpretada como intervención de la Virgen en defensa de la familia.

Un caso llamativo es el de la *Beata Marina Alonso* en Antequera (*CLO*, 1984n), que acude en ayuda de una mujer sola y enferma en pleno parto. La narración insiste en su condición piadosa y humilde, pero la presenta como figura de intercesión cercana, que actúa en lo cotidiano como los santos en otras leyendas. Otra intervención singular es la del *Perrito de San Antonio* en Mohedas de Granadilla (*CLO,* 1697n), donde se envía a su animal para custodiar a un muchacho y, en otra ocasión, a una mujer perdida en el campo. El motivo resulta llamativo por la mediación de un animal, que confirma la capacidad de lo sagrado para velar por los desamparados incluso a través de agentes inesperados.

La protección divina no siempre se canaliza a través de figuras, sino también mediante objetos sagrados. En la leyenda de *El agua bendita* en Pietracamela (Italia, *CLO,* 1523n), la ropa bendecida en casa del tío del narrador alivia los tormentos y devuelve la calma. El relato confirma que la eficacia de lo sagrado podía depositarse en elementos materiales, percibidos como portadores de poder protector.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

Además, el amparo no se limita al ámbito individual. Abundan las leyendas en que la intervención divina asegura la lluvia en tiempos de sequía y refuerza la dependencia agrícola de las comunidades. El *Cristo de la Vera Cruz* en Torres (*CLO,* 1182n), el *Cristo de la Expiración* en Rivas-Vaciamadrid (*CLO,* 0995n) o el *Cristo de la Salud y de las Aguas* en Antequera (*CLO,* 0829n) son ejemplos reiterados de cómo el pueblo recurre al poder sagrado para restablecer el equilibrio natural. También las Vírgenes aparecen como garantes del ciclo agrícola. Así lo muestra el *Milagro de la Virgen de Albanchez* en Villarrodrigo (*CLO,* 0092n), según el cual, durante una sequía acompañada de plaga de langosta, los vecinos sacaron a la Virgen en procesión y los insectos se posaron sobre su manto para desaparecer. Estas leyendas de rogativas y lluvias milagrosas transmiten la convicción de que la religiosidad popular posee un poder eficaz sobre la naturaleza.

Asimismo, como señala Navarro, la relación entre santos, ciudades y comunidades fue un instrumento de patriotismo ciudadano, pues los santos exaltaban y ennoblecían a «sus patrias» y se convirtieron en símbolos de identidad colectiva (2010: 460-467). Las imágenes marianas, al igual que las de los santos, actuaban como referentes de cohesión social frente a la adversidad. Tal ocurre en el *Milagro de la Virgen de la Pedraja* de Portillo (Valladolid, *CLO,* 1427n), donde en 1844 un incendio estuvo a punto de arrasar el pueblo, pero se apagó tras sacar la imagen en procesión. Desde entonces, cada catorce de junio se conmemora el acontecimiento como acción de gracias, pero también como reafirmación de la unidad vecinal:

> [María:] —Y entonces fueron a la iglesia, sacaron el santísimo, les pusieron delante del fuego, y milagro. El aire se paró, empezó a llover y se apagó el fuego. Y eso lo conmemoran todos los años el catorce de…
>
> [Micaela:] —De junio.

Ahora bien, junto a este polo protector, las leyendas muestran un reverso severo: lo divino como instancia castigadora frente a la transgresión. Los Cristos son las figuras que más encarnan esta faceta. En *El Cristo cercenador* en Villarrodrigo (*CLO,* 0269n), el agresor que derriba el brazo de la imagen ve reproducido en sí mismo el mismo daño, pues una bomba en la guerra le arranca los dos brazos. Algo semejante ocurre en *El ofensor de Cristo castigado* en Villarrodrigo (*CLO,* 0095n), donde un hombre coloca una corona de espigas en la imagen y muere inmediatamente de una patada de un mulo. También en *El castigo del Resucitado* en Villarrodrigo (*CLO,* 0094n), la irreverencia de arrojar vino al ojo de la imagen desemboca en la ceguera permanente del transgresor. La severidad de estos relatos subraya que el Cristo no admite burlas y que cualquier sacrilegio tiene consecuencias irreversibles. El castigo milagroso confirma el carácter inviolable de lo sagrado.

Las Vírgenes, aunque suelen aparecer como protectoras, también pueden asumir un papel vengador. *La venganza de la Virgen* en Génave (*CLO,* 2215n) es un caso paradigmático. En ella, un hombre arroja la imagen por un barranco y muere poco después al precipitarse él mismo; la mujer que instigó el sacrilegio ve cómo su hija embarazada sufre una hemorragia fatal. Similar es la *Leyenda de la Virgen de los Remedios* de Jimena (*CLO,* 1070n), donde unos hombres queman la imagen y uno de ellos resulta herido en el pie al pasar posteriormente por el mismo lugar. Lo mismo sucede en contextos extraeuropeos. Barabas (2000: 136), al estudiar las apariciones en Oaxaca, muestra cómo en los primeros tiempos la Virgen era concebida sobre todo como una figura castigadora, cuyos milagros se manifestaban más en accidentes, pérdidas y desgracias que en curaciones o favores, aunque más tarde se fue construyendo un perfil redentor.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

Los santos, por su parte, oscilan entre la función intercesora y la correctiva. En *La venganza de San Isidro* en Génave (*CLO,* 0086n), un capataz obliga a sus trabajadores a labrar en el día festivo del santo. Como consecuencia, una nube fulmina a las mulas, aunque el hombre sobrevive. El santo castiga así la falta de respeto a su fiesta, en línea con lo que Prat Ferrer (2006–2007: 163) describe como una «dialéctica de reciprocidad: protección y milagro a cambio de respeto y veneración». En el *Milagro del Santo Custodio con el jamón* en Noalejo (*CLO,* 2173n), unos mozos esconden el jamón destinado al santo, pero un perro lo devora y solo queda el hueso. La anécdota, aparentemente trivial, funciona como recordatorio de que las ofrendas no deben ser retenidas ni manipuladas. Esta ambivalencia se refuerza en estudios recientes, como el de Campos Moreno (2024: 342–343) sobre San Antonio de Padua, quien en las leyendas opera de modo análogo al mago o chamán, resolviendo problemas que van desde curaciones hasta profecías, enfrentamientos con demonios y conversiones de infieles.

En conjunto, podemos afirmar que las modalidades de intervención divina responden a un principio narrativo común, puesto que lo sagrado actúa en defensa de su propia dignidad y en protección de la comunidad. El equilibrio entre misericordia y castigo se distribuye de manera desigual entre las figuras. La Virgen predomina como protectora, pero puede vengarse si la ultrajan; los Cristos destacan por su severidad y por la contundencia de sus castigos; los santos median entre ofrecer auxilio a los fieles y sancionar la falta de respeto. La comunidad, a través de estas narraciones, refuerza la idea de que la devoción y el respeto a lo sagrado son condiciones indispensables para el orden social y la supervivencia.

5. Apariciones milagrosas, muertes súbitas y perdones condicionados: motivos recurrentes en la venganza divina

El análisis de nuestro corpus revela que las intervenciones divinas no se articulan de manera caótica, sino que siguen motivos narrativos que aparecen reiteradamente en contextos distintos. Entre los más frecuentes destacan la aparición milagrosa, la muerte súbita como sanción y la posibilidad del perdón condicionado. Estos elementos configuran un repertorio simbólico que refuerza la eficacia del relato y su función pedagógica dentro de la comunidad.

La aparición milagrosa constituye uno de los ejes fundamentales de las leyendas hagiográficas. Se trata de episodios en los que una Virgen, un Cristo o un santo se manifiestan de manera prodigiosa, ya sea en sueños, en visiones o a través de objetos hallados en lugares inesperados. Ejemplos abundan en todo el territorio. *El Cristo de Chircales* en Valdepeñas de Jaén (*CLO,* 0241n) presenta variantes en las que el hallazgo se produce a un cabrerillo o a un arriero, lo que muestra la flexibilidad de la tradición oral y la centralidad del motivo del descubrimiento. Algo semejante ocurre en la *Virgen de la Cabeza* (*CLO,* 0629n), aparecida a un pastor en Sierra Morena, cuya leyenda legitima un culto que se convierte en uno de los más importantes del sur peninsular. En Aragón hallamos *La Virgen de la Trinidad* de Bolea, cuya aparición a un pastor legitima la construcción de un santuario en el lugar. Como ha señalado Giordano (1983: 127), la religiosidad popular medieval se caracterizó por una constante hibridación entre lo pagano y lo cristiano, de modo que las apariciones hagiográficas confirmaban la devoción y servían para integrar antiguos lugares sagrados en la geografía cristiana.

También conviene destacar la leyenda de *El obispo de Jaén, el diablo y el Santo Rostro* en Jamilena (*CLO*, 0363n), donde el obispo frustra el intento del diablo de casar al

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

Papa con una diabla. Como recompensa recibe dos reliquias del Santo Rostro, una de las cuales bendice el mar. El episodio, en el que lo demoníaco es vencido por la mediación episcopal, ejemplifica cómo las leyendas hagiográficas refuerzan la autoridad eclesial. Algo semejante sucede en la *Leyenda del Puente del Diablo* en Biescas (*SIPCA*), en la que un joven intenta cumplir un pacto con el diablo arrojando a una muchacha al barranco, pero la intervención de Santa Elena lo impide. El resultado no es la muerte inmediata del transgresor, sino la humillación de ver frustrado su acuerdo diabólico. Se subraya, de nuevo, la superioridad de lo sagrado frente a las fuerzas del mal. Este tipo de relatos conectan con lo señalado por Oriol (2019: 217-218), quien muestra que un mismo motivo narrativo (como el del diablo constructor de puentes) puede adoptar la forma de cuento, leyenda o tradición explicativa según el grado de credibilidad, la intención moral y los recursos estilísticos empleados. Ello explica que en nuestro corpus convivan versiones enraizadas en lo legendario con otras que comparten rasgos propios del cuento popular, sin que por ello pierdan su función de reafirmar el predominio de lo sagrado sobre lo demoníaco.

En el caso de las apariciones marianas, el relato legitima el culto, pero también vincula de manera inseparable la imagen con un territorio concreto. De hecho, como ha señalado Rodríguez Becerra (2012: 51), estas leyendas funcionan como un sistema de vinculación entre la comunidad y su Virgen. *Verbi gratia,* el pueblo le ofrece oraciones, fiestas y sacrificios. A cambio, la imagen devuelve protección frente a males colectivos como epidemias o sequías. Este mecanismo explica por qué muchas de las imágenes aparecidas han acabado convirtiéndose en patronas locales y han reforzado la sacralización del entorno.

Otro motivo recurrente es la muerte súbita como castigo, que se presenta como prueba irrefutable de la intervención divina. La narración oral establece una relación directa entre la ofensa a lo sagrado y la desaparición inmediata del transgresor. En *El ofensor de Cristo castigado* en Villarrodrigo (*CLO,* 0095n), el hombre que coloca una corona de espigas en la imagen muere de manera repentina por la coz de un mulo. En *La venganza de la Virgen* en Génave (*CLO,* 0069n), el sacrílego que arroja la imagen por un barranco sufre la misma suerte al precipitarse al vacío.

Otro ejemplo paradigmático es *El Cristo de los Avisos* en Antequera (*CLO,* 0822n y 0814n). En esta leyenda, un hombre que mantenía relaciones ilícitas con una monja recibe varias advertencias del Cristo cada vez que pasa frente a su imagen, pero las desoye. Termina muriendo apuñalado en plena calle. Como ha explicado García de la Borbolla García de Paredes (2000: 74), en la tradición cristiana «el milagro es la prueba por excelencia de la omnipotencia divina». La muerte súbita de los transgresores funciona precisamente como esa prueba incontestable, inscrita en el cuerpo del castigado:

> Y por tercera vez, por tres veces, volvió a escucharlo, no quiso hacer caso y en una de las visitas, en la calle fresca, que es una de los aledaños, recibe una puñalá y lo matan. Él había estao escuchando y había, le habían avisao de lo que le iba a pasar, el Cristo.

Más escaso, pero igualmente significativo, es el motivo del perdón condicionado, donde lo divino ofrece una salida al pecador siempre y cuando este cumpla una penitencia o rectifique su conducta. Un caso significativo es *El Arco del Nazareno* en Antequera (*CLO,* 0808n), donde una aparición de la Virgen impide el rapto de una novicia del convento de la Encarnación por parte de un hombre casado, Luis de Zayas. El episodio frustra el pecado y provoca la conversión moral del protagonista. Se muestra cómo la

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

intervención mariana puede actuar también en el plano ético-individual, reconduciendo conductas desviadas. Martínez Martínez ha recordado, en relación con la espiritualidad mariana medieval, que «la Virgen se convierte en intercesora siempre y cuando el devoto demuestre humildad y arrepentimiento» (1991: 327). El perdón, en este sentido, no se entiende como automático, sino como parte de una pedagogía de la devoción.

Particular interés reviste la leyenda de *El cazador y el fraile* (*CLO,* 1414n), donde la intervención sobrenatural se traduce en una muerte repentina con sentido redentor. Un cazador, conocido por su carácter severo y celoso, acoge a un fraile errante en la noche de Navidad y al amanecer aparece muerto en medio de una gran luz, signo interpretado como su conversión final. El relato combina así los motivos de la aparición milagrosa y la muerte súbita, pero en clave de redención.

Dentro de este repertorio de motivos, debemos destacar el uso de castigos corporales ejemplarizantes que no llegan a la muerte, pero que marcan al transgresor de por vida. En el *Cristo cercenador* de Villarrodrigo (*CLO,* 2232n), el hombre que dañó el brazo de la imagen termina mutilado en la guerra. San Marcos castiga al burlador incrédulo en Carchelejo (*CLO,* 0630n), dejándolo deforme tras mofarse del santo. En el *Castigo del Resucitado* en Villarrodrigo (*CLO,* 0094n), la irreverencia de arrojar vino al ojo de Cristo provoca la ceguera permanente del agresor. De manera semejante, en el *Robo de la Virgen de Puy* (*APIN*) en Estella-Lizarra, los ladrones que intentan llevarse la imagen se quedan con las manos pegadas a una columna hasta que se arrepienten. Como recuerda García Acosta (2017: 52), en las sociedades tradicionales «el desastre, el castigo o la enfermedad se interpretaban como respuesta divina a una falta moral». Los cuerpos marcados son, en consecuencia, la inscripción visible de la sanción sagrada. Así ocurre también en *El lienzo arrugado del Cristo de Chircales* en Valdepeñas de Jaén (*CLO,* 0308n), donde un pastor que dobló irrespetuosamente la estampa del Cristo quedó manco de manera irreversible.

El análisis nos muestra que estos motivos recurrentes cumplen una función social evidente. La aparición milagrosa legitima lugares de culto y consolida identidades comunitarias; la muerte súbita dramatiza la idea de justicia inmediata; el perdón condicionado ofrece una vía de reconciliación que subraya el valor de la penitencia y la devoción. Navarro (2013: 64) ha insistido en que los santos y las imágenes no solo median entre el hombre y Dios, sino que también «se convierten en símbolos de cohesión e identidad urbana y comunitaria». Estas leyendas, al repetir motivos arquetípicos, confirman la vigencia de un imaginario en el que lo divino regula las conductas humanas a través de narraciones cargadas de simbolismo.

En definitiva, los motivos de aparición, castigo corporal, muerte súbita y perdón condicionado no son simples recursos narrativos, sino herramientas simbólicas que refuerzan la cohesión social y la centralidad de lo sagrado en la vida cotidiana. A través de ellos, las comunidades reafirman que toda transgresión tiene consecuencias, que lo divino se manifiesta en la historia y que la devoción y el respeto son las condiciones para evitar la venganza sagrada.

6. Intensidad de la intervención: naturaleza de la transgresión y severidad del castigo

El examen del corpus muestra que la severidad del castigo divino no depende únicamente de la figura sagrada, ya que está condicionada por una serie de variables como la naturaleza de la transgresión, la identidad del protagonista y el contexto espaciotemporal en que se produce la falta. Estas dimensiones revelan un sistema simbólico en el que lo

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

divino sanciona de manera proporcional, reforzando las normas sociales y religiosas de la comunidad.

El primer factor que debemos considerar es el tipo de transgresión. Las ofensas más severamente castigadas son las que atentan contra la integridad material de la imagen. En *Maltrato al Señor de la Salud y castigo de la Purísima* en Villarrodrigo (*CLO,* 0268n), un vecino que dio patadas a la cabeza del Cristo terminó desarrollando una fístula incurable en el talón. La narración insiste en que lo sagrado no es un simple objeto, sino un cuerpo vivo que responde a la agresión.

Un segundo grupo de transgresiones corresponde a la irreverencia verbal o gestual, como blasfemias, burlas o desafíos. Cuando San Marcos castiga a un burlador en Carchelejo (*CLO,* 0630n), la deformidad del incrédulo funciona como advertencia visible para todo el vecindario. Este motivo demuestra la centralidad de la palabra en la cultura oral. Las blasfemias constituyen transgresiones equivalentes a actos físicos.

El grado de sanción se modula también según la identidad del protagonista. Forasteros, jóvenes irreverentes o personajes marginales suelen recibir castigos más drásticos que los miembros reconocidos de la comunidad. En *El Niño pastor y San Roque* en Montejícar (*CLO,* 2267n), el santo protege al muchacho local que invoca su ayuda contra una peste, mientras que en *Los forasteros castigados por la Virgen de Obanos* (*APIN*) los visitantes irrespetuosos mueren repentinamente al intentar profanar el santuario. Esta diferencia refuerza los límites simbólicos entre «los nuestros» y «los otros». No obstante, algunos relatos muestran excepciones a esta regla. En la *Leyenda del Cristo que dio alas al Vivillo* en Antequera (*CLO,* 1983n), el célebre bandolero recibe la protección de la imagen, que le permite escapar de los civiles tras encomendarse a ella. Esto subraya la ambivalencia del Cristo como figura que no distingue entre devotos «puros» o «pecadores».

El contexto espaciotemporal resulta decisivo en muchos relatos. En palabras de García Acosta (2017: 55), en las sociedades campesinas «el desastre funciona como advertencia colectiva, asociando la falta individual con la desgracia comunitaria». Así lo ilustra *El milagro de San Isidro* en Ermita Nueva (*CLO,* 0329n), donde la procesión con la imagen dio fin a la epidemia del cólera. Estas irrupciones de lo sagrado tienen también un carácter de lo maravilloso, en tanto rompen con la regularidad de la vida cotidiana. Como señala Le Goff (2017: 14), lo maravilloso en el Occidente medieval cumplía una función compensadora, organizando un universo paralelo en el que lo extraordinario se hacía posible y dotaba de sentido a la experiencia social. Así, una desgracia repentina como la muerte fulminante de un blasfemo o la parálisis de un ladrón de imágenes no solo se interpreta como justicia divina, sino también como manifestación de un orden maravilloso que confirma la omnipotencia de lo sagrado frente a lo trivial.

Por último, es necesario considerar el grado de sacrilegio. Las dudas o irreverencias leves suelen resolverse con advertencias o perdones condicionados. En cambio, las agresiones físicas o los robos desembocan en muertes súbitas o marcas corporales. Este principio de proporcionalidad ilustra cómo la narración establece una escala de faltas y sanciones. Por ejemplo, en el *Milagro de la boina de San Sebastián* en Tafalla (*APIN*), un picapedrero coloca su boina sobre la cabeza inacabada de la talla y reta al santo a guardarla. Cuando otro hombre intenta apropiársela, la mano se le queda pegada a la prenda hasta que repite las palabras originales.

En conjunto, las leyendas muestran que la severidad del castigo divino se ajusta a una lógica normativa clara. La agresión a la imagen o al calendario ritual se castiga con la máxima dureza; la blasfemia y la burla producen deformaciones o muertes súbitas; las

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

dudas de fe permiten redención a cambio de devoción renovada. Este sistema narrativo traduce el orden religioso en un sistema de justicia simbólica, en el que la sanción divina refuerza las normas comunitarias.

7. Consecuencia comunitaria y función social de las leyendas hagiográficas

Más allá de su dimensión narrativa, las leyendas hagiográficas cumplen un papel fundamental como instrumentos de cohesión, control y transmisión cultural. Leídas en conjunto, advertimos que funcionan como mecanismos pedagógicos. Ofrecen a las comunidades tradicionales un repertorio simbólico a través del cual se legitiman normas sociales, se fortalecen identidades y se regula la relación entre lo humano y lo divino.

En primer lugar, estas leyendas actúan como un mecanismo de control social. Al representar la transgresión como inmediatamente castigada por lo sagrado, los relatos recuerdan a los oyentes que no existe falta sin sanción. Un ejemplo elocuente es *El robo de la Virgen de Puy* en Estella-Lizarra (*APIN*), donde las manos de los ladrones quedaron pegadas a una columna hasta que se restituyó la imagen. Estas narraciones dramatizan el castigo y se transmiten de forma oral para ser repetidas como advertencia dentro del grupo.

En segundo lugar, cumplen una función pedagógica y ejemplarizante, especialmente visible en los relatos de perdón condicionado. En *Madre Benigna* (*CLO,* 0821n), una monja pide que corten un trozo del hábito de la santa y se lo queda. La monja tiene insomnio hasta que deposita el trozo en una maceta:

> Esta monja, que quiso tener esta reliquia de la madre Benigna de, de Belén. Yo he visto, yo la he visto. No duerme durante un montón de tiempo y no se siente lo más mínimo cansada. Mientras ella cae que Pepe le había dao aquel trocito. Saca el trocito, lo deposita en una maceta en el pasillo, fuera de las celdas y ella pudo perfectamente de volver a dormir y llevar su vida normal.

Este tipo de testimonios refuerza la función normativa de la leyenda, porque no niegan la posibilidad de redención. Simplemente la condicionan a una demostración pública de fe. Martínez Martínez (1991: 329) indica que los episodios marianos funcionan como auténticas lecciones de fe, en las que la narración impone una moral a través del ejemplo más que mediante la doctrina.

Estas leyendas desempeñan también una función de refuerzo de la cohesión comunitaria. En algunos relatos, como la *Virgen del Perdón* en Asträin (*APIN*), la imagen se convierte en la justificación de un culto local que define la identidad del pueblo. En este caso, la imagen obliga a detenerse al caballo que la transportaba. Navarro (2013: 66) ha mostrado que, en contextos urbanos y rurales, los santos y las imágenes median entre el hombre y Dios, pero también son emblemas colectivos de pertenencia que articulan la vida en torno a ermitas y fiestas. La transmisión oral de estas historias garantiza la permanencia de un sentimiento de identidad compartida. Además, este tipo de visiones se caracterizan por su notable homogeneidad, tanto en épocas antiguas como recientes. Funcionan como un espejo de las preocupaciones colectivas de la sociedad en la que surgen (Rodríguez Becerra, 2014: 103). El hecho de que las leyendas sitúen a menudo las apariciones en cuevas, árboles o fuentes, o que involucren a pastores y animales, demuestra la integración de elementos culturales preexistentes en un relato que se reactualiza en cada contexto.

Una de sus funciones esenciales es la sacralización del entorno. Así ocurre en la leyenda de *Santa Teresa de Jesús en la Fuente de Piedra* (Antequera, *CLO,* 1924n), donde el simple gesto de beber en un caño convirtió el manantial en un lugar curativo. Giordano

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

(1983: 21) ha subrayado que este tipo de relatos son, en realidad, estrategias de apropiación simbólica del territorio. Al situar lo sagrado en un elemento natural, la comunidad dota al paisaje de un significado religioso que lo convierte en un referente identitario. En esta apropiación comunitaria de lo sagrado intervienen también procesos de resignificación. Velasco (1996: 107) ha señalado que las imágenes no deben entenderse únicamente como instrumentos en manos de la Iglesia, ya que con frecuencia han sido las propias comunidades quienes han intensificado su vinculación con ellas, apropiándoselas como «Nuestros Señores» o «Nuestras Señoras», situándolas en el centro de la vida social y espiritual.

Finalmente, debemos considerar su dimensión simbólica en la gestión de la moralidad comunitaria. Al dramatizar la tensión entre pecado y castigo, entre ofensa y perdón, los relatos ofrecen a la comunidad un marco interpretativo para desgracias personales o colectivas. Si alguien muere repentinamente tras blasfemar, el suceso no se lee como casualidad, sino como confirmación del orden divino. García Acosta (2017: 48) afirma que esta interpretación de los infortunios como castigo divino permitía a las comunidades campesinas sobrellevar la incertidumbre de la vida y reforzar sus normas colectivas.

En suma, las leyendas hagiográficas no son simples vestigios de superstición. Son instrumentos culturales cargados de funciones sociales y simbólicas. Al mismo tiempo que narran milagros, regulan la conducta, definen identidades, consagran territorios y explican desgracias. Constituyen, en definitiva, una pedagogía oral en la que lo divino interviene activamente para sostener el orden moral y social de las comunidades tradicionales.

Conclusiones

El análisis del corpus de leyendas hagiográficas recogidas en distintos territorios de la Península Ibérica, así como en contextos de Italia y México, nos ha permitido identificar un conjunto de patrones narrativos que definen la interacción entre lo divino y lo humano en la tradición oral. A través de los relatos examinados hemos observado que la intervención de Vírgenes, santos y Cristos responde a lógicas diferenciadas que cumplen funciones simbólicas y sociales precisas.

Hemos constatado que las figuras sagradas ejercen un papel ambivalente, oscilando entre la protección y el castigo. Las Vírgenes aparecen mayoritariamente como protectoras maternales e intercesoras. Por ejemplo, la Virgen de Fátima cura la lepra de la maestra doña María (*CLO,* 2172n) o la Virgen de la Fuensanta cuida a un hombre que desfallece en la noche (*CLO,* 1869n). Sin embargo, puede transformarse en vengadora cuando se ultraja su imagen, como ocurre en la *Virgen de los Remedios* de Jimena (*CLO,* 1070n).

Los Cristos, en cambio, se suelen caracterizar por su dureza. Las muertes súbitas y los castigos físicos recaen sobre los transgresores de su culto, como en *El Cristo cercenador* (*CLO,* 2232n). Sin embargo, no siempre actúan de forma fulminante, pues también se presentan como figuras que advierten a los fieles. Así ocurre en *El Señor caído* (*CLO,* 0807n), donde a Filomena, empeñada en ver el rostro de la imagen apenas visible desde abajo, le anuncia en sueños: «Ay, del mundo cuando a mí se me vea la cara». Su aparición, en esta leyenda, es un presagio sobre el destino colectivo.

Los santos se sitúan en un punto intermedio, alternando milagros de auxilio, como en el *Santo Custodio cura a un paralítico* (*CLO,* 0426n), con sanciones ejemplares como en *La venganza de San Antón* (*CLO,* 0279n). En esta, un padre y su hijo desobedecen la orden de poner lumbre al santo en la víspera de su fiesta, y al día siguiente su mulo muere como castigo por la ofensa. Esta diferenciación confirma que cada figura sagrada posee una función narrativa específica dentro del imaginario popular.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

Hemos identificado motivos recurrentes que atraviesan los relatos como la aparición milagrosa, el castigo corporal, la muerte súbita y el perdón condicionado. Estos motivos, repetidos en lugares y épocas diferentes, confirman la existencia de un imaginario compartido en torno a la venganza divina. Así, la leyenda del *Milagro en la Virgen de la Cueva* en Navasa (*SIPCA*) muestra cómo la ermitaña curada de parálisis recae al ponerse el manto de la Virgen y solo recupera la salud tras rectificar. Es un recordatorio de que la gracia requiere obediencia y humildad. Al mismo tiempo, la diversidad local de las leyendas revela adaptaciones particulares. En Aragón y Navarra predominan las apariciones marianas, en Andalucía los Cristos castigadores, y en Castilla y León los santos intercesores. La leyenda hagiográfica se presenta como un género flexible que, pese a su variabilidad, mantiene un núcleo simbólico común.

También hemos demostrado que la severidad del castigo depende de variables concretas como el tipo de transgresión (agresiones a imágenes, blasfemias, incumplimiento del calendario festivo), la identidad del protagonista (forasteros, jóvenes irreverentes, campesinos locales) y el contexto espaciotemporal (fiestas, ermitas, campos de cultivo). Estas variables configuran un sistema de justicia simbólica que la comunidad reconoce y transmite. Las leyendas dramatizan el principio de proporcionalidad, ya que las faltas leves permiten redención, mientras que las agresiones graves derivan en muertes súbitas o mutilaciones.

Finalmente, hemos comprobado que estas narraciones cumplen funciones sociales y simbólicas decisivas. No se limitan a relatar milagros, sino que legitiman cultos locales, refuerzan identidades colectivas, consagran espacios naturales y funcionan como mecanismos pedagógicos que transmiten normas y valores. Como han señalado distintos autores, la fuerza de estas leyendas reside en su capacidad para dramatizar la moral comunitaria, gestionar la incertidumbre ante desgracias y reforzar la cohesión del grupo en torno a lo sagrado.

Con todo ello, podemos concluir que las leyendas hagiográficas constituyen una forma de religiosidad popular en la que lo divino actúa directamente sobre la vida humana para mantener el orden moral y social. Su persistencia en contextos rurales, su adaptación a diferentes marcos culturales y su vigencia en la memoria colectiva muestran que estamos ante un género de gran relevancia para comprender la cultura oral y las creencias tradicionales.

De cara al futuro, consideramos necesario abrir nuevas líneas de investigación que profundicen en el estudio comparado. Sería fructífero analizar las convergencias y divergencias entre los relatos peninsulares y los de otras regiones europeas y latinoamericanas, explorar la relación entre las leyendas y los rituales vivos –como romerías o rogativas–, e indagar en la pervivencia de estos motivos en narrativas contemporáneas, ya sea en la religiosidad popular actual o en expresiones culturales como la literatura y los medios audiovisuales. De este modo podremos comprender con mayor profundidad cómo la oralidad hagiográfica articula, hasta el presente, un diálogo constante entre lo divino y lo humano.

Bibliografía

Álvarez Santaló, León Carlos (1995): «Santos, patronos y santuarios: El circuito de la "seguridad" colectiva en el mundo "moderno"», *Demófilo: Revista de Cultura Tradicional de Andalucía*, *16*, pp. 81-106.

Archivo del Patrimonio Inmaterial de Navarra (s. f.): *Archivo del Patrimonio Inmaterial de Navarra*. https://www.navarchivo.com/index.php/es/proyecto/presentacion

Barabas, Alicia M. (2000): «Una interpretación acerca de la construcción colectiva del milagro aparicionista», *Dimensión Antropológica*, *20*, pp. 125-142. https://revistas.inah.gob.mx/index.php/dimension/article/view/8291

Beltrán Almería, Luis (2008): «El caso: de la oralidad a la escritura», *Revista de literaturas populares*, *8*(1), pp. 77-101. http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/6872

Campos Moreno, Araceli (2024): «Tradición y modernidad. San Antonio de Padua en leyendas, oraciones, conjuros y conjuros», *Boletín de Literatura Oral*, *Extra 7*, pp. 341-357. https://doi.org/10.17561/blo.vextra7.8974

Díaz Rodríguez, Eduardo (1995): «Mitos, cultos y leyendas (I): Aproximación a las creencias religiosas en la zona del Estrecho y otras aproximaciones», *Aljaranda: Revista de Estudios Tarifeños*, *19*, pp. 9-14.

Duch, Lluís (1998): *Mito, interpretación y cultura*, trads. Francesc Babí i Poca y David Cía Lamana, Barcelona, Herder (Obras originales publicadas en 1995 y 1996 como *Mite i cultura* y *Mite i interpretació*).

Eliade, Mircea (1957): *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, New York, Harcourt, Brace & World, Inc. (A Harvest Book).

García Acosta, Virginia (2017): «Divinidad y desastres. Interpretaciones, manifestaciones y respuestas», *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, *35*, pp. 46-82. https://doi.org/10.14198/RHM2017.35.02

García de la Borbolla García de Paredes, Ángel (2000): «El universo de lo maravilloso en la hagiografía castellana», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, *47*, pp. 335-351.

Geertz, Clifford (1973): «La religión como sistema cultural», en *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, pp. 87-125.

Giordano, Oronzo (1983): *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*, trad. de Pilar García Mouton y Valentín García Yebra, Madrid, Gredos [*Religiosità popolare nell'Alto Medioevo*, 1979].

Le Goff, Jacques (2017): *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, 4.ª ed., Barcelona, Gedisa.

Mañero Lozano, David (dir./ed.) (2019): *Corpus de Literatura Oral (CLO)*, Jaén, Universidad de Jaén. https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/

Martínez Martínez, María José (1991): «Imaginería medieval mariana en la Ribera», *Biblioteca: Estudio e Investigación*, *6*, pp. 143-158.

Navarro, Ana María (2010): «Los santos y el imaginario urbano en los discursos historiográficos: Andalucía, siglos XIII-XVII», *Hispania Sacra*, *62*(126), pp. 457-489. https://doi.org/10.3989/hs.2010.v62.i126.255.

Navarro, Ana María (2013): «Leyendas marianas e imágenes milagrosas en la historia de la religiosidad popular de Andalucía (siglos XII-XVIII)», *En la España Medieval*, *36*, pp. 327-356. https://doi.org/10.5209/rev_ELEM.2013.v36.41427

Oriol, Carme (2019): «Los límites entre la leyenda y el cuento popular: "el diablo como constructor de un puente" en la tradición catalana», *Boletín de Literatura Oral*, *9*, pp. 211-222. https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/4081

Prat Ferrer, Juan José (2006-2007): «Los milagros hagiográficos populares y el imaginario colectivo de la Europa medieval», *Anuario de la Universidad Internacional SEK*, *11*, pp. 45-58.

Riojarchivo (s. f.): *Riojarchivo, Portal del Archivo del Patrimonio Inmaterial de La Rioja*. https://www.riojarchivo.com

Rivas Rivas, Ana María (1994): «Mediación divina y negociación ritual en los conflictos de identidad: La creación simbólica de fronteras», *Revista de Antropología Social*, *3*, pp. 27-41. https://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/RASO9494110027A

Rodríguez Becerra, Salvador (2003): «Modelos histórico-antropológicos de apariciones marianas: La Virgen de la Cabeza», en *La Virgen de la Cabeza en España e Iberoamérica. Actas del I Congreso Internacional*, Emilio Gómez Martínez (coord.), Andújar, 6-8 de marzo, pp. 125-143.

Rodríguez Becerra, Salvador (2012): «Leyendas de apariciones marianas en Andalucía», en *Actas del VIII Encuentro Provincial de Investigadores Locales*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, Casa de la Provincia, pp. 39-54.

Rodríguez Becerra, Salvador (2014): «Las leyendas de apariciones marianas y el imaginario colectivo», *Etnicex: Revista de Estudios Etnográficos*, *6*, pp. 101-121.

Rodríguez Becerra, Salvador (2016): «Santuarios y leyendas de apariciones de la Virgen María en el antiguo Reino de Jaén», en *Perspectivas antropológicas transculturales: Latinoamérica y Andalucía*, Antonio Agudo Sanchíz y Manuel Cantón Delgado (eds.), Sevilla, Editorial Dharana, pp. 235-270.

Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés (s. f.): *SIPCA (Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés)*. https://www.sipca.es

Uther, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. Part I. A Classification and Bibliography. Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Velasco, Honorio M. (1996): «La apropiación de los símbolos sagrados. Historia y leyendas de imágenes y santuarios (siglos XV-XVIII)», *Revista de Antropología Social*, *5*, pp. 83-114.

Anexo. Listado de leyendas con su referencia catalográfica y localidad de procedencia

n. º	Nombre	Archivo	Referencia	Localidad
1	Milagro del Santo Custodio y la enferma	*CLO*	2181n	Noalejo (Jaén)
2	Milagro del Santo Custodio y la paralítica	*CLO*	2174n	Noalejo (Jaén)
3	Milagro de la Virgen de Fátima	*CLO*	2172n	Noalejo (Jaén)
4	El Cristo de la Salud y de las Aguas	*CLO*	1986n	Antequera (Málaga)
5	Beata Marina Alonso	*CLO*	1984n	Antequera (Málaga)
6	El Cristo que dio alas al Vivillo para huir de España	*CLO*	1983n	Antequera (Málaga)
7	El Cristo de la Salud y de las Aguas	*CLO*	1988n	Antequera (Málaga)
8	El Cristo del Mayor Dolor	*CLO*	1987n	Antequera (Málaga)

(*continúa*)

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

Anexo. Listado de leyendas con su referencia catalográfica y localidad de procedencia (*continuación*)

n. º	Nombre	Archivo	Referencia	Localidad
9	El niño perdido	*CLO*	2242n	Alameda (Málaga)
10	Santa Teresa de Jesús en la Fuente de Piedra	*CLO*	1924n	Fuente de Piedra (Málaga)
11	La Virgen de la Fuensanta	*CLO*	1869n	Alameda (Málaga)
12	El perrito de San Antonio	*CLO*	1697n	Mohedas de Granadilla (Cáceres)
13	San Francisco de Asís	*CLO*	0996n	Rivas-Vaciamadrid (Madrid)
14	El Cristo de la Expiración	*CLO*	0995n	Rivas-Vaciamadrid (Madrid)
15	Aparición de la Virgen de las Angustias	*CLO*	1199n	Torres (Jaén)
16	Aparición de la Virgen tras una avería del coche	*CLO*		Navares de Enmedio (Segovia)
17	Milagro del Cristo de la Vera Cruz y Fiesta de los Jornaleros	*CLO*	1182n	Torres (Jaén)
18	La Virgen de Cuadros obra el milagro de dar el habla	*CLO*	0899n	Bedmar (Jaén)
19	Leyenda del Cristo del Mármol	*CLO*	0880n	Cambil (Jaén)
20	Virgen de los Trabajos	*CLO*	0818n	Antequera (Málaga)
21	Beata Mariana Alonso	*CLO*	0861n	Antequera (Málaga)
22	La desaparición del tallador del Cristo de la Salud y de las Aguas	*CLO*	0829n	Antequera (Málaga)
23	El Señor caído	*CLO*	0807n	Antequera (Málaga)
24	Aparición de la Virgen de Tíscar	*CLO*	0760n	Fontanar (Jaén)
25	Virgen de los Remedios	*CLO*	0819n	Antequera (Málaga)
26	La Virgen de la Cabeza	*CLO*	0629n	Carchelejo (Jaén)
27	Apariciones de santa Potenciana	*CLO*	0410n	Villanueva de la Reina (Jaén)

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

n. º	Nombre	Archivo	Referencia	Localidad
28	Las apariciones de san Gaspare del Bufalo y su sustituto	*CLO*	1506n	Vittorito (Abruzzo, Italia)
29	La imagen del arcángel Raffaele protege a los pastores	*CLO*	1505n	Vittorito (Abruzzo, Italia)
30	El santo Custodio cura a un paralítico	*CLO*	0426n	Ribera Alta (Jaén)
31	La Virgen de la Coronada	*CLO*	0413n	Fuente del Rey (Jaén)
32	El milagro de san Isidro en Ermita Nueva	*CLO*	0329n	Ermita Nueva (Jaén)
33	Los tres chavicos de san Antonio	*CLO*	0289n	Frailes (Jaén)
34	Aparición del Cristo de Chircales	*CLO*	0282n	Valdepeñas de Jaén (Jaén)
35	Milagro de la Virgen de la Cabeza	*CLO*	0243n	Valdepeñas de Jaén (Jaén)
36	Santo Custodio	*CLO*	0242n	Valdepeñas de Jaén (Jaén)
37	Aparición del Cristo de Chircales	*CLO*	0241n	Valdepeñas de Jaén (Jaén)
38	San Antonio y los pájaros	*CLO*	0309n	Valdepeñas de Jaén (Jaén)
39	Aparición de la Virgen de los Remedios	*CLO*	0152n	Jimena (Jaén)
40	Milagro de San Antonio	*CLO*	0151n	Jimena (Jaén)
41	La ermita destruida por la Virgen de Albanchez	*CLO*	0093n	Villarrodrigo (Jaén)
42	Milagro de la Virgen de Albanchez	*CLO*	0092n	Villarrodrigo (Jaén)
43	La Virgen de Sonsoles y el lagarto	*CLO*	2100n	Becedillas (Ávila)
44	Origen del nombre de la Virgen de Sonsoles	*CLO*	2101n	Becedillas (Ávila)
45	El agua bendita	*CLO*	1523n	Pietracamela (Abruzzo, Italia)
46	Milagros de san Basilio	*CLO*	1432n	Aldeamayor de San Martín y La Pedraja de Portillo (Valladolid)

(*continúa*)

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

Anexo. Listado de leyendas con su referencia catalográfica y localidad de procedencia (*continuación*)

n. º	Nombre	Archivo	Referencia	Localidad
47	Milagro de la Virgen del Villar de Laguna de Duero	*CLO*	1428n	La Pedraja de Portillo (Valladolid)
48	Milagro de la Virgen de La Pedraja de Portillo	*CLO*	1427n	La Pedraja de Portillo (Valladolid)
49	Los milagros de la Virgen de Concilio	*SIPCA*	-	Concilio (Zaragoza)
50	Romería del cólera en la Virgen de Marcuello	*SIPCA*	-	Linás de Marcuello (Huesca)
51	Leyenda de la Virgen del Perdón	*APIN*	-	Asträin (Navarra)
52	El Arco del Nazareno	*CLO*	0808n	Antequera (Málaga)
53	Milagros de San Marcos	*CLO*	0630n	Carchelejo (Jaén)
54	La protección del Cristo de Chircales	*CLO*	0248n	Valdepeñas de Jaén (Jaén)
55	La venganza de San Antón	*CLO*	0279n	Villarrodrigo (Jaén)
56	Maltrato al Señor de la Salud y castigo de la Purísima	*CLO*	0268n	Villarrodrigo (Jaén)
57	Milagro de la Virgen de los Remedios	*CLO*	1070n	Jimena (Jaén)
58	Milagro del Santo Custodio con el jamón	*CLO*	2173n	Noalejo (Jaén)
59	El Cristo de los Avisos	*CLO*	0822n	Antequera (Málaga)
60	Madre Benigna	*CLO*	0821n	Antequera (Málaga)
61	El Señor de los Avisos	*CLO*	0814n	Antequera (Málaga)
62	El lienzo arrugado del Cristo de Chircales	*CLO*	0308n	Valdepeñas de Jaén (Jaén)
63	La protección de la Milagrosa	*CLO*	0270n	Villarrodrigo (Jaén)
64	El Cristo cercenador	*CLO*	0269n	Villarrodrigo (Jaén)
65	El ofensor de Cristo castigado	*CLO*	0095n	Villarrodrigo (Jaén)
66	El castigo del Resucitado	*CLO*	0094n	Villarrodrigo (Jaén)
67	La venganza de san Isidro	*CLO*	0086n	Génave (Jaén)

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9878

n. º	Nombre	Archivo	Referencia	Localidad
68	La venganza de la Virgen	*CLO*	0069n	Génave (Jaén)
69	El maíz y la hormiga arriera	*CLO*	1347n	Yocnajab El Rosario (Chiapas, México)
70	El cazador y el fraile	*CLO*	1414n	Valbuena de Duero (Valladolid)
71	El obispo de Jaén, el diablo y el Santo Rostro	*CLO*	0363n	Jamilena (Jaén)
72	Santa Genoveva y san Amaro	*CLO*	0366n	Pisón de Castrejón (Palencia)
73	Milagro en la Virgen de la Cueva	*SIPCA*	-	Navasa (Huesca)
74	La Virgen de Layana y la yegua	*SIPCA*	-	Tarazona (Zaragoza)
75	El zapatero y la Virgen de los Milagros de Ágreda	*SIPCA*	-	Tarazona (Zaragoza)
76	La leyenda de la Virgen de la Trinidad de Bolea	*SIPCA*	-	Bolea (Huesca)
77	Leyenda de San Antón en Bailo	*SIPCA*	-	Bailo (Huesca)
78	Leyenda de San Antón	*SIPCA*	-	Bailo (Huesca)
79	Leyenda. El robo de San Alejandro	*SIPCA*	-	Bernués (Huesca)
80	Leyenda del Puente del Diablo	*SIPCA*	-	Biescas (Huesca)
81	Robo de la Virgen de Puy	*APIN*		Estella-Lizarra (Navarra)
82	Milagro de la boina de San Sebastián	*APIN*	-	Tafalla (Navarra)
83	El lagarto y el pastor	*RIOJARCHIVO*	-	Villoslada de Cameros (La Rioja)

Fecha de recepción: 3 de septiembre de 2025
Fecha de aceptación: 9 de enero de 2026

De hermanos caníbales y cuerpos celestes: cuentos y mitos sobre voracidad insaciable

On cannibal siblings and celestial bodies: tales and myths about insatiable voracity

Óscar Abenójar
(Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México)
oabenojar@colmex.mx
https://orcid.org/0000-0002-6612-6154

Resumen: En este artículo se examinan los vínculos entre el tipo cuentístico de *La hermana caníbal* (ATU 315A) y diversas narraciones de difusión universal cuyos protagonistas son jóvenes que huyen de un familiar incestuoso o antropófago y buscan refugio en lo alto de un árbol. Para poner de relieve esas conexiones, se empieza analizando las escenas principales y a continuación se señalan las correspondencias con otras narraciones emparentadas. En el apartado final se indaga en los vínculos entre algunas versiones caucásicas y siberianas de *La hermana caníbal* y el mito de *Los hermanos y el origen del sol y la luna*.

Palabras clave: *La hermana caníbal* (ATU 315A), *La huida de la hermana* (ATU 313E*), Antropofagia familiar, Incesto, Astros.

Abstract: In this article, the links between the folktale type *The Cannibal Sister* (ATU 315A) and various narratives of universal diffusion are examined. These stories feature young protagonists who flee from an incestuous or anthropophagous relative and seek refuge at the top of a tree. To highlight these connections, the article begins by analyzing the main scenes and then points out the correspondences with other related narratives. In the final section, the links between some Caucasian and Siberian versions of *The Cannibal Sister* and the myth of *The Brothers and the Origin of the Sun and the Moon* are explored.

Keywords: *The Cannibal Sister* (ATU 315A), *The Sister's Flight* (ATU 313E*), Family cannibalism, Incest, Celestial bodies.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

1. El encaje de *La hermana caníbal* en la macrofamilia narrativa sobre fugitivos, antropofagia, incesto y ascensos a árboles

En un trabajo de reciente aparición he analizado un amplio corpus de relatos protagonizados por jóvenes que huyen de un pariente cercano (Abenójar, 2025). En algunas versiones de ese ciclo narrativo, las perseguidas son muchachas que intentan escapar de un familiar que pretende consumar un acto incestuoso con ellas. En otras, los fugitivos son varones y, en esos casos, el perseguidor procura devorarlos o castigarlos por haber mantenido relaciones íntimas con algún miembro de la familia. Por lo general, la persecución culmina en un punto elevado —un árbol, una roca o una torre— al que los prófugos ascienden en busca de protección.

En aquel artículo agrupé esos cuentos, mitos y baladas bajo el rótulo *Fugitivo(-a) asciende a un lugar elevado y se transforma en ave para evitar incesto (o para eludir un castigo por haber cometido incesto)*; una denominación que —aunque algo aparatosa— cumplía su función, en la medida en que condensaba una trama compartida por numerosas versiones. En las páginas que siguen, para referirme a ese ciclo narrativo, emplearé la rúbrica *El fugitivo arborícola*, más manejable en un estudio como este, en el que se examina un corpus amplio y muy diverso de relatos. La decisión responde, por tanto, a una necesidad estrictamente práctica: la acumulación de títulos prolijos podría entorpecer la lectura, restar nitidez a la exposición y dificultar la organización del análisis.

El estudio que sirvió de base al presente trabajo se centraba en el tipo cuentístico conocido por la crítica como *La huida de la hermana* (ATU 313E*), que constituye una variante específica de ese ciclo narrativo sobre jóvenes implicados en episodios de incesto o antropofagia. Antes de abordar el análisis de ese cuento, tracé un panorama general de los personajes y motivos recurrentes en el conjunto de ramas que conforman *El fugitivo arborícola*.

Además de los ya mencionados, figuraban los siguientes:

-amputaciones de manos;

-muchachos transformados en aves;

-hijos que fundan nuevos clanes en zonas alejadas de sus comunidades de origen; y

-el hambre (o la sed) desmedida que aqueja a los personajes cuando se encuentran en el árbol (o la roca, o la torre).

Como señalé, este último motivo puede interpretarse como una manifestación atenuada de la antropofagia (Abenójar, 2025: 37 y n. 40). En este punto del análisis conviene añadir que la voracidad constituye, al mismo tiempo, un síntoma del proceso de *bestialización* que afecta a los protagonistas de estos relatos. Dicho de otro modo: frente a un régimen alimenticio socialmente prescrito por la costumbre —marcado por la moderación, la ingesta de alimentos *cocidos* y la exclusión del consumo de carne humana[1]—, los personajes de *El fugitivo arborícola* sucumben a un apetito irrefrenable, que

[1] La relación entre la cocción y la humanización ha sido analizada en numerosos estudios de carácter antropológico, entre los que destaca el clásico de Lévi-Strauss *Le cru et le cuit* (1964). Para el examen de la oposición *crudo-salvaje* / *cocido-humanizado* en la literatura, tanto oral y tradicional como escrita y erudita, puede consultarse José Manuel Pedrosa, 2003b. En cuanto a los relatos en los que se enfatiza la repulsión asociada a la ingesta de determinados productos, y muy especialmente de la carne humana, existe asimismo una bibliografía abundante. El propio Pedrosa ha abordado esa cuestión en tres estudios relativamente recientes (2003c, 2008 y 2015).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

tratan de saciar devorando a uno o varios familiares, lo que los aproxima metafóricamente al ámbito de la *animalidad salvaje y carnívora*.

En aquel estudio previo observé, además, que en tales narraciones subyace una relación triangular entre las *aves*, el *incesto* y el *canibalismo*, este último practicado tanto entre hermanos como entre padres e hijos (33-38). La hipótesis final sostenía que la ingesta —ya sea literal o expresada de manera figurada, en clave sexual— de un pariente puede comprenderse a la luz de la etología de determinadas aves, que, en situaciones específicas, pueden mantener relaciones con individuos de su misma parentela o devorar las cáscaras de sus huevos, los propios huevos o, en ocasiones, incluso a sus crías recién eclosionadas[2]. No se trata, pues, de incesto y canibalismo sin más: en numerosas culturas, el hecho de que estas especies ingieran a su progenie se interpreta como una imbricación lógica entre ambos tabúes —el erótico y el alimenticio—, que además establece un paralelismo alegórico con la conducta de los protagonistas de estos relatos.

Por otra parte, no debe olvidarse que *El fugitivo arborícola* constituye un entramado narrativo complejo y poliédrico, en el cual confluyen numerosos subtipos distribuidos a lo largo de un arco geográfico tan amplio como diverso. El estudio de ese ciclo requiere, por tanto, un examen minucioso de cada una de sus variantes, sin perder de vista el marco general que las integra dentro de una misma macrofamilia.

El trabajo que ahora presento pretende dar un paso más allá en esa empresa investigadora. En esta ocasión, el foco se desplaza hacia otra de las vetas que es posible identificar en ese enorme filón narrativo: la que, en el índice internacional de Aarne-Thompson-Uther, figura bajo el título *La hermana caníbal* (ATU 315A)[3].

El recorrido analítico que propongo se desarrolla en cuatro etapas. En la primera, se resume el argumento de este tipo cuentístico y se ejemplifica con una versión documentada en el Cáucaso. En la segunda, se examinan los episodios que integran la narración y se señalan algunas de sus analogías con relatos afines. A continuación, nos trasladaremos a las orillas del Pacífico norteamericano para presentar ciertos paralelos amerindios en los que las fronteras entre *La hermana caníbal* y *La huida de la hermana* se difuminan hasta confundirse. Y, por último, se analizan brevemente los vínculos argumentales que conectan las versiones caucásicas y siberianas de *La hermana caníbal* con el mito de *Los hermanos y el origen del sol y la luna*, inscrito asimismo en el grupo de relatos que combinan escenas de incesto, canibalismo, persecución, venganzas familiares, ascensos a lugares elevados y metamorfosis de los personajes que huyen.

2. Características de los tipos ATU 313E* y ATU 315A

Las narraciones adscritas a *El fugitivo arborícola* suelen arrancar con ciertos conflictos familiares que precipitan la fuga de los individuos más jóvenes. Las versiones

[2] Como señalé en aquel artículo, son escasas las especies aviares que practican el incesto y el canibalismo intrafamiliar (Abenójar, 2025: 37-38). Entre ellas figuran las gallinas, los córvidos, las abubillas y ciertos loros, que son, precisamente, las aves que intervienen en la mayoría de las versiones de *El fugitivo arborícola*. A esa nómina habría que añadir ahora las palomas. De hecho, como se verá más adelante, los protagonistas de varios relatos sobre jóvenes que huyen de familiares incestuosos o antropófagos terminan transformándose en aves de esa especie. Las palomas, por cierto, también suelen ingerir los cascarones tras la eclosión de sus polluelos, una práctica que les permite recuperar nutrientes y mantener la higiene del nido. Sobre ese comportamiento, puede consultarse el trabajo de Liuxiong Wang *et al*. (2023: 3). Cabe señalar, además, que se trata de un comportamiento relativamente generalizado en otras especies faunísticas: en situaciones de estrés o de escasez de recursos, algunos mamíferos también pueden devorar a sus crías recién nacidas.

[3] En el presente estudio remito sistemáticamente a la edición de Hans-Jörg Uther (2024).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

de *La huida de la hermana* (ATU 313E*), en particular, se inician frecuentemente con un muchacho que encuentra unos cabellos femeninos flotando en una fuente[4]. El joven promete desposar a la propietaria de tan hermoso mechón y, tras realizar las oportunas indagaciones, descubre que los cabellos pertenecen a su propia hermana. Aun así, persiste en consumar esa unión, mientras que ella —aterrada ante la posibilidad de un matrimonio incestuoso— abandona el hogar y emprende la fuga.

En cambio, las versiones de *La hermana caníbal* (ATU 315A) suelen presentar a un matrimonio que ha tenido únicamente hijos varones y que celebra con júbilo el nacimiento de su primera niña. Pero la dicha inicial de la pareja pronto se torna en espanto: la recién nacida manifiesta un apetito insaciable, imposible de satisfacer con los alimentos que le proporcionan sus padres. Su voracidad desmedida la conduce primero a acabar con el ganado, luego con los vecinos de la aldea y, por último, a cebarse con su propia familia. Nada ni nadie con vida sobrevive a su hambre devastadora, salvo uno de sus hermanos, que advierte a tiempo la inclinación antropófaga de la muchacha y logra escapar.

Por otro lado, en las distintas ramas de *El fugitivo arborícola* —y de manera especialmente marcada en *La huida de la hermana* (ATU 313E*) y *La hermana caníbal* (ATU 315A)—, la persecución suele desarrollarse en dos movimientos narrativos. El primero transcurre en el plano horizontal: el pariente incestuoso o antropófago emprende la carrera tras su víctima.

Ese tramo inicial suele articularse en varias microsecuencias. En ocasiones, los héroes imploran sucesivamente a distintos animales que los ayuden a ocultarse, que ataquen al perseguidor o que lo desvíen por senderos equivocados. Otras veces arrojan objetos —peines, agujas, espejos, granos, bastones, etc. — que, al tocar la tierra, se transforman en ríos, montañas, bosques, lagos u otros accidentes naturales. Los obstáculos no logran detener por completo a los predadores, pero sí retrasarlos, otorgando así un breve margen de ventaja a los prófugos[5].

El segundo movimiento se desplaza a la verticalidad: los perseguidos alcanzan el pie de un árbol o la base de una montaña y buscan refugio en las alturas, mientras sus familiares los acechan desde abajo. En *La huida de la hermana*, la heroína implora al árbol que crezca sin cesar, mientras sus padres y hermanos intentan persuadirla de regresar al hogar y aceptar el matrimonio incestuoso. Ella, sin embargo, continúa ascendiendo hasta quedar definitivamente apartada de los suyos. En algunas versiones se metamorfosea en pájaro; en otras, un ave acude a rescatarla y la transporta hasta otra comunidad; y en otras, el tronco acaba inclinándose hasta tocar el suelo, lo que le permite descender y regresar a su aldea. Una vez allí, contrae matrimonio con un individuo de otro clan.

Los testimonios de *La hermana caníbal* presentan también desenlaces muy variados. En las versiones africanas y de Europa oriental, unas fieras suelen acudir al pie del árbol para proteger al fugitivo y eliminar a la depredadora. En cambio, las caucásicas y siberianas incorporan por lo general un tercer movimiento: el héroe asciende al cielo,

[4] Los compromisos de esa índole presentan una notable variedad. En muchas versiones indias de *La huida de la hermana*, por ejemplo, la promesa consiste en desposar a la muchacha que corte la flor que él ha plantado (Bompas, 1909: núm. 50). Otro motivo afín es el que aparece clasificado en el catálogo de Stith Thompson como N365.3.2: *El muchacho dice: «Aquella que coma esta seta será mi esposa»; su propia hermana lo hace, y él huye* (Thompson, 1955-1958). Sobre los pasajes de ese tipo, puede consultarse el trabajo de Abenójar, 2025: 30.

[5] Este episodio corresponde al motivo D672: *Huida con obstáculos; los fugitivos lanzan objetos tras ellos que, mágicamente, se convierten en elementos que obstruyen el camino del perseguidor*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

donde se transforma en la luna y se une con la dama-sol, elevando así un conflicto familiar a un relato de relevancia cosmogónica.

Los paralelos de ese tipo, que incluyen estas metamorfosis en cuerpos celestes, serán analizados más adelante. Por el momento, para conocer con mayor grado de precisión la estructura narrativa general de *La hermana caníbal* (ATU 315A), conviene remitirnos al índice internacional de cuentos de Aarne-Thompson-Uther.

Y este es el resumen que el catálogo ofrece sobre dicho tipo cuentístico:

> Una mujer (una reina) que solo tiene hijos varones da a luz a una niña. La hija empieza a devorar a los animales, luego a sus hermanos y a sus padres, y finalmente a los habitantes del pueblo (o de la ciudad) [G30, G346][6]. Solo un hermano logra escapar.
>
> O bien: en la corte de un rey, cada noche alguien devora unos caballos. Los príncipes mayores montan guardia, pero fracasan. El más joven dispara contra el monstruo. Reconoce a su hermana pequeña como la caníbal, porque le falta el dedo que él le había herido[7]. El joven es expulsado [acusado de mentiroso] o huye [a veces acompañado por su madre o por su hermana mayor].
>
> El joven se casa, deja a sus perros (o a unas crías de león, o a una pantera) atrás y regresa a casa. Allí encuentra todo devastado.
>
> Su hermana se come su caballo y amenaza con devorarlo a él también. Mientras la ogresa se afila los dientes[8], el joven debe tocar un instrumento para demostrar que aún se encuentra allí. Un ratón lo sustituye, y así logra escapar [B521].
>
> El joven huye de la casa y trepa sucesivamente a tres árboles, que su hermana va royendo para derribarlos [R251]. Pide auxilio a sus perros, que llegan para salvarlo y matan a la hermana caníbal [B524.1.2][9].

El catálogo tipológico remite a versiones laponas, rumanas, balcánicas (croatas, búlgaras, griegas), eslavas orientales (rusas, ucranianas), así como a testimonios de pueblos norteafricanos (bereberes de Marruecos y Argelia), caucásicos (osetios, armenios, georgianos), árabes (sudaneses, egipcios, sirios, palestinos, jordanos, iraquíes, cataríes, yemeníes), centroasiáticos (uigures, tayikos, turcomanos, uzbekos, kirguises), siberianos (tuvas, jakasios, evenkis, nanáis) y de Extremo Oriente (chinos, coreanos y japoneses). El índice contiene igualmente referencias a paralelos centroafricanos, turcos, gitanos,

[6] Se trata del motivo G30: *Persona se convierte en caníbal.*

[7] Ese pasaje presenta un paralelismo evidente con un motivo ampliamente difundido en distintas regiones del mundo: se descubre que cierta mujer es una bruja, porque amanece herida en el mismo lugar donde, la noche anterior, una bruja había sido alcanzada por un disparo. Corresponde asimismo a la leyenda clasificada como ML 3055: *La bruja que fue herida* en el catálogo tipológico de Reidar Thoralf Christiansen (1992). Por su parte, el índice de Stith Thompson registra tres motivos relacionados con episodios de este tipo: el G252. *Bruja en forma de gato tiene la mano cortada; es reconocida a la mañana siguiente, porque le falta la mano*; el G275.12: *Bruja en forma de animal resulta herida o muerta como consecuencia de la lesión infligida al animal*; y el G275.14: *Bruja que viaja de noche fuera de su cuerpo resulta herida; el cuerpo de la bruja queda herido en casa*. Otras leyendas de ese tipo pueden consultarse en el trabajo de Xochiquetzalli Cruz, Ixchel Reyes y Susan Stefan Téllez (2022).

[8] Aunque el catálogo tipológico no lo menciona, ese pasaje se adscribe al motivo G83.1: *La ogresa se afila los dientes para matar a su prisionero*.

[9] Como sucede generalmente con las entradas del catálogo de Aarne-Thompson-Uther, el resumen se basa en la trama de las versiones occidentales. Esa perspectiva eurocéntrica provoca el espejismo de que los testimonios africanos, asiáticos y amerindios que analizaremos más adelante se desvían de un presunto *modelo narrativo*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

calmucos, iraníes, indios, ceilandeses, junto con algunas versiones canadienses de origen británico, y francófonas de Estados Unidos.

Diversos especialistas han contribuido a conformar esa amplia nómina de testimonios y han ofrecido varias reflexiones interpretativas sobre este cuento. El más reciente que conozco es el que Ruth B. Bottigheimer incluyó en la *Enzyklopädie des Märchens* (2007, cols. 428-431). En él se describen las tramas correspondientes a las versiones del tipo ATU 315A incluidas en el catálogo de Aarne-Thompson-Uther, y se propone una interpretación de base psicoanalítica, según la cual, la bebé antropófaga encarnaría unas fantasías orales propias del periodo de lactancia (cols. 429-430).

A mi juicio, dicha lectura freudiana no se apoya en evidencias verificables en el cuento de *La hermana caníbal*. En ninguna versión se detectan indicios de conflicto edípico; más bien parece tratarse de una proyección interpretativa que no toma en consideración la lógica interna del relato ni su inserción en la tradición folclórica.

Por su parte, Yuri Berezkin y Yevgeniy Duvakin enriquecieron el corpus del catálogo de Aarne-Thompson-Uther con decenas de testimonios registrados entre los nubios, tunecinos, tibetanos, canareses, albaneses, abjasios, abazinos, karacháis, balkarios, ingusetios, ávaros, lezguinos, megrelianos, luros, bajtiaríes, baluchis, pashais, baskirios, dunganos, chelkanos, jakasios, mongoles, daúres, ostiacos, kets y aleutianos (Berezkin y Duvakin, 2003: núm. L65A)[10].

Lamentablemente, las referencias bibliográficas a esos paralelos no han quedado incorporadas a la edición más reciente —la publicada por Hans-Jörg Uther en 2024— de *The Types of International Folktales*. Sea como fuere, a las versiones recogidas en los corpus de Aarne-Thompson-Uther y Berezkin-Duvakin hay que sumar asimismo una bereber registrada en la región argelina de la Cabilia, que combina los argumentos de *La hermana caníbal* y *La huida de la hermana* (Abenójar, Immoune y Menas, 2015: 48-53)[11], así como infinidad de versiones amerindias, de las cuales presento una minúscula muestra en el apartado § 5 del presente artículo.

Puede afirmarse, en suma, que el tipo cuentístico ATU 315A presenta una difusión geográfica muy amplia, que abarca extensas regiones del norte de África, Europa oriental, el Cáucaso, vastas zonas de Asia y algunos territorios de Norteamérica. En este panorama pluricultural resulta llamativa la escasez —cuando no directamente la ausencia total— de testimonios procedentes de Europa occidental, central y septentrional, así como del sur del Sahel, Oceanía y buena parte de América. Ahora bien, no es descartable que muchas de esas lagunas —en especial las que se observan en áreas extraeuropeas— obedezcan más a la insuficiencia de investigaciones etnográficas que a una auténtica ausencia del cuento en dichos territorios.

3. Una versión representativa de *La hermana caníbal*

El relato que conoceremos a continuación —que fue documentado entre los abazinos, un pueblo de lengua abjasia-adigue asentado en las estribaciones septentrionales

[10] El propio Berezkin mencionó algunas de esas versiones caucásicas y siberianas en su artículo «Folklore and Mythology Catalogue» (2015: 43-44).

[11] La misma versión puede consultarse en Abenójar, 2014. La heroína de ese relato es pretendida por su hermano y huye hasta refugiarse en un árbol, que va creciendo a medida que ella se lo implora mediante breves cantos. Al cabo de un tiempo, un halcón sobrevuela la copa del árbol, la atrapa entre sus garras y la transporta hasta una comunidad distante, donde contrae matrimonio con un ogro caníbal, y ella misma acaba transformándose en una ogresa devoradora de humanos. Este último episodio corresponde, por cierto, al motivo G37: *Muchacha seducida por su hermano se convierte en una ogresa antropófaga*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

del Cáucaso— servirá para ilustrar con mayor precisión el desarrollo argumental del tipo ATU 315A, ya que condensa algunos de sus episodios más emblemáticos:

> Érase una vez una pareja de ancianos que tenía siete hijos. Cuando llegó el momento de la cosecha de heno, el padre envió a todos sus hijos a trabajar a los prados.
>
> En aquella época su madre estaba embarazada. Los segadores regresaron a casa un viernes, cuando ella ya había dado a luz. Los siete muchachos habían tenido una hermanita.
>
> Los seis mayores se alegraron por la recién nacida, organizaron un gran banquete con bailes y canciones. En cambio, el séptimo, el menor, se echó a llorar.
>
> [Le dijeron:]
>
> —¡Tú, hijo de una perra! Tus hermanos están alegres. ¿Se puede saber por qué lloras tú?
>
> —¡Vosotros queríais una hermanita! Ahora ya la tenéis.
>
> —Y tú lloras como si mamá no hubiera dado a luz a una niña. Lloras como si ella misma hubiera muerto. ¡Vete de mi casa! —gritó el padre a su hijo menor.
>
> Y lo echó.
>
> El joven se dirigió adonde sus ojos lo llevaban. Caminaba de día, caminaba de noche, sin saber hacia dónde. Mientras tanto, los hermanos mayores ya habían terminado de celebrar el nacimiento y se habían marchado al campo a cosechar el heno.
>
> Al segundo día, a la recién nacida le salieron los dientes. Al tercer día, comenzó a salir al patio, a atrapar las aves de corral y a devorarlas vivas. Luego se comió las ovejas y las vacas. A los pocos días ya había acabado con todos los animales que el padre y la madre habían estado cuidando durante tantos años.
>
> Fue entonces cuando empezó a devorar a los vecinos. En una semana no quedó nada vivo en toda la aldea: ni gente ni ganado. La insaciable hermana se los había tragado a todos.
>
> Un viernes, como de costumbre, los hermanos regresaron a casa con la cosecha de heno, y la hermana también los devoró.
>
> Mientras tanto, el hijo menor, a quien el padre había echado de la casa, decidió regresar a su aldea natal para ver si había alguna novedad.
>
> Por el camino se encontró con una mujer que le entregó un dedal, un espejito y un peine, y le dijo:
>
> —¿Quién sabe? Tal vez te sean útiles [en el futuro]. Recuerda también —añadió ella— los apodos que tienen los perros, porque tal vez necesites [llamarlos un día para] pedirles ayuda.
>
> El hermano menor llegó a la aldea y se encontró todo arrasado. No había ni un alma; ni humo, ni fuego. Solo una casa, la de sus padres, estaba intacta. Se alzaba solitaria entre las ruinas.
>
> El hermano menor se acercó y miró por la ventana. En medio de la habitación estaba sentada su hermana, que se dio cuenta de que había llegado su hermano y le dijo:
>
> —¡Ay! ¿Conque eres tú, el valiente que salvó su cabeza? ¡Entra, entra! Siéntate aquí.
>
> Le acercó una silla, le entregó un *phandar*[12] y le dijo:
>
> —Ten, para que no te aburras. No dejes de tocar. No pares, que yo volveré pronto.
>
> Tras decir aquello, la hermana se marchó a otra habitación con la excusa de que tenía que preparar un manjar para su hermano. Pero en realidad fue a afilarse los dientes antes de comérselo.
>
> Le había pedido que no dejara de tocar para impedir que se marchara mientras ella estaba en otra habitación. Si escuchaba el *phandar*, significaba que el hermano aún no se había ido. Si la música se interrumpiese, saldría corriendo tras él y no lo dejaría escapar.

[12] El *phandar* es un instrumento de cuerda, emparentado con la cítara, característico de la tradición musical de los ingusetios y otros pueblos caucásicos vecinos.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

La hermana se afilaba los dientes mientras escuchaba el sonido. El hermano tocaba y tocaba sin parar. Pero, de repente, un ratón salió de un agujero, corrió hacia él y dijo:

—¡Sálvate mientras puedas! Tu hermana está afilando los dientes. ¡Quiere comerte! En cuanto dejes de tocar, vendrá corriendo y te devorará. ¡Vete ahora, que aún está ocupada! Si no lo haces, vas a acabar mal.

—¡Pero ella se enterará de que he dejado de tocar! —se preocupó el hermano menor.

—Acércame el *phandar* —dijo el ratón.

Se lo entregó, y el ratón comenzó a tirar de las cuerdas de crin con sus patitas. Como la hermana escuchaba el sonido, seguía afilándose tranquilamente los dientes. El hermano salió de la casa y se alejó corriendo de la aldea.

Corría de día; corría de noche. Mientras, la hermana seguía sacando filo a sus dientes.

—Ahora que tengo los dientes bien cortantes, podré comerme sus huesos —dijo mientras se dirigía a la habitación.

Pero, cuando entró, el hermano ya no estaba. ¡Se encontró un ratón tocando el *phandar*! Se lanzó a perseguirlo. Corrió tras él durante mucho tiempo, y cuando por fin lo atrapó, la carne [del ratón] se desprendió, y los huesos se le resbalaron y cayeron en el agujero.

Ella salió corriendo de la casa y se puso a perseguir a su hermano. En aquel momento él recordó que la mujer [que se encontró de camino a su aldea] le había entregado unos objetos. Cuando vio que la caníbal estaba a punto de alcanzarlo y que no tenía escapatoria, tiró el espejito y dijo:

—¡Alá, el más grande, haz que su camino se convierta en hielo y que el mío quede limpio como un espejo!

Al instante, delante de la caníbal se extendió un campo de hielo del tamaño del mar. Así consiguió retrasarla un poco. Pero la caníbal consiguió atravesarlo y siguió persiguiéndolo.

Cuando estaba a punto de alcanzarlo, arrojó el peine, al tiempo que decía:

—¡Alá, el más grande, haz que ante ella crezca un bosque tan denso como los dientes de este peine, y que mi camino sea recto y liso!

Al instante se extendió un enorme y densísimo bosque ante la caníbal. Logró retrasarla bastante, porque tuvo que abrirse paso derribando unos árboles, arrancando otros de raíz y rompiendo las ramas de otros. Pero, aun así, consiguió atravesarlo y siguió corriendo tras su hermano.

Cuando estaba a punto de alcanzarlo, él lanzó el dedal:

—¡Alá, haz que este dedal se convierta en una columna de hierro que llegue hasta la luna, y a mí ponme en la cima!

Al momento se alzó ante de la caníbal una enorme columna de hierro que llegaba hasta la luna. Y en la punta estaba sentado el hermano menor, con la espalda apoyada en la luna.

La hermana caníbal corrió hacia la columna y comenzó a subir por ella, mordiendo el hierro con sus dientes. Estaba acercándose al hermano menor. Pero, en cierto momento, él saltó de la columna hacia la luna y, desde allí, llamó a los perros, que llegaron enseguida. Subieron por la columna, pero, para entonces, la caníbal ya había conseguido llegar hasta la luna.

En aquel instante, los perros se abalanzaron sobre ella, la despedazaron y se la comieron. Solo se salvó la cabeza, porque no pudieron comérsela[13].

[13] El motivo de la hermana caníbal que se devora a sí misma hasta quedar reducida a la cabeza aparece en infinidad de relatos difundidos por un arco geográfico que se extiende desde África hasta la América indígena. Numerosos testimonios asiáticos y amerindios refieren que, incluso en la actualidad, la cabeza cercenada intenta devorar a su hermano, ya transformado en luna, lo que se interpreta como la causa de los eclipses (A737.1: *Eclipse provocado por un monstruo que devora el sol o la luna*). Un paralelo cheyene puede consultarse, por ejemplo, en Thompson, 1966: núm. 55. En esa misma obra, se recogen, además, abundantes referencias a versiones norteamericanas y siberianas (343-344).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

> En las noches claras, todavía se ve la figura del hermano menor en la luna. La sombra de la columna de hierro tiene la forma de un palo, como el bastón de un pastor, sobre el hombro del hombre. Por eso, la gente dice que en la luna hay un pastor.
>
> Desde aquel día los perros custodian la cabeza de la caníbal. Cuando pasan muchos, muchos años, comienzan a quedarse dormidos. Entonces la cabeza de la caníbal, que sigue soñando con comerse al hermano, comienza a tragarse la luna. Eso provoca los eclipses lunares.
>
> En esas ocasiones, la gente suele decir: «La luna ha sido atrapada por el demonio», y comienza a golpear objetos de hierro y a disparar fusiles para despertar a los perros y, así, salvar la luna.
>
> Entonces consiguen que los perros se despierten, y estos se abalanzan sobre la cabeza. Ella vuelve a hacerse la muerta, y los perros continúan vigilándola.
>
> Así seguirá ocurriendo mientras el mundo exista (traduzco de Tugov, 1985: núm. 36).

4. Elementos constitutivos de *La hermana caníbal*

En las páginas que siguen se examinan los principales personajes, episodios y motivos que concurren en el tipo cuentístico ATU 315A, así como sus correspondencias con otros relatos afines[14]. Esa tarea exige atender a numerosas versiones pluriculturales, lo cual no deja de comportar cierta complejidad, debido a las restricciones de espacio de un artículo de estas características.

En muchos casos me he visto obligado a condensar en unas pocas líneas el argumento de las distintas versiones; en otros, ni siquiera he podido ofrecer una síntesis general de la trama y me he limitado a comentar ciertos pasajes. Soy consciente de que la acumulación de tantos resúmenes transmitirá, de manera inevitable, una impresión de fragmentariedad[15]. A fin de compensar en la medida de lo posible esa lectura entrecortada, en futuros trabajos confío en poder dar a conocer las traducciones completas de algunos de los testimonios.

4.1. Apetito por la carne de los familiares

En varios subtipos de *El fugitivo arborícola* los protagonistas experimentan de manera súbita una fiebre devoradora tras un primer contacto con la carne o la sangre de un pariente cercano[16]. Así ocurre en un relato registrado entre los santales, un pueblo de lengua austroasiática asentado en el noreste de la India. Su protagonista es una muchacha que se hiere accidentalmente en un dedo. Los hermanos prueban su sangre, y el sabor despierta en ellos un ansia irrefrenable, mezcla de hambre e impulso sexual (Carrin, 1991: 42).

La propia Marine Carrin resumió otra versión santal, que narra cómo los hermanos asesinan y engullen a la muchacha, consumando, así, su deseo incestuoso. Solo el benjamín

[14] Vladimir Propp examinó, desde una perspectiva evolucionista hoy obsoleta, varias versiones rusas en las que se reconocen muchos de los elementos que más adelante serán objeto de análisis (1981).

[15] Varios relatos de los que aquí se van a analizar vieron la luz en publicaciones de difícil localización a las que no he podido llegar. Por suerte, Yuri Berezkin y Yevgeniy Duvakin ofrecieron detallados resúmenes de todas las versiones que consignan en su catálogo (Berezkin y Duvakin, 2003: núm. L65A). En esas síntesis me he apoyado cuando no he logrado consultar las fuentes de primera mano.

[16] Ese pasaje corresponde a los motivos G36: *Probar la carne humana conduce al canibalismo habitual y* G36.2: *Sangre (carne) humana probada accidentalmente abre el apetito antropófago.*

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

rehúsa participar en el banquete: recoge los restos de la joven, los entierra, y de ellos brota más tarde una planta de tabaco (1991: 42)[17].

Cabe señalar, por cierto, que estas narraciones indostánicas —y muchas otras recogidas en diversas culturas— desafían la clasificación tipológica al uso, puesto que combinan elementos propios de *La hermana caníbal* (el corte en el dedo y la ingesta de sangre fraterna como detonante del apetito antropófago) con motivos característicos de *La huida de la hermana* (entre ellos, la pulsión incestuosa o la metamorfosis vegetal). Más adelante, en un apartado específico, me detendré en varios relatos amerindios que igualmente revelan hibridaciones entre ambos cuentos.

Por el momento, atenderé a una tercera narración santal que presenta claros indicios de intersección entre los tipos ATU 313E* y ATU 315A. Del primero conserva el episodio de la promesa matrimonial vinculada a un objeto (en este caso, una flor); y del segundo, la escena del corte en el dedo y la posterior prueba de sangre por los hermanos, que desencadena un hambre insaciable.

Lo que sigue es mi traducción del resumen que Marine Carrin ofreció de ese cuento:

> Una vez intentaron casar a un muchacho con su hermana.
>
> El hijo menor [de una familia] observó que su hermana se había cortado un dedo y sintió atracción por la sangre que brotaba de la herida.
>
> —Esa sangre —dijo él— es igual que la mía. Me gustaría probarla.
>
> Luego arrancó una flor y declaró que se casaría con la joven que se la pusiera en el cabello. [Fue] su hermana [quien] colocó la flor en su cabellera, y los dos jóvenes se recostaron uno junto al otro para casarse. El muchacho no podía quitarse de la cabeza [el sabor de] la sangre, y ella solo pensaba en la flor.
>
> Cuando se acostaron juntos, el joven mató a su hermana con un cuchillo, y acto seguido se suicidó.
>
> Al día siguiente, los aldeanos constataron, con gran asombro, que sus sangres no se habían mezclado, y decidieron casarlos (1997: 100)[18].

En muchas versiones de *La hermana caníbal*, el apetito voraz y su deriva homicida se desencadenan tras la primera degustación del hígado de un animal. Tal es el caso de un relato recogido entre los mukulus, un pueblo de lengua chádica asentado en la franja saheliana de la República Centroafricana.

La narración resulta particularmente llamativa, porque los roles habituales en las versiones más difundidas en Europa y Asia aparecen aquí invertidos: en ese relato

[17] La metamorfosis arbórea (que corresponde al motivo D215: *Transformación: un hombre en árbol*) constituye un motivo recurrente en *El fugitivo arborícola*. Una de sus formulaciones clásicas se encuentra en el episodio en que Mirra, tras cometer incesto con su padre, huye de su hogar y termina convertida en árbol (Ovidio, *Metamorfosis*, x: vv. 298-502). De manera análoga, los protagonistas de diversas versiones pluriculturales de *La huida de la hermana* acaban transformados en vegetales. Para la presencia de ese motivo en relatos hispánicos, santales, kannadas e hindis que, además, incluyen escenas de incesto, canibalismo, persecución y ascensión a un elemento vertical, véase Abenójar, 2025: 30-31.

[18] En este relato se observan claras analogías con una versión santal de *La huida de la hermana* recogida por Bompas (1909: núm. 50). Marine Carrin resume asimismo otro cuento santal en el que una joven, secretamente enamorada de su padre, adopta la forma de un leopardo y, para dar cauce a su pasión, lo ataca con la intención de saciarse con su carne (1991: 42). Nótese que dicho relato indio combina la transformación zoomórfica con la transgresión sexual y alimentaria en el ámbito familiar. Esa coalescencia de motivos también se aprecia en numerosas versiones de *El fugitivo arborícola*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

africano es un hombre quien asume la figura del depredador, mientras que el papel de la prófuga recae en una joven. A mi juicio, la distribución de los roles no responde a una intención simbólica premeditada y consciente, sino a adaptaciones locales según los contextos socioculturales.

He aquí un resumen del cuento en cuestión:

> Unas muchachas suben a la montaña a recoger fibra con la que elaborar cuerdas. Por el camino matan un ratón y se lo comen entero, salvo el hígado. De regreso se encuentran con un joven que jamás había probado la carne y le ofrecen un pedazo de fibra impregnada con el jugo del hígado. Al humedecerla con los labios, descubre un sabor nuevo que lo cautiva.
>
> En ese momento se despierta en él un apetito carnívoro incontenible: primero se come la fibra que le habían entregado las muchachas, y luego a todo ser vivo de los alrededores. Ni siquiera así logra saciarse.
>
> En un último exceso, llena de agua una gran olla, la pone al fuego, se sumerge en ella y, al salir, arranca y consume la carne escaldada de su propio cuerpo hasta quedar completamente desintegrado[19].

El motivo de la ingesta de hígado como desencadenante de la voracidad asesina se encuentra también en tradiciones muy alejadas del África saheliana. Por ejemplo, en un testimonio coreano de *La hermana caníbal*, la recién nacida arranca y devora los hígados de las vacas de su familia antes de lanzarse contra los humanos (Pak, 1991: 210-212).

También la protagonista de una versión tunecina experimenta un hambre incontenible tras haber probado una asadura. Ese cuento norteafricano presenta a una niña que se niega obstinadamente a probar bocado. Su madre, siguiendo la recomendación de un médico, le sirve el hígado de un niño. Apenas probarlo, la pequeña queda presa de un apetito desbordado: primero engulle un rebaño entero de ovejas, luego ataca a su padre y a sus hermanos, y por último se abalanza sobre su propia madre (Al-ʿArībī, 2009: núm. 81).

4.2. Refugios arbóreos

Como señalé más arriba, uno de los episodios más característicos de esta familia de narraciones es el ascenso de los fugitivos hacia lugares elevados y simbólicamente vinculados con las aves. No resulta casual, por tanto, que, al ingresar en esos espacios, los personajes adopten conductas propias de los pájaros, como la de entonar cantos que evocan en clave metafórica sus trinos[20].

Así ocurre en una versión bereber de *La huida de la hermana*, recogida en un oasis del norte de Argelia. En cierto momento de la persecución la joven trepa a una palmera y, al ver que se aproxima uno de sus hermanos, empieza a cantar:

> *—¡Ay, señora palmera,*
> *si el que viene es mi hermano mayor,*
> *sube! ¡Sube!*

[19] Para el resumen, me baso en la versión francesa que ofreció Fuchs (1963: 36-39). En el último episodio de este relato se distinguen los motivos G51: *Persona come su propia carne* y G51.1: *Persona se devora a sí misma*, que más adelante volverán a aflorar en otras versiones pluriculturales.

[20] Sobre ese asunto, véase Abenójar, 2025: 33.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

¡Si el que viene es mi hermano menor,
inclínate! ¡Inclínate![21]

También numerosas versiones de *La hermana caníbal* —especialmente las registradas en los Balcanes, el Cáucaso, Anatolia, Asia Central, Mongolia, Siberia meridional y el oeste de China— incluyen episodios en los que los protagonistas entonan canciones desde las ramas. En un paralelo tayiko, por ejemplo, el muchacho que trata de escapar de su hermana implora a un álamo que crezca hasta alcanzar el cielo. El árbol se estira, pero la antropófaga comienza a morder el tronco para hacerlo caer (Rozenfeld y Rychkova, 1990, núm. 11: 55-56).

Cabe señalar, no obstante, que el canto desde el árbol no siempre se vincula al crecimiento prodigioso. Un ejemplo de ello lo encontramos, sin ir más lejos, en la narración mukulu mencionada más arriba, cuya protagonista huye no ya de un hermano, sino de su propio padre, metamorfoseado en monstruo antropófago[22].

En un momento de desesperación, ella arroja a su hijo al suelo, y este se convierte en una palmera. A continuación, la joven trepa por el tronco, mientras el padre, acechándola desde la base, entona la siguiente cancioncilla:

—Mi hija ha crecido y engordado.
¡Me la comeré hoy!

En numerosas versiones de *La hermana caníbal* —difundidas desde Europa oriental y el Cáucaso hasta Asia oriental— la tensión dramática se incrementa por momentos, pues la antropófaga comienza a serrar, uno tras otro, todos los árboles en los que se va refugiando su víctima. En un paralelo tayiko, en concreto, el protagonista clava varias agujas que se transforman en tres bojes. Primero se esconde en uno de ellos; pero entonces su hermana lo tala con uno de sus dientes. El muchacho se traslada al segundo boj, que corre idéntica suerte, lo que lo obliga a refugiarse en el tercero (Amonov, 1961: 376-381).

En otros paralelos centroasiáticos la propia depredadora nace del tronco de un árbol. Así, una narración kirguisa relata cómo una pareja de ancianos, ansiosa por tener descendencia, adopta a una niña que ha brotado de un abedul. Como en muchas versiones de este tipo ATU 313E*, la alegría inicial de la pareja no dura demasiado, porque la recién nacida enseguida empieza a engullir todo ser vivo que encuentra a su paso (Muchnik, 1944: 75-87).

Cabe recordar que los partos arbóreos son también frecuentes en otras ramas del ciclo de *El fugitivo arborícola*. Un eco célebre de ese motivo aparece en el desenlace de un episodio de las *Metamorfosis* de Ovidio (vv. 298-502). Allí se relata cómo, una noche, la joven Mirra se introduce en el lecho de su padre, Cíniras. Este, entonces, engañado por la penumbra, y creyendo que se trata de su esposa, mantiene relaciones con ella. Al descubrir con quién ha yacido realmente, el padre entra en cólera y sale corriendo tras la muchacha con la intención de darle muerte, desatándose, así, una persecución de tintes trágicos a lo largo de gran parte del mundo conocido. Dicho episodio concluye cuando Afrodita se apiada de la joven y la transforma en un árbol de mirra, de cuyo tronco brota, meses después, Adonis, fruto de aquella unión incestuosa[23].

[21] Traduzco a partir de la copla original, en bereber, incluida en la versión argelina recogida en el Sahara septentrional (Delheure, 1989: 68-73).

[22] Se trata del motivo G31: *Los hijos huyen del padre que se vuelve caníbal.*

[23] La estructura narrativa de este relato guarda mayor afinidad con la trama de *La huida de la hermana*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

4.3. Metamorfosis zoomórficas

En diversos paralelos de *La hermana caníbal* recogidos en el Asia septentrional, la antropófaga adopta las formas de un felino o un cánido mientras persigue a su hermano. Entre los dunganos —pueblo de habla china y de confesión musulmana asentado en diversas regiones del Asia Central y Mongolia— se han documentado dos testimonios particularmente elocuentes: en uno de ellos, la joven se transforma en un lobo y obliga al héroe a buscar protección, de manera sucesiva, en tres árboles (Li y Luckert, 1994: 112-126). En el segundo, se convierte en zorro; la esposa del protagonista libera entonces a un tigre y a un águila real, que acaban aniquilándola (Riftin, Hasanov y Yusupov, 1977: núm. 16).

Un episodio similar aflora en una versión recopilada entre los lezguinos del norte del Cáucaso: el muchacho se convierte en paloma, y su hermana en zorro. Cuando ella lo acosa a los pies de un árbol, un cachorro de león acude al lugar y despedaza a la caníbal (Ganieva, 2011: 301-304).

Escenas afines, con las fieras apostadas al pie del árbol, afloran asimismo en numerosas versiones del mito de *Los hermanos y el origen del sol y la luna* registradas en el norte de Asia. En dichos relatos se narra cómo dos hermanos —un varón y una mujer— son acosados por un oso, un lobo o un tigre. Durante la huida, los jóvenes ascienden a un árbol gigantesco, hasta que por fin alcanzan la esfera celeste y se transforman en el sol y la luna[24]. Cabe precisar, eso sí, que la correspondencia con los testimonios caucásicos y siberianos de *La hermana caníbal* no es del todo exacta, pues, en el mito, las fieras suelen asumir el papel de perseguidoras y no de auxiliares. La inversión podría explicarse como un proceso metonímico de sustitución por oposición: se preserva la estructura del motivo del ascenso arbóreo, pero se reconfigura el papel narrativo de las fieras.

4.4. Relación con las aves

Como señalé en la introducción, en la mayoría de las ramas de *El fugitivo arborícola* se advierte un lazo estrecho entre el personaje que abandona su hogar y las criaturas aladas. Ilustra bien este vínculo la versión lezguina de *La hermana caníbal* mencionada en el apartado anterior, cuyo protagonista lograba escapar de la depredadora convirtiéndose en paloma (Ganieva, 2011: 301-304). Esa escena guarda, por cierto, un paralelismo evidente con ciertos testimonios bereberes de *La huida de la hermana*, que narran cómo una joven adopta la forma de un ave para escapar del hermano que pretende casarse con ella[25].

En un paralelo yemení de *La hermana caníbal*, unas princesas entregan al héroe dos palomas que, en el momento decisivo de la persecución, se metamorfosean en corceles alados.

---

[24] En Corea, por ejemplo, es muy conocido el relato protagonizado por dos hermanos de sexo opuesto que escapan de un tigre que ha devorado a su abuela. Tras una larga persecución, los pequeños se refugian en un árbol de grandes dimensiones. El felino intenta derribarlo con un hacha, pero los muchachos consiguen alcanzar la copa y, al llegar a ese punto, se transforman en el sol y la luna (Grayson, 2001: núm. 97). Entre los inuits también se han registrado versiones en las que los hermanos huyen de un espíritu, de un animal o de un pariente monstruoso. Dos de ellas pueden consultarse en Boas, 1964: 189-190 (una fue recogida en Groenlandia y otra en el este de la isla de Baffin). Como se verá en el último apartado, las metamorfosis en sol y luna se documentan asimismo en varios paralelos caucásicos y siberianos de *La hermana caníbal*.

[25] Una escena de ese tipo se narra, por ejemplo, en un paralelo de *La huida de la hermana* registrado entre los tuaregs de Níger (Casajus, 1984: 218-237). Asimismo, se han documentado versiones, tanto de *La huida de la hermana* como de *La hermana caníbal*, en que los fugitivos acaban metamorfoseadas en palomas. Tal es el caso de una versión cabilia de *La huida de la hermana* (Khater, 2007: 147-160) y de otra lezguina de *La hermana caníbal* (Ganieva, 2011: 301-304). Sobre la presencia de estas aves en diversos subtipos de *El fugitivo arborícola* ya se ha hablado más arriba.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

Con ellos, el joven logra escapar de su hermana antropófaga (Daum, 1992: 38-55)[26]. Entre los calmucos de la desembocadura del Volga se ha recogido otra versión en la que el vínculo con el mundo aviar se expresa de una forma más insólita: el muchacho arroja a su hermana dentro de una olla que, de repente, alza el vuelo transformada en pájaro (Vatagin, 1964: 160-167).

Otras veces las aves asumen el papel de mensajeras. En una narración de los yukaguiros de los bosques y tundras siberianas, el protagonista se refugia en lo alto de una viga de hierro y ruega a un arrendajo siberiano que transmita un mensaje de auxilio a su esposa. El ave se niega, pero un pinzón nival accede a llevar el recado. La mujer envía entonces osos y lobos en ayuda del perseguido, y la hermana, convertida en armiño, termina devorada por las fieras (Bogoras, 1918: 65-67). De forma semejante, en una versión de los karacháis, establecidos en las laderas septentrionales del Cáucaso, los cuervos rehúsan llevar el mensaje de socorro a los padres del héroe, y son las palomas quienes acaban cumpliendo esa misión (Dzhurtubaev, 2007: 367-370).

El motivo de las aves mensajeras resulta particularmente habitual en los paralelos del Asia septentrional. En una versión jakasia —pueblo túrquico del sur de Siberia— el héroe trepa a un alerce, y su hermana comienza a serrarlo. Él se ve obligado a saltar sucesivamente a otros árboles, que la hermana va abatiendo uno por uno. En cierto momento, un pájaro blanco alza el vuelo para advertir a la madre de que su hijo corre peligro. Para socorrerlo, ella envía dos osos, pero la ogresa los devora de inmediato. Después, un ave azul lleva el aviso a la madre, y ella manda entonces unos tigres, que corren la misma suerte que los osos. Por fin, cuando el joven alcanza el último alerce que queda en pie, dos pájaros elevan a la caníbal por los aires y la dejan caer desde gran altura, provocando así su muerte (Torokova y Sychenko, 2014: 287-321)[27].

Hay paralelos en los que las aves prestan su ayuda de otros modos: advierten al mozo de que corre un peligro inminente, le entregan ciertos objetos mágicos o desvían a la perseguidora. Por ejemplo, en un testimonio del pueblo abjasio —que reside en el litoral levantino del mar Negro— un pájaro carpintero y una bruja confunden a la antropófaga, enviándola por senderos equivocados (Bgazhba, 1983: 33-35). Más insólita resulta una versión georgiana protagonizada por un joven que ayuda a un águila a parir (en un parto vivíparo, zoológicamente imposible) y, como recompensa, el ave le entrega dos de sus crías, que acabarán devorando al *dev* que lo perseguía (Kurdovanidze, 1988: 182-187)[28]. Como recompensa, el ave le entrega dos de sus crías, que acabarán devorando al *dev*[29] que lo perseguía (Kurdovanidze, 1988: 182-187)[30].

En otras ocasiones el héroe recibe el encargo de trepar a un árbol para obtener las plumas de un pájaro que anida en la copa. Así ocurre, concretamente, en un paralelo recogido entre los chelkanos, un pueblo túrquico que habita en el norte del Altái: tras dar

[26] En una versión yemení, en una jakasia y en otra ket el muchacho huye montado en un caballo alado (véanse, respectivamente, los relatos publicados por Daum, 1992: 38-55; Torokova y Sychenko, 2014: 287-321; y Sangi, 1989: 142-144).

[27] La bibliografía sobre el motivo de las aves mensajeras en la literatura oral es muy extensa. Aquí me limitaré a citar un estudio reciente de José Manuel Pedrosa (2014).

[28] La imposibilidad biológica de un parto vivíparo en un ave podría interpretarse como un indicio de contaminación tipológica, quizá por interferencia con motivos del ciclo del animal agradecido o con relatos de asistencia al parto de animales mamíferos.

[29] En el folclore georgiano, el *dev* es una criatura maligna, de tamaño descomunal y dotada de varias cabezas, que habita en montañas, bosques remotos o en el mundo subterráneo.

[30] José Manuel Pedrosa ha estudiado diversos relatos tradicionales en los que los auxiliares contribuyen a que el héroe avance, mientras que los oponentes buscan obstaculizar su paso (2013 y 2005).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

muerte a la serpiente que devoraba a los polluelos, el muchacho es recompensado con dos plumas en señal de gratitud (Sadalova, 2002: núm. 20).

Otra versión del mismo pueblo narra cómo los cuñados del protagonista imponen a este último unas tareas imposibles, entre ellas la de conseguir una pluma de águila real. Con la ayuda de su esposa, vence a una serpiente de siete cabezas que acechaba a los aguiluchos, y estos, a modo de gratificación, le entregan una de sus plumas y lo ayudan a escapar de sus padres águilas (Sadalova, 1989: 86-87)[31].

4.5. Animales auxiliares

A estas alturas no resulta necesario insistir en la íntima conexión entre los personajes del ciclo de *El fugitivo arborícola* y determinadas especies animales (y no únicamente con aquellas dotadas de alas). Un ejemplo especialmente revelador se encuentra en el cuento *Piel de Asno* (ATU 510B), que se inscribe asimismo en la constelación de relatos sobre jóvenes que se ven forzados a huir de parientes poseídos por un deseo —ya sea de índole alimenticia o sexual— hacia ellos.

Aunque se trata de narración conocida, no está de más recordar aquí sus episodios más representativos:

> Un rey viudo decide casarse con su propia hija. La joven, aterrorizada, trata de ganar tiempo imponiéndole una serie de condiciones imposibles; por lo general, que vaya a buscar unos objetos de difícil obtención.
>
> Contra su pronóstico, el padre consigue satisfacer esas exigencias, y la joven se ve obligada a huir. Se cubre entonces con la piel de un asno y, bajo esa apariencia, se refugia en un reino vecino, donde sobrevive desempeñando oficios serviles.
>
> En algunas versiones, el príncipe de ese reino la sorprende cuando ella se está desprendiendo del pellejo animal para ataviarse con vestidos que representan al sol, la luna y las estrellas.
>
> Tras revelarse su verdadera identidad, la muchacha abandona definitivamente el disfraz y contrae matrimonio con el príncipe[32].

La relación con los animales también se manifiesta con especial claridad en *El desanidador de pájaros*, un mito adscrito al ciclo de *El fugitivo arborícola* que se encuentra difundido por numerosas regiones del mundo. Para ofrecer una visión ilustrativa de su argumento, nada mejor que el siguiente fragmento, que es un resumen de la célebre versión bororo que Lévi-Strauss tomó como punto de partida para su libro *Le cru et le cuit*:

> Un joven viola a su madre mientras ella recolecta palmas en el bosque. El padre descubre que su esposa ha tenido relaciones con otro varón, porque nota que, en la faja de ella, se han quedado enganchadas unas plumas de guacamayo distintivas de la indumentaria de los hombres. Poco después advierte que a la vestimenta de su hijo le faltan esas mismas plumas, y deduce que ha sido él quien ha yacido con su mujer.

[31] Estos testimonios presentan analogías muy claras con *El desanidador de pájaros*, otro relato, del que nos ocuparemos enseguida, perteneciente a la constelación de *El fugitivo arborícola*. En ambos casos, una transgresión inicial (de índole sexual, en *El desanidador de pájaros,* y alimenticia, en las versiones siberianas de *La hermana caníbal*) obliga a los protagonistas a abandonar sus comunidades y a refugiarse en lugares elevados. Del mismo modo que en los cuentos analizados en este trabajo, muchos héroes desanidadores logran escabullirse de sus parientes gracias a la intervención de ciertos animales, y suelen culminar su peripecia separándose de manera definitiva de sus clanes para fundar nuevos linajes en otros territorios.

[32] El resumen es de mi autoría. En este caso, no he seguido el que se propone en el catálogo de Aarne-Thompson-Uther, pues omite varios detalles que considero pertinentes para el presente estudio.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

> Como venganza, somete al muchacho a una serie de ordalías; la última y más peligrosa de todas consiste en ascender a lo alto de una escarpada roca para recoger unas maracas muy codiciadas por los bororos. El padre lo acompaña hasta la base y le ofrece una pértiga para trepar. En cuanto el joven ha alcanzado el nido, el padre se la retira y lo deja atrapado en la cima.
>
> El muchacho, acosado por el hambre, caza unos lagartos: se come algunos y reserva los demás para después. Al cabo del tiempo, la carne de los reptiles empieza a pudrirse, y el olor atrae a unos zopilotes. Varios de ellos lo toman con sus garras, lo elevan por los aires y lo depositan al pie de la montaña. Desde entonces, el héroe vive apartado de la sociedad, en un estado intermedio entre lo humano y lo animal.
>
> Tiempo después regresa a su aldea, adoptando sucesivamente las formas de cuatro pájaros y de una mariposa. Allí urde un plan de venganza contra su padre: disfrazado de ciervo, lo embiste y lo arroja por un barranco; el hombre cae en un lago, donde es devorado por las pirañas. Posteriormente mata también a las dos coesposas del progenitor[33].

En las versiones de *La hermana caníbal* recogidas a lo largo de extenso corredor geográfico que se extiende desde Rumanía y los Balcanes hasta Irán y el Sinkiang chino el héroe suele recibir la protección de osos, lobos o tigres, que acaban dando muerte a su perseguidora[34]. En los testimonios que recogen esa escena se observan, por cierto, claras analogías con un cuento tradicional conocido como *Los perros rescatan a su dueño en un refugio arbóreo*.

Para ponerlas de relieve, presento a continuación el resumen de una versión ghanesa de dicho relato:

> Un cazador posee varios perros con nombres pintorescos (Huele-Huele, Lame-Lame, Atanudos y Traga-Traga).
>
> Un día comenta a su esposa que ha descubierto un árbol cargado de nueces, y ella lo anima a recoger algunas. El hombre trepa al árbol y comienza la recolección. Una vez en la copa se topa con un espíritu del árbol que intenta matarlo.
>
> El cazador llama entonces a sus perros por sus nombres, y estos acuden de inmediato, atacan al espíritu y lo vencen. Luego regresan juntos a casa[35].

---

[33] La traducción portuguesa que Lévi-Strauss tomó como referencia fue publicada en Colbacchini y Albisetti, 1942: 225-229.

[34] En los paralelos palestinos, armenios y tayikos, los encargados de proteger al muchacho son leones (para uno palestino, véase Muhawi y Kanaana, 1989: 93-98; para uno armenio, Gardner, 1944: 165-168; y para uno tayiko, Amonov, 1961: 376-381). En las versiones iraníes, en las de los pueblos altaicos del Sinkiang, Mongolia y Manchuria, y en las dunganas predominan los tigres (para una versión iraní, puede consultarse Osmanov, 1987: 342-344; para una uigur, Malov, 1954: núm. 76; para una huzhu, Stuart y Limusishiden, 1994: 122-124; y para dos dunganas, Riftin, Hasanov y Yusupov, 1977: núm. 16; y Li y Luckert, 1994: 112-126). Una versión de los canareses (pueblo de lengua dravídica del suroeste de la India) combina ambas especies felinas (Ramanujan, 1997: 27), mientras que en una turca los auxiliares son un león, un oso y un tigre (Warren y Edip Uysal, 1966: núm. 9). Incluso se ha documentado otro testimonio turco en el que la hermana antropófaga es derrotada no ya por fieras, sino por un caballo rojo (Eberhard y Boratav, 1953: núm. 161).

[35] Para este resumen me baso en la versión que Christine Goldberg propone como modelo de la trama (1998: 42). Por su parte, William Russell Bascom, en su *African Folktales in the New World*, aportó las referencias bibliográficas de nada menos que ciento diecisiete versiones de *Los perros rescatan a su dueño en un refugio arbóreo* (1992: 155-200). En estos relatos se aprecia un cruce con el tipo cuentístico ATU 1530*: *El hombre y sus perros*, en el que los tres animales del protagonista reciben igualmente nombres peculiares. Esta es la traducción española del resumen que ofrece el catálogo internacional: «Un hombre tiene dos (tres) perros con nombres peculiares; por ejemplo "Pastor" y "Coge-el-palo". Cuando el hombre llama a sus perros, un ladrón (o unos ladrones) cree que ha sido descubierto y que lo van a golpear (o atrapar) [J2493]. Huye».

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

Las versiones de este subtipo revelan una interesante confluencia de motivos característicos de varias ramas de *El fugitivo arborícola*. De *La hermana caníbal*, por ejemplo, retoman el ataque al héroe encaramado en un árbol, la intervención de animales auxiliares[36] y la llamada de socorro; y, de *El desanidador de pájaros*, el episodio de la subida al árbol para obtener un fruto o capturar un ave.

4.6. Roedores ayudantes

A menudo, en los primeros compases de *La hermana caníbal*, la antropófaga se retira a afilarse los dientes antes de devorar a su hermano. Para impedir que este escape durante su ausencia, le encarga que toque un instrumento musical: si el sonido se interrumpiera, sospecharía que su presa está tratando de huir[37]. Es entonces cuando interviene un roedor, que revela al héroe la verdadera naturaleza de su hermana y se ofrece a reemplazarlo en la tarea de tocar, brindándole así la oportunidad de ponerse a salvo.

Hay versiones en las que estos animales prestan su ayuda de otras maneras. En una recogida entre los karacháis, por ejemplo, un ratón desvía a la perseguidora hasta en tres ocasiones, con lo que consigue que el joven evada el peligro; aunque en el cuarto intento la ogresa logra dar con su rastro (Aleynikov, 1883: 157-162). En un testimonio abjasio, la mujer monstruosa encierra a su hermano en un pellejo de cuero mientras ella se afila los dientes; luego, unas ratas roen las ataduras y lo liberan (Chursin, 1956: 149-150). Y en uno tayiko, un ratón coloca estratégicamente las botas del muchacho de manera que, al verlas, ella cree que su hermano continúa sentado (Amonov, 1961: 376-381).

En algunos paralelos del Asia nororiental es el propio fugitivo quien adopta la forma de un roedor. En uno que fue recogido entre los yakutos de Siberia oriental, el héroe se transforma sucesivamente en alce, oso, glotón, zorro, hurón, armiño y, por último, en ratón. Gracias a esta última metamorfosis logra despistar a su hermana, que es incapaz de seguir su rastro y acaba muriendo en medio de la taiga (Vasilevich, 1936: núm. 45)[38].

Por el momento, no me es posible ofrecer una explicación debidamente fundamentada sobre la presencia de estos animales en los testimonios de *La hermana caníbal* (y de otras ramas de *El fugitivo arborícola*). Sin embargo, me parece oportuno

[36] En algunas versiones de *La hermana caníbal* se otorga una relevancia particular a los apodos de los animales protectores. En un testimonio de los lures del suroeste de Irán, en concreto, dichos nombres son conocidos únicamente por el protagonista (Tugov, 1985: 91-93); en otro, recogido entre los abjasios del Cáucaso, una joven aconseja al héroe que memorice los sobrenombres de sus perros para poder invocarlos en caso de peligro (Amān Allāhī Bahārvand y McIntosh Thackston, 1986: 67-70).

[37] Los instrumentos musicales varían según la tradición. En las versiones búlgaras y griegas predominan los de percusión (como el tambor, el pandero o la campanilla), mientras que en las de los eslavos orientales, los del Cáucaso y los de Asia, en general, son más frecuentes los de cuerda (entre ellos la cítara, el *panduri*, el *dutar* y la balalaica).

[38] Las transformaciones sucesivas en distintos animales se registran tanto en versiones de *La huida de la hermana* (por ejemplo, la tuareg recogida en Casajus, 1984: 218-237) como en las de *El desanidador de pájaros* (entre ellas, la bororo mencionada más arriba). Conviene recordar que el protagonista de ese último relato regresaba a su hogar adoptando sucesivamente la forma de cuatro aves, para después disfrazarse de ciervo y embestir a su padre, causándole la muerte. En el apartado § 4.5 «Animales auxiliares» ya se ofreció un resumen de ese mito amazónico. En el libro *Lírica tradicional norteafricana e hispánica. Voces de mujer en su marco poético mediterráneo y universal* (todavía en prensa), Óscar Abenójar sigue el rastro del motivo de la persecución entre amantes transformados en diversos animales por la lírica popular de diversas culturas.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

trazar una línea de interpretación tentativa, que tiene que ver con la tendencia de los roedores a excavar y habitar madrigueras subterráneas. Esa conducta instintiva podría dotar a esos animales de una dimensión simbólica relacionada con el mundo ctónico (y, por tanto, con el más allá), un ámbito que, en numerosos relatos del ciclo que analizamos, aparece como espacio de refugio para los fugitivos.

Tampoco me parece descartable una explicación de carácter etológico: en muchos cuentos, los roedores desactivan trampas o carcomen ataduras para liberar cautivos. La presencia de esos animales puede deberse, por tanto, a su carácter esquivo, su habilidad para roer y su capacidad para infiltrarse por grietas.

4.7. Animales desmembrados

En numerosas versiones de *La hermana caníbal*, el episodio de la persecución culmina en el momento en que la ogresa alcanza el corcel del héroe y comienza a arrancarle las patas una a una. El protagonista, lejos de desesperarse, finge indiferencia ante el daño: cuando ella arranca la primera extremidad, él asegura que su caballo siempre había tenido tres patas; al perder la segunda, insiste en que en realidad tenía solo dos; y, cuando queda con una sola, afirma que él siempre ha viajado a pie.

Los pasajes de ese tipo son habituales en los paralelos de Europa oriental, el noroeste de África y Oriente Medio, así como en los del Cáucaso, Irán, Beluchistán, Asia Central, los pueblos túrquicos de China y gran parte de Siberia. En el Asia más septentrional, el caballo suele ser reemplazado por renos prodigiosos, a menudo dotados de más de cuatro patas.

Esa escena aparece, por ejemplo, en una narración yakuta: una niña se hiere accidentalmente la mano con un cuchillo y, siguiendo el consejo de un pajarillo, lame la sangre que brota del corte. Nada más probarla, se despierta en ella un apetito caníbal incontenible que la lleva a devorar a su madre y a sus hermanas menores. El hermano mayor consigue huir montado en un reno de diez patas, pero ella lo persigue, le da alcance y cercena, una tras otra, las extremidades del animal (Vasilevich, 1936: núm. 45).

En una versión yukaguira, a la escena del desmembramiento le precede otra igualmente dramática: el héroe recibe de su futura esposa un reno de seis patas. Al regresar a casa, descubre a su hermana jugando con los cráneos de sus padres. Emprende entonces la huida a lomos del prodigioso animal. La muchacha logra alcanzarlo y le va arrancando sucesivamente las seis patas (Bogoras, 1918: 65-67).

4.8. Extremidades mutiladas

En numerosas versiones de *La huida de la hermana* se narra cómo la protagonista, encaramada a un árbol, trata de continuar ascendiendo, mientras su hermano la aferra por una mano e intenta arrastrarla hacia abajo para forzar su retorno a la comunidad de origen y obligarla a casarse con él. Ese forcejeo suele resolverse con la amputación de la mano de la joven.

En cambio, en los paralelos de *La hermana caníbal* registrados en los Balcanes, Rumanía, el Cáucaso, Baskiria y diversas regiones de Asia Central, es la propia antropófaga quien sufre lesiones equivalentes: el héroe hiere o cercena un miembro del monstruo, y más tarde se descubre que a su hermana le falta la extremidad o el dedo correspondientes. Un ejemplo particularmente elocuente lo ofrece una versión dungana, cuyo protagonista dispara contra un lobo que devora el ganado, hiriéndolo en una pata delantera. Al día siguiente, su hermana confiesa a sus padres que ella misma recibió aquel disparo (Li y Luckert, 1994: 112-126).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

En mi artículo «Fugitivos arborícolas: incesto, canibalismo y etología aviar», sugerí que, en el ciclo narrativo de *El fugitivo arborícola*, las mutilaciones podrían funcionar como metáforas de la ruptura con el núcleo familiar (Abenójar, 2025: 32, n. 23). Pues bien, en este punto pueden añadirse dos consideraciones que refuerzan esa línea interpretativa. La primera es que, en las versiones de *La huida de la hermana*, las amputaciones que sufren las prófugas tienen lugar en espacios liminares (al pie de un árbol o en la entrada de una cueva), que marcan la frontera entre el ámbito *humanizado* —el horizontal— y el territorio *salvaje* y vertical, habitado por las aves[39]. La segunda es que el motivo de la mutilación de las manos es común en otros relatos acerca de jóvenes que se escinden de sus núcleos familiares, como *Piel de Asno* (ATU 510B) o *La doncella sin manos* (ATU 706)[40].

En algunos cuentos y mitos del ciclo de *El fugitivo arborícola*, son los animales y no los héroes quienes pierden alguna extremidad. A modo de ejemplo, pueden citarse las escenas de *La hermana caníbal* descritas en el apartado anterior, en las que los caballos terminaban privados de sus patas, justo cuando el protagonista trataba de escapar de su hermana. Esta inversión podría explicarse como un proceso metonímico de sustitución por contigüidad, en el que el daño corporal se desplaza del héroe a los animales asociados a él[41].

4.9. Nostalgia del mundo de los humanos y ceguera transitoria

En algunas versiones de *La hermana caníbal*, cuando el prófugo se interna en un territorio sobrenatural y entra en contacto con personajes del más allá, sufre una pérdida temporal de la visión. En numerosos testimonios se señala que esa invidencia es consecuencia del llanto provocado por la nostalgia de su tierra natal.

En un paralelo chelkano, por ejemplo, la protagonista contempla desde lo alto de una montaña el campamento de su familia y no puede contener las lágrimas, aunque finge que se deben a la irritación causada por el viento o una rama (Sadalova, 1989: 86-87; 2002: núm. 20). De manera semejante, en un testimonio jakasio, el héroe atribuye el enrojecimiento de sus ojos al polvo. Su esposa convoca al dueño del viento, quien le revela que lo que provoca las lágrimas de su marido es la añoranza por su tierra de origen. En otro paralelo jakasio, el fugitivo asegura haberse clavado una astilla en el ojo. Su mujer consulta entonces al dueño de los árboles, quien le confirma que su esposo llora por la misma razón (Torokova y Sychenko, 2014: 287-321).

Una escena análoga se encuentra en un relato de los ostiacos de Siberia occidental: el joven —casado con una muchacha-cisne, que es hija del sol— se retira a ocultarse para llorar y, al ser interrogado por su esposa, alega que un objeto le ha golpeado los ojos. Su suegro —el propio sol— se indigna contra el supuesto agresor, hasta que termina

[39] Conviene recordar que las mutilaciones de extremidades forman parte de la serie de marcas corporales que, en numerosas tradiciones, delatan a los personajes que han traspasado el umbral del más allá. Los estigmas vinculados al tránsito entre ambos mundos han sido estudiados, entre otros, por François Delpech (1990). Este motivo se relaciona asimismo con el tema del paso estrecho que los héroes deben atravesar durante sus aventuras. Sobre este asunto, puede leerse el trabajo de José Manuel Pedrosa (2003a).

[40] José Manuel Pedrosa ha estudiado el motivo de la amputación de las manos y ha proporcionado una amplia bibliografía sobre el tipo cuentístico ATU 706 (2024: 536-565).

[41] En varias obras, Lévi-Strauss se refirió a tres tipos de variaciones metafóricas y metonímicas que operan en los mitos: contigüidad, semejanza y oposición. Quizá la exposición más sistemática de ese sistema de sustituciones se encuentre en el segundo capítulo («La logique des classifications totémiques») de *La pensée sauvage* (1962: 48-99; véanse especialmente las pp. 85-86).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

descubriendo que las lágrimas del muchacho se deben a la tristeza por encontrarse lejos de su familia (Lukina, 1990: 65).

El tema de la pérdida de la visión puede manifestarse en diversas variantes. En una versión bereber de Marruecos, por ejemplo, el héroe logra derrotar a la ogresa, pero a continuación se niega a liberar a su caballo. El corcel —que resulta ser el jefe de los espíritus— se venga de los humanos, haciendo brotar un manantial cuyas aguas nublan la vista de quienes las beben (Stumme, 1895: 92-98)[42].

También existen paralelos en los que la ceguera afecta a otros personajes. En uno georgiano, la hermana intenta roer el álamo en el que se ha refugiado el joven. Sin embargo, antes de lograrlo, su rostro se cubre de cenizas y queda temporalmente ciega (Kurdovanidze, 1988: 182-187).

En una versión armenia, el fugitivo tropieza con un rebaño custodiado por un hombre y una mujer invidentes. Durante varios días se alimenta en secreto de la leche de sus ovejas, hasta que es descubierto por la pareja. En ese momento confiesa que ha sobrevivido gracias a su rebaño, y los propietarios le revelan que unos demonios les habían arrancado los ojos. El joven parte en busca de los culpables, los derrota y logra que devuelvan la vista a sus anfitriones (Gardner, 1944: 165-168).

Este relato armenio evidencia un cruce con el tipo cuentístico ATU 321: *Los ojos recuperados de la bruja*, cuya trama es resumida del siguiente modo en el catálogo de Aarne-Thompson-Uther[43]:

> Un joven entra a trabajar como pastor con un hombre ciego (o una pareja) cuyos ojos han sido robados por uno o más dragones (gigantes, brujas, hadas). El joven es advertido de que no debe llevar su rebaño a pastar más allá de cierto límite, pero él desobedece.
>
> Encuentra a un dragón y lo derrota o lo engaña. Después recupera los ojos robados [D2161.3.1.1] o recibe un remedio mágico que le permite curar al hombre ciego.

De vuelta al tópico de la ceguera en las versiones de *La hermana caníbal*, cabe señalar que, en ocasiones, la pérdida de la vista es sustituida por un motivo de signo opuesto: la aparición de ojos adicionales. Así ocurre en una versión dungana, cuyo protagonista se frota la frente y, en el lugar que ha tocado, le brota un tercer ojo (Li y

[42] Es oportuno recordar que una de las constantes de estos relatos es la sed (o el hambre) que padecen los héroes cuando permanecen aislados en espacios elevados. Pues bien, en numerosas versiones del mito de *Los hermanos y el origen del sol y la luna*, los prófugos, dominados por una sed insoportable que comienzan a sufrir durante la huida, acceden a que les arranquen los ojos a cambio de un poco de agua. A mi juicio, los episodios de ceguera analizados en este apartado pueden interpretarse como variaciones de ese motivo que vincula la privación de agua con la pérdida de la vista. Aunque no es posible detenerse aquí en la presencia de tales escenas en ambas ramas de *El fugitivo arborícola*, conviene remitir, al menos, a seis versiones mesoamericanas del mito cosmogónico en las que esta asociación entre sed y ceguera se aprecia con nitidez: una de ellas fue recogida entre los amuzgos (Bustamante Rojas, 1990: 103-134), dos entre los zapotecos (Bartolomé, 2021: 118-124), otra entre los mixtecos (Alavez Chávez, 1997: 184-195), otra entre los chinantecos (Weitlaner, 1953: 170) y otra entre los chatinos (Bartolomé, 2021: 72-75). El motivo de la muchacha sedienta que se arranca (o se deja arrancar) los ojos a cambio de un poco de agua se documenta asimismo en un testimonio bereber del tipo ATU 404: *La prometida cegada*, que yo mismo grabé en la Cabilia argelina (Abenójar, 2017: 124-143). El nombre de su protagonista es, por cierto, Luna del Sol, y el tipo cuentístico pertenece igualmente al ciclo de *El fugitivo arborícola*.

[43] La traducción es mía. Ya Ruth B. Bottigheimer había señalado que las variantes armenias suelen aparecer combinadas con el tipo cuentístico ATU 321 (2007: col. 429).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

Luckert, 1994: 112-126). Hay incluso testimonios chelkanos en los que se dice que la caníbal posee seis ojos (Sadalova, 1989: 86-87; 2002: núm. 20).

Un paralelo evenko combina el tema de las lágrimas disimuladas con el de la visión extraordinaria: el héroe, dotado de tres ojos en la frente, llora por nostalgia y justifica su llanto alegando que se ha golpeado con una rama. Su suegra reprende al bosque, pero los propios árboles le revelan la auténtica causa de su estado (Pezhemskiy, 1936: núm. 2).

4.10. Hermanos transformados en la luna y desposados con la mujer-sol

Un subtipo particular de *La hermana caníbal* —muy difundido por el Cáucaso y Siberia— vincula al héroe con la luna y a su esposa con el sol. En estas versiones se cuenta que, durante la persecución, el protagonista asciende al cielo en busca de refugio. La hermana logra alcanzarlo y lo agarra por una pierna, mientras la dama-sol —la mujer del héroe— lo sujeta de los brazos. El tira y afloja se resuelve mediante un pacto: el joven, convertido ya en luna, pasará medio mes con su hermana, que lo irá devorando gradualmente, y la otra mitad con su esposa, que lo alimentará y lo restituirá[44]. Esa alternancia entre destrucción y regeneración da origen a una explicación mítica de las fases lunares[45].

Las versiones siberianas suelen narrar esos pasajes con particular crudeza. En un paralelo de los kets, por ejemplo, la ogresa captura a su hermano y está a punto de devorarlo; una anciana se apiada del muchacho e invoca a unos lobos para que lo rescaten y lo desgarren en dos mitades, de las cuales una queda en poder de la hermana y la otra es recompuesta por la anciana. Cada vez que esta lo descuida, sin embargo, el joven comienza a consumirse. El relato culmina con la ascensión al firmamento de ambos personajes: la anciana se transforma en el sol y él en la luna (Osharov, 1936: 142-144). Los lobos que persiguen a la luna recuerdan, por cierto, a los cánidos Sköll y Hati de la mitología nórdica, que también corrían tras el sol y la luna con la intención de devorarlos. Ese paralelismo apunta claramente a una asociación mítica antigua entre cánidos y cuerpos celestes en tradiciones eurasiáticas.

Según otra versión ket, la ogresa engaña al fugitivo, haciéndose pasar por su hermana, y logra arrancarle la mitad del cuerpo, incluido el corazón. El sol lo devuelve a la vida, pero desde aquel incidente la luna muere y revive cíclicamente (Dulzon, 1965: núm. 47).

Una tercera narración ket refiere unos hechos similares: el joven es raptado por la mujer-sol, quien, antes de dejarlo en libertad, le entrega —además de un caballo alado— una piedra de afilar y un peine (que son los objetos que después se convertirán en obstáculos durante la huida mágica). Más tarde, una ogresa devora a la hermana del protagonista y adopta su apariencia para aproximarse a él sin provocar su huida. Descubierta la impostura, se desata una persecución que culmina en un nuevo forcejeo: la esposa y la antropófaga dividen al muchacho en dos mitades, hasta que la mujer-sol le coloca un corazón de carbón que le permite revivir, pero solo de forma intermitente. Por último, envía a su esposo al extremo opuesto del cielo, y nada más llegar se convierte en la luna (Sangi, 1989: 142-144).

[44] Ese tira y afloja entre dos personajes (que tiene lugar en el punto de inflexión entre el mundo de los humanos y el más allá, y que se resuelve con una mutilación del personaje que ha sido separado de su comunidad) recuerda a las amputaciones de las que se ha hablado más arriba.

[45] Tal esquema argumental, con ligeras variaciones, se observa en varios paralelos caucásicos (véanse, por ejemplo, los publicados en Miller, 1882: 297-299; y Ochiauri y Surguladze, 1980: 604).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

Otras versiones siberianas mantienen los motivos de la huida y la ascensión celeste, aunque presentan importantes variaciones respecto de las ya mencionadas. En una evenka, en particular, un joven con tres ojos en la frente abate varios animales y los lleva a su hogar. Cuando su hermana le solicita participar en la caza, él malinterpreta la petición y le retuerce el cuello como si fuera una presa más. El padre se dispone a cocinarla, pero la madre logra resucitarla. Horrorizado, el muchacho emprende la fuga y asciende al cielo (Pezhemskiy, 1936: núm. 2).

En un relato ostiaco al que he aludido más arriba, un anciano confiesa a su hijo que prefiere a su hija caníbal antes que a él. El muchacho se cubre entonces con una piel de cisne, abandona el hogar y llega a un lago, en el cual se están bañando las hijas del sol. Tiempo después acaba desposando a una de ellas (Lukina, 1990: 65)[46].

Algunas versiones caucásicas de *La hermana caníbal* concluyen con una explicación del origen de los eclipses. En ellas, el héroe-luna huye de la antropófaga protegido por tigres o perros, mientras la cabeza de la ogresa —separada del cuerpo, pero aún viva— intenta devorarlo a él y a su esposa. Tal es el caso de un paralelo de los balcarios del Cáucaso septentrional, que relata cómo la muchacha-dragona se abalanza sobre el sol y la luna con la intención de engullirlos, pero unos tigres frustran su intento (Malkonduev, 2017: 125-127).

En otra versión karachái, son leopardos los que sujetan las mandíbulas de la ogresa e impiden, así, que ingiera los cuerpos celestes. Según ese relato, los eclipses se originan en los momentos en que, aprovechando un instante de descuido, la cabeza del monstruo se abalanza sobre el sol o la luna. Cada vez que la sombra de luna oculta el sol, los humanos tratan de hacer el máximo ruido posible, con el fin de despertar a los vigilantes y ahuyentar, así, a la perseguidora (Dzhurtubaev, 2007: 370-371)[47].

Estos testimonios caucásicos encuentran sorprendentes paralelos en mitologías de Asia y América que también explican el origen de los eclipses. Entre los chiriguanos, por ejemplo, se relata cómo el jefe-jaguar —decapitado por sus antepasados— fue resucitado por la luna, que mantenía oculta su cabeza. De ahí surge la creencia de que el monstruo retoma periódicamente sus ataques contra el astro nocturno. Para impedir que lo devore, cada vez que ocurre un eclipse, los humanos hacen resonar con estrépito toda clase de objetos (Nino, 1912: 153-155).

De manera análoga, los tupinambás —que antaño habitaron en regiones del sudeste de Brasil— narraban que un jaguar perseguía a la luna con intención de engullirla. El eclipse se interpretaba en aquel entonces como señal de que el astro corría peligro (Métraux, 2014: 81).

Entre los antiguos guaraníes circulaba una creencia semejante: un jaguar —o, según otras versiones, un perro gigantesco— amenazaba con engullir la luna o el sol, y los eclipses se concebían como indicios de que el felino había comenzado a devorar uno de los astros. Sus descendientes actuales, los apapocuvas, han conservado esa misma creencia de que un jaguar celeste, con rasgos caninos, amenaza con destruir a la humanidad, comenzando por devorar al sol y la luna (Nimuendajú Unkel, 1914: 319).

[46] El motivo del hermano que huye camuflado con la piel de un animal es muy común en varias ramas de *El fugitivo arborícola*. De hecho, constituye uno de los pasajes más reconocibles del tipo *Piel de Asno* (ATU 510B).

[47] El triángulo simbólico formado por el eclipse, el incesto y el estrépito fue analizado por Lévi-Strauss en *Le cru et le cuit* (1964: 335).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

5. Testimonios amerindios de la hibridación entre *La huida de la hermana* y *La hermana caníbal*

Como señalé en los apartados § 2 y § 4.1, se conservan numerosos relatos pluriculturales que entrelazan motivos correspondientes a los tipos ATU 315A y ATU 313E*, combinación que sugiere la existencia de un tronco narrativo común en una fase temprana de su difusión. Además, en varias de estas versiones sincréticas pueden rastrearse indicios de una estrecha imbricación temática entre ambos cuentos y el mito de *Los hermanos y el origen del sol y la luna*, lo que refuerza la hipótesis de que todos esos relatos proceden de un mismo sustrato narrativo primigenio.

Un ejemplo revelador de esa convergencia es una versión recopilada entre los esquimales del bajo Yukón, que narra cómo una joven descubre que su hermano alberga un deseo incestuoso hacia ella. En un intento por complacerlo, se amputa un seno y se lo sirve en un cuenco, aunque él rehúsa aceptarlo. Tras una serie de peripecias, la muchacha asciende al firmamento por una escalera celeste y se transforma en el sol. Su hermano la sigue y acaba convertido en la luna. Según puntualizó el narrador que transmitió aquella versión, desde entonces la luna padece un hambre perpetua, lo que explicaría su adelgazamiento progresivo durante el ciclo lunar, mientras que el sol continúa ofreciéndole su seno en un plato (Nelson, 1900: 482)[48].

Dentro de ese corpus híbrido, aquí me centraré únicamente en dos relatos recopilados entre los wintus del norte de California, que ejemplifican con particular claridad la intersección de *La huida de la hermana* y *La hermana caníbal*.

El primero se inicia con el hallazgo de un cabello de extraordinaria belleza y la ya conocida promesa matrimonial, motivo que —como se señaló en el primer apartado— inaugura numerosas versiones norteafricanas e indias de *La huida de la hermana*. A diferencia de los paralelos del Viejo Mundo —en los que el mechón pertenece siempre a una mujer—, en este relato nativo americano se trata de un cabello masculino. Esa inversión de roles, por cierto, caracteriza a las tres versiones wintus que he logrado localizar hasta ahora: en ellas, la hermana incestuosa y antropófaga asume el papel de perseguidora, mientras que el hermano encarna la figura del fugitivo, lo que refleja la configuración narrativa característica de *La hermana caníbal*.

Por lo demás, el inicio del testimonio americano coincide casi punto por punto con el de los paralelos africanos y asiáticos de *La huida de la hermana*: la protagonista comunica a su madre el hallazgo del hermoso cabello masculino y su intención de casarse con su propietario. La joven descubre que pertenece a su propio hermano, pero persiste en su empeño de contraer matrimonio con él; propósito que desafía abiertamente las normas que regulan el matrimonio.

Los relatos wintus conservan también el pasaje de la persecución motivada por los deseos de unión incestuosa. Aunque la mencionada inversión de roles condiciona, lógicamente, el desarrollo de los episodios posteriores. Mientras que en los paralelos

[48] En este relato aflora una versión del motivo G36.1: *El esposo se convierte en caníbal tras comer el seno de su esposa. Ella se corta los senos y los cocina para alimentar a su familia. El esposo así adquiere ansia de carne humana.* Este tipo de pasajes es especialmente frecuente en las versiones del cuento ATU 450: *Hermanito y hermanita*, perteneciente asimismo a la constelación de narraciones que abordan el canibalismo intrafamiliar, el incesto, la huida de los miembros más jóvenes del linaje y las metamorfosis zoomórficas.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

africanos e indios el personaje que asciende a un árbol es la hermana, en esos testimonios americanos el esquema se invierte: es el héroe quien —acosado por su hermana, y acompañado por sus padres y hermanos menores— se eleva al cielo.

En el caso del paralelo wintu que conoceremos en primer lugar, el protagonista asciende a través de una columna de humo que emana de su propia cabaña incendiada. La ogresa los persigue, le da alcance y los precipita a todos en la hoguera. El corazón del muchacho, sin embargo, llega hasta el firmamento. Su hermana menor lo recoge y lo reinserta en el cuerpo del joven, devolviéndolo así a la vida. Más adelante, los hijos del héroe hieren a la perseguidora, ya transformada en cuervo, y al abrir su cuerpo descubren en su interior los corazones de sus parientes, ensartados en un collar.

He aquí el cuento en cuestión:

> Había una pareja que había tenido nueve hijos y una hija. El primer varón era un muchacho hermoso, que criaron aparte. Lo llamaron Talimleluheres («El-Que-Fue-Hecho-Hermoso») y lo guardaron envuelto en una piel de oso[49].
>
> Vivieron, vivieron y vivieron allí. Algunos hijos caminaban, otros jugaban. La niña creció, se convirtió en mujer, y una mañana fue al arroyo, al lugar donde sacaban agua. Allí se quedó sentada. Miró el suelo y vio un cabello. Lo recogió, lo observó, lo miró bien. Era un solo cabello, largo. La mujer pensó: «¿De quién será este cabello? Quiero averiguarlo».
>
> Talimleluheres iba todas las mañanas a bañarse. Nadie sabía que él iba al agua. Un cabello suyo cayó y quedó allí, en la orilla en la que recogían agua.
>
> La mujer lo encontró y lo guardó, mientras imaginaba cómo sería su dueño.
>
> Le dijo a su madre:
>
> —Esta mañana iré al oeste. Quiero ir con alguien que me guíe.
>
> —¿Y a quién quieres llevar contigo? —le preguntó la madre.
>
> Ella no lo decía.
>
> La anciana propuso:
>
> —Lleva a tu hermano menor.
>
> —No quiero llevarlo —respondió la mujer.
>
> Así fue rechazando uno a uno a todos los hermanos, hasta que solo quedó Talimleluheres.
>
> La madre observaba en silencio. Después midió el cabello con el de los demás. Ninguno coincidía. Todos eran más cortos.
>
> Por fin la madre dijo:
>
> —Sí, entonces llévate a ese, a Talimleluheres.
>
> La hermana se alegró, porque era a él quien quería que la acompañara.
>
> Se preparó. Se pintó, tomó comida para el camino: sopa, pan de bellota y harina de salmón. Lo introdujo todo en una canasta que cargaba en la espalda.
>
> Luego partió rumbo al oeste, con Talimleluheres caminando delante.
>
> —Esposo mío —le dijo la mujer.
>
> —¿Qué? —respondió él.
>
> —Hermano mayor, no te apresures.
>
> Y la mujer seguía diciendo frases con la intención de seducirlo:
>
> —Ojalá oscurezca pronto…
>
> Caminaron mucho hasta que cayó la noche.
>
> —Acampemos aquí —dijo ella.

[49] Esta escena puede interpretarse como una variante del motivo de las transformaciones animales que caracterizan el ciclo de *El fugitivo arborícola*. Cabe recordar, por ejemplo, que la protagonista de *Piel de Asno* también se cubre con una pelliza para escapar de los embates incestuosos de su padre.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

—Está bien.

Encendieron fuego, cenaron, y ella preparó un lecho con helechos.

—Acuéstate aquí, hermano mayor. Yo dormiré en el suelo —dijo.

Talimleluheres se durmió, y la mujer, con delicadeza, se acostó a su lado y lo abrazó.

Despertó y vio que estaba en brazos de su hermana, que dormía profundamente. Entonces se levantó sin hacer ruido, colocó en sus brazos un trozo de madera esponjosa de aliso y huyó rápidamente de regreso a casa.

Cuando llegó, les dijo a sus padres:

—¡Rápido, vámonos!

El anciano y la anciana respondieron:

—Sí, vámonos.

Prendieron fuego al albergue de tierra. El humo subió, y ellos comenzaron a elevarse en espiral hacia el cielo. Dejaron a Coyote[50] abajo, no sin antes advertirle:

—No mires hacia abajo. Esa mujer vendrá, llorará y dirá cosas. Pero a ti no se te ocurra mirar.

Mientras tanto, la mujer, en el oeste, despertó y vio que en sus brazos no estaba Talimleluheres, sino solo un pedazo de madera.

Furiosa, gritó:

—¡Te mataré!

Corrió hacia el este mientras cantaba. Llegó al albergue y lo vio en llamas. Dio vueltas alrededor buscándolos.

Lloró y gritó. Al mirar hacia arriba, los vio ascendiendo: [allí iban] su madre, su padre y su hermano.

—¡Quiero ir con vosotros! —gritó entre lágrimas.

Cuando ya casi habían alcanzado el cielo, Coyote desobedeció y miró hacia abajo. En ese instante todos se precipitaron en el fuego del albergue y quedaron calcinados.

Pero el corazón de Talimleluheres salió disparado, explotó y cayó en otro lugar. Nadie supo dónde.

La mujer rebuscó entre las cenizas con un palo. Halló el corazón de su madre, el de su padre y el de sus hermanos menores. Los ensartó en un cordón y se los colgó del cuello. Pero no encontró el corazón de Talimleluheres.

Muy lejos vivían dos mujeres, que eran hermanas. Cada tarde iban por leña. La mayor escuchó un canto suave que provenía de la tierra húmeda. Volvió con su hermana y no dijo nada. Al día siguiente lo escuchó de nuevo, más fuerte, y fue acercándose hasta encontrar en el suelo algo negro que cantaba:

—Mujer, ven. No temas.

Ella pensó: «Debe de ser Talimleluheres, aquel que se perdió hace tanto tiempo».

Se acercó y lo vio: yacía en la tierra, rodeado de huellas de ciervo. Luego volvió con su hermana menor sin contarle nada.

Al tercer día, llevó a escondidas un poco de sopa en una taza. Fue y alimentó al hombre caído.

Comenzó a sentirse mejor. Y, así, continuó recobrándose durante varios días.

Un día, la hermana menor la siguió y descubrió el secreto.

—¿Lo encontraste? —preguntó.

—Sí, es el que se perdió hace tiempo, el que no había sido hallado.

Poco después, en mitad de la noche, las dos mujeres despertaron y vieron que un hombre hermoso estaba acostado entre ellas. Talimleluheres había resucitado y se quedó a vivir allí. Ambas mujeres tuvieron hijos suyos: dos muchachos.

[50] En este relato, Talimleluheres se identifica con Coyote, *trickster* por antonomasia de la tradición oral wintu.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

Los niños crecieron jugando con arcos y flechas sin punta. Una vez hirieron a un ave en la pata, y esta gritó:

—¡Primos! ¿Por qué me disparáis?

Luego, la madre les dijo:

—Ya habéis crecido mucho. Hay una laguna con una balsa. Cada tarde llega allí la que nos dejó sin familia. Ella vendrá del este, con alas rugientes, se posará en el agua y buceará cerca de la balsa. Preparaos bien con flechas de madera de resina, sin punta. No falléis. Cuando veáis que se posa, disparadle en la axila.

Los muchachos hicieron como se les dijo. Esperaron en la balsa. Al anochecer oyeron el rugido de alas.

La mujer alada llegó graznando:

—¡Wuk!

Se sumergió primero, y luego salió junto a la balsa. Los niños apuntaron bien a la axila y dispararon. Volvió a sumergirse, pero poco después la vieron flotando en la superficie. Estaba muerta, hinchada.

La arrastraron a la balsa y la llevaron a la orilla[51].

Al regresar, contaron a su padre:

—Hemos matado al Wukwuk.

—¡Ay! —respondió el anciano.

A la mañana siguiente fueron a buscar el cadáver. El anciano vio que llevaba un collar hecho de corazones humanos. Allí estaban el de su madre, el de su padre y los de sus hermanos. Los desató y se los llevó a casa. Cortó la carne de la mujer en tiras y la dejó allí.

Una vez en casa metió los corazones en agua y colocó piedras encima. A la mañana siguiente, su madre, su padre y sus hermanos menores salieron del agua y regresaron a la vida.

Así termina el relato[52].

Según la segunda versión wintu, la hija mayor de una familia dirige hacia su hermano requerimientos de índole sexual y afectiva que él rechaza de manera reiterada. Ese arranque parece anticipar un desarrollo narrativo afín al de *La huida de la hermana*. Sin embargo, los episodios posteriores se inscriben de manera inequívoca en el ciclo de *La hermana caníbal*: un día, la muchacha se corta accidentalmente un dedo, se lame la herida y, al probar su propia sangre, despierta en ella un apetito antropófago incontenible.

Vale la pena hacer aquí un breve paréntesis para recordar aquella escena de una versión yakuta que resumí en el apartado § 4.7 («Animales desmembrados»), según la cual, la hermana, tras herirse en la mano con un cuchillo y probar su propia sangre, desarrollaba igualmente una voracidad incontrolable que la llevaba a ingerir primero a su madre y después a sus hermanas menores (Vasilevich, 1936: núm. 45). De manera análoga, la protagonista wintu comienza a consumirse a sí misma hasta quedar reducida a una cabeza[53]. Empieza

[51] Estos pasajes, que abundan en las versiones amerindias de *El fugitivo arborícola*, recuerdan en buena medida a esas escenas de *La hermana caníbal* en que el héroe abate a su hermana de un disparo. Los episodios de ese tipo son analizados en el apartado § 4.8 «Extremidades mutiladas».

[52] Traduzco de Du Bois y Demetracopoulou, 1931: núm. 37. La tercera versión wintu que incluyeron las autoras en ese libro se encuentra parcialmente erosionada, aunque conserva los motivos de la prueba de sangre, el autocanibalismo y la ingesta de los miembros de una comunidad (Du Bois y Demetracopoulou, 1931: núm. 39).

[53] Un episodio análogo se encuentra en las versiones karachái, balcaria y abjasia de *La hermana caníbal* analizadas más arriba (me refiero a las publicadas, respectivamente, en Dzhurtubaev, 2007: 370-371; Malkonduev, 2017: 125-127; y Tugov, 1985: núm. 36).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

entonces a rodar por el mundo engullendo a cuantos seres vivos encuentra a su paso. Su familia, presa del pánico, no halla otra salida que huir hacia el cielo.

Es en este punto donde la narración reconecta con *La huida de la hermana*. El joven asciende junto a sus familiares, pero en determinado momento cae, se precipita al vacío y va a parar entre los muslos de la protagonista[54]. Al sentir el contacto directo con su hermano, la caníbal experimenta nuevamente un deseo sexual por él. Como el joven vuelve a rechazarla, ella lo engulle por completo, salvando únicamente su corazón, que deja colgado de su cuello. Acto seguido se retira a vivir a la orilla opuesta del lago, aunque cada tarde regresa al mismo lugar en el que se desencadenó la tragedia.

Un colibrí aconseja entonces a la hermana menor de la familia que prepare una canasta con piedras incandescentes para resucitar al muchacho. Transcurrido un tiempo, la comunidad envía a un niño armado con arco y flechas para acechar a la depredadora. Tan pronto como la antropófaga se aproxima a la ribera, él la derriba de un flechazo.

La hermana menor aprovecha la oportunidad para arrebatarle el corazón e introducirlo en la canasta. El joven revive, aunque ya muy debilitado, y muere poco después[55].

Pero conozcamos, sin más dilación, ese segundo paralelo californiano:

> Hace mucho tiempo había una pareja que tenía cuatro hijos: dos varones y dos mujeres. Poseían un gran albergue de tierra, donde se quedaba siempre uno de los hijos, que era adolescente.
>
> Cuando la hija menor llegó a la pubertad, la encerraron en la choza menstrual durante unas noches. Ella amaba a aquel que estaba en el albergue de tierra, a[l que se hacía llamar] Talimleluheres. Así que se dirigió hacia él y se metió en su cama. Le hacía cosquillas y se sentaba encima de él.
>
> Su hermano mayor le dijo:
>
> —¿Qué te pasa, hermanita?
>
> Y ella se marchó.
>
> Pero volvió a acercarse a él, unas veces por la tarde, otras de madrugada. Siguió molestándolo como antes, haciéndole cosquillas.
>
> Y como antes, él le decía:
>
> —¿Qué te pasa, hermanita?
>
> Al fin el muchacho se lo contó a su hermana mayor:
>
> —Nuestra hermana menor se me insinúa todo el tiempo.
>
> Entonces, la mayor fue a hablar con la menor y le preguntó:
>
> —¿Por qué molestas siempre a mi hermano?
>
> Y la otra contestó:
>
> —Yo no lo he molestado nunca.
>
> Entonces la mayor le dijo:
>
> —Ve a buscar un arce y hazte un delantal [con la corteza].

[54] Aquí se observa claramente una contradicción, ya que el informante había afirmado anteriormente que la hermana había quedado reducida a una cabeza rodante.

[55] Este episodio presenta una notable afinidad con los paralelos kets de *La hermana caníbal* que explican la etiología del sol y la luna. En una de esas versiones siberianas, la ogresa y la esposa del héroe se disputan el cuerpo de este último: la hermana consigue arrancarle la mitad, incluido el corazón; sin embargo, más adelante, su mujer (que es identificada con el sol) lo devuelve a la vida y, desde ese momento, la luna muere y renace cíclicamente (Dulzon, 1965: núm. 47). El segundo testimonio ket relata cómo la esposa y la antropófaga desgarran al fugitivo y lo dividen en dos mitades, hasta que la mujer-sol le coloca un corazón de carbón, lo que le permite revivir, aunque solo de manera intermitente (Sangi, 1989: 142-144).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

Así que fue a buscar un arce. Trepó a varios de ellos y fue pelando [los troncos]. En cierto momento se cortó un dedo, y se quedó allí un rato, con la sangre goteando en el suelo.

Se chupó el dedo. No sabía qué hacer: chupaba la sangre y la escupía. Al hacerlo, le supo dulce. Así que, primero porque quería tragar sangre y luego porque deseaba comer carne, empezó a devorar su propio cuerpo, hasta que quedó reducida a una cabeza rodante.

Comenzó a vagar por el mundo devorando a la gente. Únicamente dejó con vida a su hermana mayor, a su hermano menor y al mayor.

Ellos se quedaron horrorizados y empezaron a ascender hacia el cielo. La oían debajo, yendo salvajemente de un lado a otro, preguntando a todos [por su hermano mayor], a las rocas, a los árboles, a todos los seres.

Y ellos decían:

—No sabemos [dónde está]. Te convertiste en otra cosa y aun así no has aprendido nada.

Entonces preguntó a unos excrementos antiguos, y estos dijeron:

—Te convertiste en otra cosa y aun así no has aprendido nada. Mira hacia arriba[56].

Entonces miró hacia arriba y los vio ya a medio camino. Dio un salto, los agarró, tiró de ellos hacia abajo y luego se echó de espaldas, abriendo las piernas. El que subía, su hermano mayor, cayó entre sus muslos. Ella se excitó mucho.

Los demás subieron con las manos vacías.

—¡Ay, nuestra propia hija nos ha dejado huérfanos! —dijo el anciano.

Y lloraron.

La hija mayor dijo:

—Por mucho que tarde, encontraré a mi hermano mayor.

Y empezaron a ascender.

Pero su hermano mayor no quiso tener nada que ver con ella. Así que se dio la vuelta de costado.

Ella lo devoró de un solo bocado. Solo dejó el corazón, que se colgó del cuello.

Luego se dirigió hacia el norte y descendió a un gran lago. Se puso a nadar en él y allí se quedó.

Cada tarde, al ponerse el sol, sobrevolaba el lago a ras de la superficie hasta una gran playa arenosa en la orilla este. Entonces bajaba y allí se quedaba.

La gente quería atraparla, pero no sabía cómo.

Colibrí[57] dijo:

—Dejadme ir. Dejadme vigilar.

Y la gente contestó:

—Sí.

Él le dijo a la hermana mayor:

—Teje una buena canasta para cocinar. Ten a mano piedras blancas, buenas, que retengan bien el calor.

Pasó un tiempo hasta que volvió. Al llegar allí, les dijo:

—La vi. Lleva un corazón colgado del cuello. Al atardecer baja a la arena en la playa del sur. Llega desde el norte.

[56] La referencia a las heces es asimismo frecuente en los episodios de ascenso al árbol en numerosas versiones amerindias del mito de *Los hermanos y los orígenes del sol y la luna*. En muchas de ellas, los excrementos caen sobre el rostro de uno de los hermanos, lo que se interpreta como explicación del origen de las manchas lunares.

[57] En la cosmogonía wintu, Colibrí encarna la inteligencia y la audacia, en contraste con la imprudencia de Coyote.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

Y la gente dijo:

—Vayamos a observar.

Después le dijeron al niño pequeño:

—Ve tú a vigilar.

Le dieron una buena flecha afilada, pero sin punta.

—Cuando la veas, atraviésala. Y cuando la atravieses, ella irá al sur. Saldrá y correrá hacia la playa del sur.

A la mujer le dijeron:

—Tú siéntate en la orilla sur, en la playa arenosa. Ten la canasta a medio llenar de agua, calienta bien las piedras blancas y échalas en el interior. Y cuando él la atraviese, corre rápido, agárrala, quítale el corazón del cuello, ponlo en la canasta y cúbrelo rápidamente.

Al atardecer ya estaban allí. La hermana mayor se sentó en la playa del sur, tal como le habían indicado. Se puso a vigilar. Al caer la noche se oyó el agua rugiendo en el norte. Pero [la cabeza] no aparecía. Por fin, la vio salir en la orilla sur. Y, en efecto, había sido atravesada por la flecha sin punta.

Se dirigió rápidamente hacia ella, le quitó el corazón y lo introdujo en la canasta. Luego se lo llevó a casa.

—Este es el corazón de mi hermano menor —dijo.

Al momento lo cocinaron al vapor. Y, mientras lo cocinaban, volvió a la vida. Pero, aunque era de nuevo persona, no tenía buen aspecto. No vivió mucho tiempo[58].

6. Confluencias con un mito cosmogónico

Antes de dar por concluido este estudio conviene volver brevemente sobre aquellas versiones caucásicas y siberianas comentadas en el apartado § 4.10 («Hermanos transformados en la luna y desposados con la mujer-sol»), en las que el héroe ascendía al cielo, contraía matrimonio con el sol y acababa convertido en la luna. El objetivo es ahora poner de relieve la estrecha afinidad de dichos relatos asiáticos con el mito de *Los hermanos y el origen del sol y la luna*.

Cuando, en estas páginas, empleo ese título, me refiero sistemáticamente a un ciclo narrativo concreto, del cual se han recopilado innumerables testimonios a lo largo de todo el mundo. Los paralelos de esa narración presentan a veces diferencias significativas, aunque la mayoría sigue una trama que puede resumirse como sigue:

> Dos hermanos jóvenes quebrantan un tabú que compromete el orden familiar. Por lo general, la transgresión afecta a un pariente cercano y de mayor edad, y puede manifestarse como un ultraje sexual (lo violan) o como un acto ilícito de índole alimentaria (lo devoran).
>
> También abundan las versiones en que los hermanos son víctimas y no infractores: son perseguidos por un familiar que intenta tener con ellos relaciones íntimas o por una fiera que pretende devorarlos. En otros testimonios, el quebrantamiento del tabú se sustituye por una mera imprudencia, como abrir la puerta del hogar a un monstruo antropófago[59].

[58] Traduzco de Du Bois y Demetracopoulou, 1931: núm. 38. Las autoras añadieron en una nota para comentar que, según el informante, la cabeza rodante terminó transformándose en una criatura que portaba un collar en forma de corazón. La identificó con Wukwuk, un ave mítica y sobrenatural del folclore de los pueblos wintu y nomlaki, asentados en el valle californiano del río Sacramento. Para más información sobre este animal mítico, puede consultarse Du Bois, 1935: 88.

[59] Tal sucede, por ejemplo, en las versiones del Asia nororiental. Para una coreana, véase, por ejemplo, Grayson, 2001: núm. 97.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

> Durante la huida, los protagonistas arrojan diversos objetos que, al tocar el suelo, se transforman en obstáculos que el perseguidor se ve obligado a sortear, lo que permite a los jóvenes ganar algo de ventaja. Tras haber recorrido cierta distancia, los hermanos llegan al pie de un árbol —o, según otras versiones, al pie de una montaña, al borde de una escalera o de una hilera de flechas— y comienzan a ascender, mientras el agresor sierra o roe el soporte.
>
> Por último, los fugitivos alcanzan la copa del árbol —o la cima de la montaña— y se transforman en el sol y la luna.

Las analogías de este mito con otros relatos adscritos a la órbita de *El fugitivo arborícola* son evidentes, tanto en la arquitectura general de la trama como en numerosos detalles puntuales.

Una de ellas es el motivo del árbol que brota de una flecha, frecuente en las versiones siberianas de *La hermana caníbal*. Entre los nanáis de la isla oriental de Sajalín, por ejemplo, se ha documentado un paralelo del tipo ATU 315A en el que el fugitivo transforma una flecha en un árbol de hierro y asciende por él. La perseguidora roe el tronco hasta derribarlo, lo que obliga al héroe a refugiarse en un segundo árbol, luego en un tercero y así sucesivamente, todos ellos surgidos igualmente de flechas clavadas en el suelo. Cuando todo parece perdido, el muchacho logra liberar a unos cachorros de tigre, que acuden a la escena y acaban con ella (Chadaeva, 1990: 64-68)[60].

Entre los turcomanos se ha documentado una versión que incluye un pasaje muy similar. El protagonista transforma tres flechas en tres árboles y a continuación trepa a uno de ellos en busca de refugio. La hermana comienza a talar el primero, obligándolo a saltar al segundo. Ella repite la operación, y el héroe debe refugiarse en un tercer árbol. De nuevo, en el último momento, la esposa del héroe libera a unos leones, que acuden en su auxilio y despachan a la caníbal (Komarov, 1875: 1-13).

Entre los chiriguanos del sur de Bolivia, el noroeste de Argentina y el oeste de Paraguay se han documentado versiones del mito de *Los hermanos y el origen del sol y la luna* en las que aparece asimismo el motivo de las flechas como medio de ascenso. Tales testimonios cuentan cómo un joven, desoyendo las advertencias de su hermano, mantiene relaciones con una mujer casada. Acto seguido dispara una flecha que se incrusta en la bóveda celeste; su hermano repite el gesto, ensartando otra saeta en la parte posterior de la primera. De ese modo, entre los dos van trenzando una escalera que conecta la tierra con el firmamento[61]. Luego ascienden por ella y, tras superar diversas peripecias, se transforman en el sol y la luna.

---

[60] Yo mismo publiqué una versión bereber de la Gran Cabilia argelina que también combina las tramas de *La huida de la hermana* y *La hermana caníbal* (Abenójar, 2014; y Abenójar, Immoune y Menas, 2015: 48-53). El episodio remite al tópico cuentístico del «animal agradecido», en el que un animal auxiliado por el héroe interviene posteriormente en su favor. Se manifiesta en motivos folclóricos como el B360: *Animal agradecido por haber sido rescatado de un peligro de muerte*; el B361: *Animal agradecido por ser rescatado de un foso*; el B365.2.1: *Hormigas agradecidas porque el héroe evitó la destrucción de su nido*; el B381: *Espina quitada de la pata de un león*; el B382: *Animal agradecido por la extracción de un hueso de su garganta*, etc. Entre los tipos cuentísticos que desarrollan esos motivos se encuentran el ATU 156: *Androcles y el león*; el ATU 531: *El caballo inteligente*; el ATU 554: *Los animales agradecidos*; o el ATU 560: *El anillo mágico*.

[61] Un testimonio en que aparece ese motivo fue publicado en Bareiro Saguier, 1980: 180. El episodio de la cadena de flechas es común en infinidad de versiones amazónicas, entre ellas las de los pueblos jívaros (Karsten, 1919: 337-339), chiriguanos, tupinambás, tembés y guarayús (Métraux, 1932: 123).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10150

En algunas versiones de este relato cosmogónico se advierten ciertas diferencias respecto a los tipos cuentísticos que hemos analizado. Quizá la más llamativa es que, en el mito de origen de los cuerpos celestes, los personajes que emprenden la huida suelen actuar en pareja. Ahora bien, esa particularidad no indica necesariamente que el parentesco entre ambas narraciones sea remoto, ni mucho menos que sus semejanzas resulten azarosas. De hecho, existen versiones del mito protagonizadas por un único héroe o heroína. Y a la inversa: hay paralelos de *La huida de la hermana* en los que los fugitivos aparecen por duplicado[62].

Otra divergencia que no pasa desapercibida es que, en *Los hermanos y el origen del sol y la luna*, el perseguidor suele ser uno de los progenitores y no un hermano[63]. Pero tampoco esa peculiaridad implica necesariamente una filiación distante, dado que existen asimismo versiones de *La huida de la hermana* en las que la joven es acosada por su padre[64].

Con base en lo expuesto hasta ahora, puede afirmarse —ya a modo de síntesis y cierre— que ambas ramas de *El fugitivo arborícola* arrancan con unos jóvenes que vulneran un tabú familiar de carácter alimenticio o sexual. Como se ha podido constatar, esa transgresión inicial los obliga a abandonar sus hogares y a refugiarse en parajes agrestes, hasta quedar definitivamente apartados de sus comunidades.

Se ha visto igualmente que, a lo largo de ese proceso de separación, los personajes atraviesan una paulatina deshumanización, perceptible en diversos episodios, escenas y detalles: en ocasiones, en las metamorfosis explícitas en animales o en astros; en otras, mediante conductas consideradas bestiales y profundamente transgresoras, como el incesto, el canibalismo intrafamiliar, la adopción de formas de lenguaje distintas a las humanas o el exilio y la reclusión en espacios silvestres. Hemos comprobado, además, que el mito de *Los hermanos y el origen del sol y la luna* y las versiones caucásicas y siberianas de *La hermana caníbal* proyectan ese drama a una escala cósmica, utilizándolo como explicación del origen de los cuerpos celestes.

Sea como fuere, en el trasfondo de ambos relatos coexisten los dos impulsos en apariencia opuestos, que subyacen en todas las ramas de *El fugitivo arborícola*. Uno, de ruptura y violencia, que culmina en la separación del núcleo familiar; y otro, de signo regenerador, que garantiza la continuidad del grupo en ámbitos nuevos o bajo formas transformadas de existencia.

Una delimitación más precisa del grado de parentesco entre los cuentos y mitos que explican la etiología del sol y la luna reclama investigaciones específicas y exhaustivas. Por ahora, tendremos que conformarnos con haber dejado señaladas algunas afinidades y confiar en que futuros estudios permitan seguir desentrañando la intrincada red de versiones y variantes que conforman esa inmensa madeja narrativa.

Agradecimientos

Agradezco las observaciones y los comentarios de José Manuel Pedrosa y José Luis Garrosa.

[62] De hecho, entre los malvis del Rajastán indio se ha documentado una versión de *La huida de la hermana* cuyas protagonistas son dos muchachas (Ramanujan, 1997: 2-5).

[63] Las versiones mesoamericanas suelen relatar cómo dos hermanos asesinan a su padre (o abuelo), lo despedazan y entregan la carne a su madre (o a su abuela). La madre (o la abuela) la cocina y comienza a consumirla, hasta que un animal le revela que, en realidad, está ingiriendo el cuerpo de su esposo. Para un análisis de pasajes de este tipo, véase Abenójar, 2025: 36, n. 36.

[64] Recuérdese, sin ir más lejos, el drama ovidiano de Cíniras y Mirra al que ya me referí más arriba.

Obras citadas

Abenójar, Óscar (2014): «*La muchacha que se convirtió en una ogresa* [El-Shamy 510C§ + ATU 315A]», *Corpus de Literatura Oral*, Jaén, Universidad de Jaén.

Abenójar, Óscar (2017): *Primer tesoro de cuentos del Atlas telliano*, Madrid, Mitáforas.

Abenójar, Óscar (2025): «Fugitivos arborícolas, incesto, canibalismo y etología aviar», *Boletín de Literatura Oral*, *8 ext.*, pp. 24-42. https://doi.org/10.17561/blo.vextra8.9605

Abenójar, Óscar (en prensa): *Lírica tradicional norteafricana e hispánica. Voces de mujer en su marco poético mediterráneo y universal*, Ciudad de México, El Colegio de México.

Abenójar, Óscar, Immoune, Ouahiba y Menas, Fatma-Zohra (2015): *La princesa cautiva y el pájaro del viento. Mitos y cuentos del norte de Argelia*, Madrid, Verbum.

Al-ʿArībī, ʿAlī (2009): *Khurāfāt tūnsiyya* [Fábulas tunecinas], Túnez, Dar Sahar.

Alavez Chávez, Raúl (1997): *Ñayiu xindeku nuu ndaa vico nu'u. Los habitantes del país de las nubes. Una mínima presentación de creencias mixtecas*, México, Instituto Oaxaqueño de las Culturas / CIESAS / La Casa Chata.

Aleynikov, Moisey [Алейников, Моисей] (1883): «Карачаевские сказания» [Cuentos karacháis], en *Сборник материалов для описания местностей и племён Кавказа*, Василий Михайлович Сысоев y Анатолий Николаевич Дьячков-Тарасов (eds.), III, Tiflis, Издательство Управления Кавказского учебного округа, sección 2, pp. 138-168.

Amān Allāhī Bahārvand, Sikandar y McIntosh Thackston, Wheeler (1986): *Tales from Luristan (Matalyâ Lurissђ). Tales, Fables and Folk Poetry from the Lur of Bâlâ-Garîva*, Cambridge, Harvard University.

Amonov, Radzhab [Амонов, Раджаб] (1961): *Таджикские сказки* [Cuentos tayikos], Moscú, Издательство восточной литературы.

Bareiro Saguier, Rubén (1980): *Literatura guaraní del Paraguay*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Bartolomé, Miguel Alberto (2021): *Los viajes de sol y luna. El ciclo de los gemelos en Oaxaca, México y América del Sur*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Bascom, William Russell (1992): *African Folktales in the New World*, Bloomington, Indiana University. https://doi.org/10.2979/1028.0

Berezkin, Yuri Evgenyevich [Берёзкин, Юрий Евгеньевич] (2015): «Folklore and Mythology Catalogue. Its Lay-Out and Potential for Research», *Répertoire mondial des narrations*, *10*, pp. 34-46.

Berezkin, Yuri Evgenyevich y Duvakin, Evgeniy Nikolaevich [Берёзкин, Юрий Евгеньевич y Дувакин, Евгений Николаевич] (2003): *Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог* [*Mitología y folclore mundiales. Clasificación temática y distribución areal de motivos. Catálogo analítico*], [base de datos en internet], s. l., Ruthenia. ru. https://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/

Bgazhba, Khukhut Solomonovich [Бгажба, Хухут Соломонович] (1983): *Абхазские сказки* [Cuentos abjasios], Sujumi, Алашара.

Boas, Franz (1964): *The Central Eskimo*, Lincoln, University of Nebraska.

Bogoras, Waldemar (1918): *Tales of Yukaghir, Lamut, and Russianized Natives of Eastern Siberia*, New York, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History.

Bompas, Cecil Henry (1909): *Folklore of the Santal Parganas*, Londres, David Nutt.

Bottigheimer, Ruth B. (2007): «Schwester: *Die menschenfressende S.* (AaTh / ATU 315 A)», *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, XII, Ulrich Marzolph (coord.), Berlín / Nueva York, Walter de Gruyter, cols. 428-431.

Bustamante Rojas, Marta (1990): «El pueblo de tejedores y el pueblo del río Camarón. Los amuzgos en Oaxaca», en *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las autonomías*, Alicia Barabas y Miguel Bartolomé (coords.), III, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Antropología e Historia / Instituto Nacional Indigenista, pp. 103-134.

Carrin, Marine (1991): *Inner Frontiers. Santal Responses to Acculturation*, Bergen, Christian Michelsen Institute.

Carrin, Marine (1997): *Enfants de la déesse*, París, Centre National de Recherches Scientifiques / Maison des Sciences de l'Homme. https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.1350

Casajus, Dominique (1984): «The Brother, the *Djinn*, and the Passing of Time», *Research in African Literatures*, *15*(2), pp. 218-237.

Chadaeva, Alina Yakovlevna [Чадаева, Алина Яковлевна] (1990): *Древний свет. Сказки, легенды, предания народов Хабаровского края* [La luz antigua. Cuentos, leyendas y tradiciones de los pueblos del *krai* de Jabarovsk], Jabarovsk: Хабаровское книжное издательство.

Christiansen, Reidar Thoralf (1992): *The Migratory Legends. A Proposed List of Types with a Systematic Catalogue of the Norwegian Variants*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Chursin, Grigoriy Filippovich [Чурсин, Григорий Филиппович] (1956): *Материалы по этнографии Абхазии* [Materiales sobre la etnografía de Abjasia], Sujumi: Абхазское государственное издательство.

Colbacchini, Antônio y Albisetti, César (1942): *Os boróros orientais. Orarimogodógue do Planalto Oriental de Mato Grosso*, São Paulo / Río de Janeiro, Editora Nacional.

Cruz Martínez, Xochiquetzalli, Reyes Rojas, Ixchel y Téllez Rodríguez, Susan Stefan (2022): «Un gato noctámbulo capturado por dos Juanes. Locura, brujería y memoria oral en Capulhuac, México, *ca*. 1940 (leyenda migratoria 3055)», *Boletín de Literatura Oral*, *12*, pp. 106-121. https://doi.org/10.17561/blo.v12.6239

Daum, Werner (1992): *Märchen aus dem Jemen. Mythen und Märchen aus dem Reich von Saba*, Múnich, Diederichs.

Delheure, Jean (1989): *Contes et légendes berbères de Ouargla*, París, La Boîte à Documents.

Delpech, François (1990): «Les marques de naissance. Physiognomonie, signature magique et charisme souverain», en *Le corps dans la société espagnole des XVI^e^ et XVII^e^ sièces*, Augustin Redondo (ed.), París, Publications de la Sorbonne, pp. 27-49.

Du Bois, Cora (1935): *Wintu Ethnography*, Berkeley, University of California.

Du Bois, Cora Alice y Demetracopoulou, Dorothy (1931): *Wintu Myths*, Berkeley, University of California.

Dulzon, Andrey Petrovich [Дульзон, Андрей Петрович] (1965): «Кетские сказки и другие тексты» [Cuentos ket y otros textos], *Ученые записки Томского педагогического института*, *20*(2), pp. 144-180.

Dzhurtubaev, Makhti Chimaevich [Джуртубаев, Махти Чимаевич] (2007): *Карачаевско-балкарские мифы* [Mitos karacháis-balcarios], Nalchik, Карачаево-Балкарский научный центр Российской академии наук.

Eberhard, Wolfram y Boratav, Pertev Naili (1953): *Typen Türkischer Volksmärchen*, Wiesbaden, Franz Steiner.

Fuchs, Peter (1963): *African Decameron. Folk tales from Central Africa*, Nueva York, Ivan Obolensky, pp. 36-39.

Ganieva, Aybike Mamedovna [Ганиева, Айбике Мамедовна] (2011): *Свод памятников фольклора народов Дагестана* [Compendio de monumentos del folclore de los pueblos de Daguestán], II: *Волшебные сказки* [Cuentos de magia], Moscú, Наука.

Gardner, Emelyn Elizabeth (1944): «Armenian Folktales from Detroit», *Journal of American Folklore*, *57*(225), pp. 161-180. https://doi.org/10.2307/535963

Goldberg, Christine (1998): «*Dogs Rescue Master from Tree Refuge*. An African Folktale with World-Wide Analogs», *Western Folklore*, *57*(1), pp. 41-61. https://doi.org/10.2307/1500248

Grayson, James Huntley (2001): *Myths and Legends from Korea. An Annotated Compendium of Ancient and Modern Materials*, Nueva York / Londres, Routledge.

Karsten, Rafael (1919): «Mitos de los indios jibaros (Shuará) del Oriente del Ecuador», *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Americanos*, *6*, pp. 325-339.

Khater, Djouher (2007): *La rose de lumière. Contes de Kabylie*, Argel, Casbah.

Komarov, Alexandr Vissarionovich [Комаров, Александр Виссарионович] (1875): «Сказки мангышлакских туркмен» [Cuentos de los turcomanos de Mangyshlak], *Сборник сведений о кавказских горцах*, 8, pp. 1-54.

Kurdovanidze, Teymuraz Dmitrievich [Курдованидзе, Теймураз Дмитриевич] (1988): *Грузинские народные сказки* [Cuentos populares georgianos], I, Moscú, Наука.

Lévi-Strauss, Claude (1962): *La pensée sauvage*, París, Plon.

Lévi-Strauss, Claude (1964): *Le cru et le cuit*, París, Plon.

Li, Shujang y Luckert, Karl Wilhelm (1994): *Mythology and Folklore of the Hui, a Muslim Chinese People*, Albany, State University of New York.

Lukina, Nadezhda Vasilyevna [Лукина, Надежда Васильевна] (1990): *Мифы, предания, сказки хантов и манси* [Mitos, leyendas y cuentos de los ostiacos y vogules], Moscú, Наука.

Malkonduev, Khamid Khashchimovich [Малкондуев, Хамид Хащимович] (2017): *Свод карачаево-балкарского фольклора* [Compendio del folclore karacháibalcario], III: *Карачаево-балкарская сказка* [Cuentos karacháibalcarios], Nalchik, Редакционно-издательский отдел Института истории, этнографии и археологии Карачаево-Балкарского научного центра Российской академии наук.

Malov, Sergey Yefimovich [Малов, Сергей Ефимович] (1954): *Уйгурский язык. Хамийское наречие. Тексты, переводы и словарь* [Idioma uigur. Dialecto jami. Textos, traducciones y diccionario], Moscú / San Petersburgo, Академия наук СССР.

Métraux, Alfred (1932): «Mitos y cuentos de los indios chiriguano», *Revista del Museo de La Plata*, *33*(9), pp. 119-184.

Métraux, Alfred (2014): *La religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus tupi-guarani*, París, Presses Universitaires de France.

Miller, Vsevolod Fedorovich [Миллер, Всеволод Федорович] (1882): *Осетинские этюды* [Estudios osetios], II: *Исследования*, Moscú, Московский университет.

Muchnik, Nikolay Andreyevich [Мучник, Николай Андреевич] (1944): *Киргизские народные сказки (избранные)* [Cuentos populares kirguises (selección)], Biskek, Киргосиздат.

Muhawi, Ibrahim y Kanaana, Sharif (1989): *Speak, Bird, Speak Again. Palestinian Arab Folktales*, Berkeley / Los Ángeles / Londres, University of California. https://doi.org/10.1525/9780520908734

Nelson, Edward William (1900): *The Eskimo about Bering Strait*, Washington, Government Printing Office.

Nimuendajú Unkel, Curt (1914): «Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlagen der Religion des Apapocúva-Guarani», *Zeitschrift für Ethnologie*, *46*, pp. 284-403.

Nino, Bernadino (de) (1912): *Etnografía chiriguana*, La Paz, Tipografía Comercial de Ismael Argote.

Ochiauri, Givi Alexandrovich y Surguladze, Irakliy Konstantinovich [Очиаури, Гиви Александрович y Сургуладзе, Ираклий Константинович] (1980): *Кавказско-иберийских народов мифология* [Mitología de los pueblos ibero-caucásicos], Moscú, Советская энциклопедия.

Osharov, Mikhail Ivanovich [Ошаров, Михаил Иванович] (1936): *Северные сказки* [Cuentos siberianos], Moscú, ed. del autor.

Osmanov, Magomet-Nuri Osmanovich [Османов, Магомет-Нури Османович] (1987): *Персидские народные сказки* [Cuentos populares persas], Moscú, Наука.

Pak, Vadim [Пак, Вадим] (1991): *Феи с алмазных гор. Корейские народные сказки* [Hadas de las montañas de diamante. Cuentos populares coreanos], Moscú, Художественная литература.

Pedrosa, José Manuel (2003a): «La lógica de lo heroico. Mito, épica, cuento, cine, deporte... (modelos narratológicos y teorías de la cultura)», en *Los mitos, los héroes*, s. ed., Urueña, Centro Etnográfico de Castilla y León.

Pedrosa, José Manuel (2003b): «Lo crudo y lo cocido. Teoría, símbolo, texto (de Lévi-Strauss al cuento tradicional)», *Revista de Folklore*, *266*, pp. 39-54.

Pedrosa, José Manuel (2003c): «Pan de adárgama y vino de sorgo: *Las mil y una noches* (noche 580), el *Sendebar* (cuento 4), *Sorgo rojo* de Mo Yan y una vieja historia de Miguel Delibes», *Revista de Poética Medieval*, *10*, pp. 101-108.

Pedrosa, José Manuel (2005): «Ogros, brujas, vampiros, fantasmas. La lógica del oponente frente a la lógica del héroe», *Estudos de Literatura Oral*, *11-12*, pp. 217-236.

Pedrosa, José Manuel (2008): «Vampiros y sacamantecas. Dieta blanda para comensales tímidos», en *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón*, Gerardo Fernández Juárez y José Manuel Pedrosa (eds.), Madrid, Calambur.

Pedrosa, José Manuel (2013): «Don Quijote / Sancho... and William / Rainouart, Tamino / Papageno, Robinson / Friday, Ismael / Queequeg, Asterix / Obelix», *South Atlantic Review*, *72*(1), pp. 191-211.

Pedrosa, José Manuel (2014): «"Gavilán que vas volando". Una canción sefardí de Oriente y sus paralelos panhispánicos», *eHumanista*, *28*, pp. 134-153.

Pedrosa, José Manuel (2015): «Gastronomía caníbal en Mequinez. Viejos y nuevos avatares de un cuento de *Las mil y una noches* y el *Sendebar*», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, *18*(1), pp. 67-95.

Pedrosa, José Manuel (2024): *Odiseo, el Cid, don Quijote y otros cuerpos tergiversados*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México. https://doi.org/10.22201/udir.9786073090810e.2024

Pezhemskiy, Vasiliy Silantyevich [Пежемский, Василий Силантьевич] (1936): «Две легенды ербогаченских эвенков» [Dos leyendas de los evenkis de Erbogachén], en *Материалы по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору*, Ян Петрович Алькор (seudónimo de Ян Петрович Кошкин), San Petersburgo, Института народов Севера Центральный исполнительный комитет СССР, pp. 272-275.

Propp, Vladimir (1981): *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos.

Ramanujan, Attipat Krishnaswami (1997): *A Flowering Tree and Other Oral Tales from India*, Berkeley, University of California.

Riftin, Boris Lvovich, Hasanov, Mahmud Akhmedovich y Yusupov, Ilyas Ismailovich [Рифтин, Борис Львович, Хасанов, Махмуд Ахмедович y Юсупов, Ильяс Исмаилович] (1977): *Дунганские народные сказки и предания* [Cuentos y leyendas populares dunganos], Moscú, Наука.

Rozenfeld, Anna Zinovyevna y Rychkova, Nina Petrovna [Розенфельд, Анна Зиновьевна y Рычкова, Нина Петровна] (1990): *Сказки и легенды горных таджиков* [Cuentos y leyendas de los tayikos de la montaña], Moscú, Наука.

Sadalova, Tamara Mikhailovna [Садалова, Тамара Михайловна] (1989): «Сравнительный анализ вариантов алтайских сказок» [Análisis comparativo de las variantes de los cuentos altaicos], *Фольклорное наследие Горного* Алтая, s. ed., Gorno-Altaysk: Горно-Алтайский научно-исследовательский институт истории, языка и литературы, pp. 82-101.

Sadalova, Tamara Mikhailovna [Садалова, Тамара Михайловна] (2002): *Алтайские народные сказки* [Cuentos populares altaicos], Novosibirsk, Наука.

Sangi, Vladimir Mikhailovich [Санги, Владимир Михайлович] (1989): *Антология фольклора народностей Сибири, Севера и Дальнего Востока* [Antología del folclore de los pueblos de Siberia, del Norte y del Lejano Oriente], Krasnoyarsk, Красноярское книжное издательство.

Stuart, Kevin y Limusishiden [transliteración adaptada de Li Dechun] (1994): *China's Monguor Minority. Ethnography and Folktales*, Philadelphia, University of Pennsylvania.

Stumme, Hans (1895): *Märchen der Schluḥ von Tázerwalt*, Leipzig, Hinrichs.

Thompson, Stith (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*, Bloomington, Indiana University / Rosenkilde & Bagger.

Thompson, Stith (1966): *Tales of the North American Indians*, Bloomington, Indiana University. https://doi.org/10.2979/3097.0

Torokova, Evgeniya Semenovna y Sychenko, Galina Borisovna [Торокова, Евгения Семеновна y Сыченко, Галина Борисовна] (2014): *Хакасские народные сказки* [Cuentos populares jakasios], Moscú, Наука.

Tugov, Vladimir Batakhovich [Тугов, Владимир Батахович] (1985): *Абазинские народные сказки* [Cuentos populares abazinos], Moscú, Наука.

Uther, Hans-Jörg (2024): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Vasilevich, Glafira Makaryevna [Василевич, Глафира Макарьевна] (1936): «Материалы по фольклору эвенков Сибири» [Materiales sobre el folclore de los evenkis de Siberia], en *Материалы по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору*, Ян Петрович Алькор (seudónimo de Ян Петрович Кошкин), San Petersburgo, Института народов Севера Центральный исполнительный комитет СССР, pp. 1-146.

Vatagin, Mark Germanovich [Ватагин, Марк Германович] (1964): *Медноволосая девушка. Калмыцкие народные сказки* [La muchacha de cabello cobrizo. Cuentos populares calmucos], Moscú, Наука.

Wang, Liuxiong, Zhu, Jianguo, Xie, Peng y Gong, Daoqing (2023): «Pigeon during the Breeding Cycle. Behaviors, Composition and Formation of Crop Milk, and Physiological Adaptation», *Life*, *13*(1866), pp. 1-17. https://doi.org/10.3390/life13091866

Warren, Stanley Walker y Edip Uysal, Ahmed (1966): *Tales Alive in Turkey*, Cambridge, Harvard University.

Weitlaner, Roberto (1953): «El sol y la luna», *Tlalocan*, *3*(2), pp. 168-174. https://doi.org/10.19130/iifl.tlalocan.1952.362

Fecha de recepción: 27 de diciembre de 2025
Fecha de aceptación: 23 de febrero de 2026

Fantasmas retributivos: los motivos E341.1.1 y E373.1 en la tradición literaria japonesa

Retributive ghosts: motifs E341.1.1 and E373.1 in the Japanese literary tradition

Ana Piñán Álvarez
(Universidad de Estudios Internacionales de Kanda)
anapialvarez@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-7854-4548

Resumen: Los índices de motivos folclóricos recogen numerosos casos de muertos que agradecen a los vivos sus favores. En la literatura japonesa, de difusión oral y escrita, podemos encontrar textos que reproducen los motivos E341.1.1 y E373.1. El desarrollo de uno u otro motivo depende de la época, el público y el propósito del texto que lo desarrolle. A lo largo del presente artículo, pretendemos estudiar el origen y evolución de los fantasmas retributivos en la tradición literaria japonesa, así como poner de manifiesto la relevancia actual de los motivos folclóricos tanto para la creación literaria como para el análisis crítico. Con este propósito, examinaremos el tratamiento de estos motivos en historias difundidas por la tradición oral y a través de géneros como los *setsuwa* o los *kaidan*, hasta concluir con el análisis de las narraciones contemporáneas de Hideyuki Kikuchi y Aoko Matsuda.

Palabras clave: Fantasma, E341.1.1, E373.1, *Setsuwa*, *Kaidan.*

Abstract: Folklore motif indexes record numerous cases of the dead who express gratitude to the living for the favors shown to them. In Japanese literature, both oral and written, we find texts that reproduce motifs E341.1.1 and E373.1. The development of one or the other motif depends on the period, the audience, and the purpose of the text in which it appears. This article aims to examine the origin and evolution of retributive ghosts in the Japanese literary tradition, as well as to highlight the contemporary relevance of folklore motifs for both literary creation and critical analysis. To this end, we will analyze the treatment of these motifs in stories transmitted through oral tradition and in genres such as *setsuwa* and *kaidan*, concluding with an examination of contemporary narratives by Hideyuki Kikuchi and Aoko Matsuda.

Keywords: Ghost, E341.1.1, E373.1, *Setsuwa*, *Kaidan.*

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

1. Introducción

Asegura Klein (2004: 9) que la aparición de los fantasmas en este mundo ha suscitado desde siempre en la humanidad un agudo desasosiego: «son raros los fantasmas apacibles». Aun así, el grupo de motivos folclóricos E300—E399 recoge numerosos ejemplos que tratan sobre el «regreso amistoso de entre los muertos». La manifestación de un fantasma puede incluso resultar provechosa para los vivos según el caso. Es lo que sucede en las historias que reproducen el motivo del muerto agradecido, catalogado como tipo 506 dentro del sistema Aarne-Thompson-Uther y como motivo E341 en el *Motif-Index* de Thompson. Se trata de un arquetipo folclórico que divulga los beneficios que pueden obtenerse de la piedad a los difuntos, razón por la cual Lecoteux (1999: 96) califica de «tópico de la literatura religiosa» a la reiterada aparición de muertos agradecidos en la narrativa ejemplar.

Una de las fuentes que Berlanga Fernández (2001: 241) señala como propias de la literatura folclórica son aquellas cuestiones relativas a la psique humana, entre las que se encuentra «el más allá». A este respecto, la especialista realiza un estudio comparativo entre la mitología griega y la japonesa centrado en el tema de la catábasis. Pero la temática que aborda cuestiones sobre el otro mundo no se circunscribe a las historias que hablan sobre el descenso al inframundo, sino que afecta también a los relatos sobre difuntos que no pueden acceder al lugar que les corresponde. Puesto que los temas que obsesionan al ser humano se encuentran en el conjunto de las culturas del mundo y resurgen constantemente en el transcurso del tiempo (Rubiera Fernández, 1989-1990: 449), los muertos agradecidos se convierten también en un motivo recurrente dentro de la narrativa de corte budista desarrollada en el de Extremo Oriente.

En lo que atañe a los motivos folclóricos, cabe subrayar la «delicada frontera entre oralidad y escritura» que Sánchez-Pérez (2023: 7) aprecia en textos que fueron propagados al mismo tiempo a través de la palabra y del papel, especialmente al abordar la «literatura popular impresa». Además, la literatura culta ha reutilizado asiduamente tópicos de la tradición folclórica que «muchas veces depura y estiliza» (Berlanga Fernández, 2001: 241). Y es que «nunca debe olvidarse que la tradición oral y la escrita coexisten y se interrelacionan» (Cacho Blecua, 2020: 7). Aún más, en opinión de Díaz Viana (2007: 22) toda obra significativa para la cultura de un país ha sido creada a partir de un sustrato popular. Así, por ejemplo, los autores de libros caballerescos no solamente se sirven de la combinación de motivos folclóricos para construir la trama narrativa, sino que en ocasiones los reinterpretan para lograr un mayor impacto literario (Cacho Blecua, 2020: 6-8). El estrecho vínculo entre fórmulas orales y escritas es ostensible, asimismo, en las truculentas historias contadas en la literatura de cordel que se populariza especialmente a mediados del siglo xvi (Sánchez-Pérez, 2023: 8).

Un siglo más tarde comenzará a arraigar también en el público —lector y espectador— japonés el gusto por ver, escuchar y leer casos espeluznantes, sangrientos y, muchas veces, fantásticos. Es en este momento cuando surge un género llamado *kaidan*, cuyas conocidas historias se divulgaban tanto en forma impresa —antologías de relatos— como a través de espectáculos dramáticos —kabuki—, monólogos —*rakugo*—, reuniones para contar cuentos de miedo —*hyakumonogatari kaidankai*— e incluso pinturas terroríficas del *ukiyo-e* fantástico. Ya en el año 2004 se publicó una colección de cuentos, titulada *Yūkensho*, del popular escritor Hideyuki Kikuchi que recrea el Japón feudal e imita en su contenido las clásicas historias que contaban los *kaidan*. Por su parte, en su colección de cuentos de 2016 *Donde viven las damas salvajes*, la escritora Aoko Matsuda reinterpreta desde una perspectiva feminista las historias más famosas sobre

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

fantasmas nipones, actualizándolas y ajustando el contenido a parámetros ideológicos más propios del siglo xxi. Ambas colecciones contienen relatos que, sobre una ostensible base folclórica, abordan la temática de los favores de ultratumba. Con el propósito de ilustrar la significativa relación que se establece entre el motivo seleccionado y el ámbito social y religioso del texto en el que se inserta, en el presente artículo examinaremos el origen y evolución de los fantasmas retributivos en la tradición literaria japonesa. Nuestro trabajo se basará, específicamente, en el estudio de los motivos folclóricos E341.1.1. y E373.1 en la narrativa breve de Japón, desde su registro en la literatura ejemplar hasta su significativa presencia en la obra de Kikuchi y de Matsuda. A la hora de examinar el tratamiento de estos motivos, tendremos especialmente en cuenta el estatuto religioso, estético y social de la época retratada, el cual condiciona el desarrollo de los mismos a la vez que posibilita su pervivencia en las narraciones contemporáneas.

2. Banquetes funerarios: el culto a los muertos en China y Japón

El culto a los muertos en China se remonta a la era neolítica y, además de sus implicaciones religiosas, tenía especial relevancia también en el orden político y social del país (Barrado, 2011: 18-19). La veneración de los difuntos quedaba condensada en el culto a los ancestros que exige la virtud confuciana de la piedad filial (Cornejo, 1988: 435). Su finalidad era esencialmente el establecimiento de relaciones óptimas entre los vivos y los muertos, quienes pasaban a adquirir responsabilidades precisas tras el óbito. El hecho de rendirle tributo a los antepasados entrañaba la creencia en la pervivencia de las almas y en su poder para socorrer o sancionar a sus descendientes. El alimento era el elemento esencial del culto funerario en China, hasta tal punto que se le ha llegado a llamar «alimentar a los muertos». En este sentido, tan importante era la alimentación de los vivos como la de los muertos, a quienes se les proveía incluso de réplicas de cocina instaladas en sus tumbas para que pudieran usarlas en el otro mundo. Además, tanto la colocación de los alimentos como la elaboración del banquete fúnebre y la dieta de los responsables de llevar a cabo los sacrificios se sometían a un riguroso protocolo (Barrado, 2011: 18-30). De este modo, el bienestar de los difuntos dependía absolutamente de la misericordia de los vivos, quienes debían realizar ofrendas y quemas simbólicas de alimentos, ropa o dinero destinadas a la supervivencia del muerto en el otro mundo (Martínez Robledo, 2010: 729).

Mediante la quema de réplicas de papel, los familiares, cumpliendo con la piedad filial confuciana, proveían a los difuntos de todo lo necesario para sobrevivir en el otro mundo, pero las almas de los muertos que no recibían estas ofrendas o banquetes rituales eran condenadas a la más absoluta miseria, por lo que se creía que se vengaban de los vivos enviándoles enfermedades y desgracias. De esta suerte, los fantasmas en China, conocidos como *gui*, se correspondían con «las almas de personas fallecidas por muerte violenta, a destiempo o que no tuvieron descendientes que les rindieran culto» (Cornejo, 1988: 432-433)[1]. Asimismo, también existían las temibles *kou-hoen* o «almas errantes de los difuntos que dejaron este mundo sin tener descendencia y, por lo tanto, no reciben ni ofrendas ni sacrificios por parte de los vivos». Son almas abandonadas que carecen

[1] Idéntica cosmovisión escatológica podemos encontrar del lado occidental en el mundo grecolatino, donde los muertos que permanecían atados al mundo de los vivos debido a que no habían sido sepultados según los ritos pertinentes recibían en Grecia el nombre de *ataphoi* (Buxton, 2014: 48) y en Roma de *insepulti* (Lecoteux, 1999: 27).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

de alimentos, vestidos o monedas y que vagabundean por el mundo de los vivos sin lograr reencarnarse. Por esta razón, se temía que en algún momento entre los días nueve y dieciocho tras el deceso el alma del muerto regresara a su residencia original acompañada de un corro de almas famélicas ansiosas de tomar venganza contra sus respectivas familias (Martínez Robledo, 2010: 727-729).

Por lo que respecta al culto a los muertos en Japón, la deuda con los antepasados giraba alrededor de la consecución del bienestar familiar y se hallaba estrechamente vinculada al establecimiento de la agricultura (Suwa, 1988: 60). Así, se fue desarrollando el culto a los antepasados (*Sosen-Sūhai*), a quienes se honraba con ceremonias que abarcaban todos los aspectos de la vida humana (Kondo, 1999: 35). El sentido de la obligación se expresa en japonés mediante dos palabras: el término *giri* apunta a la necesidad de devolver la generosidad recibida, mientras que con *gimu* se alude a una obligación mucho más exigente que no termina de concluir jamás. El *gimu* es la deuda que se contrae al nacer con quien nos ha dado la vida y que nos obliga a atender sus necesidades *post mortem* de manera permanente a lo largo de toda nuestra vida (Davisson, 2019: 55). Anteriormente a la importación de categorías budistas, bajo la premisa de la separación del alma y el cuerpo, los japoneses creían en los espíritus de los ancestros o *sorei* que, como el resto de *kami*, carecerían de visibilidad (Suwa, 1988: 72-73). En este sentido, las creencias escatológicas sintoístas se sustentaban en la creencia en el *reikon* o ente espiritual que habitaba en el interior de los seres vivos. La cabeza principal —con el tiempo se extendería a todos los miembros— de los distintos clanes pobladores de Yamato (250- 710) se convertiría, según esta creencia, en una deidad protectora de la familia denominada *ujigami*. Sin embargo, el incumplimiento del culto según los ritos pertinentes conllevaría la mutación del antepasado en un espíritu dañino para su comunidad (Míguez Santa Cruz, 2021: 47-48). De esta suerte, el origen de los fantasmas deriva directamente, como indica Davisson (2019), de la falta de atención hacia las obligaciones que impone el *gimu*.

A raíz de la introducción del budismo en el siglo VI, arraiga verdaderamente en Japón la creencia en los seres de ultratumba, ya que la nueva doctrina trae consigo la tesis de la inmortalidad del alma (Ishii, 1998: 112). Además, con la consecuente extensión de la incineración, los japoneses comenzaron a imaginar el espíritu de los muertos con forma humana, representación que allana el terreno para el nacimiento de las historias de fantasmas. Al ser inhumados, los cuerpos quedarían sepultados en el mundo de los vivos mientras que el alma partiría hacia el más allá; por el contrario, a través de la incineración, el alma y el cuerpo irían juntos al otro mundo y regresarían a este en las mismas condiciones. En un primer momento, los rituales en honor a los ancestros tenían lugar a principios y finales de año, coincidiendo con las festividades de la cosecha. La costumbre de celebrar un oficio de difuntos el último día del año se mantendría en vigor hasta principios del periodo Heian (794-1185), mientras que la actual ceremonia budista en honor a los difuntos, denominada en su origen Ura bon e, empezó a celebrarse entre los años 606 y 657, estableciéndose el quince de julio como la fecha oficial de su festejo. Desde entonces, aunque la festividad se propagó entre la nobleza, la gente común seguiría honrando a los difuntos el último día de diciembre. Aunque el oficio de difuntos del último día de año y el Ura bon e llegaron a celebrarse simultáneamente, el primero terminó cayendo en desuso[2]. Por consiguiente, los

[2] Dicha coyuntura se encuentra explicada en el capítulo diecinueve de la colección de ensayos de Yoshida Kenkō titulada *Tsurezuregusa* (Suwa, 1988: 63-64).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

antiguos japoneses creían en que el alma de los muertos podía transitar por este mundo con facilidad y ayudar a sus descendientes, para lo cual estos habían de ser piadosos y venerar a sus antepasados adecuadamente (Suwa, 1988: 59-77).

3. Piedad y recompensa: el motivo E341.1.1 en los cuentos budistas

Los fantasmas que agradecen a los vivos sus atenciones aparecen con asiduidad en los breves relatos, pertenecientes al género *zhiguai*, que surgen durante la China de las Seis Dinastías, en el siglo v de la era cristiana[3]. Este género narrativo aparece tras la caída de la dinastía Han y la consecuente división de China en diversas dinastías, en un período marcado por una difusión masiva del budismo que, en el plano literario, se caracterizó por «la proliferación de colecciones y compendios de cuentos de fantasmas que con el tiempo se reconocieron como género, recibiendo la denominación de *zhiguai*, registros de anomalías». Los *zhiguai* presentan como rasgos comunes, además del elemento sobrenatural, la brevedad, los personajes procedentes de todas las capas de la sociedad china antigua, y un marcado propósito de verosimilitud sustentado en la exhaustiva descripción del protagonista, aportando información precisa sobre su nombre, lugar de origen, dinastía y reino (Page, 1989: 219-221). En este sentido, sobresale la colección titulada *Youminglu*, compilada por Liu Yi-qing, que contiene un relato fundamental para el desarrollo de la temática sobre muertos agradecidos en suelo japonés. El cuento, que titularemos «La invitación del muerto»[4], refiere la historia de un hombre llamado Xuzuo, quien comparte su comida con un difunto mal enterrado en su huerto. Por la noche, se le aparece el espíritu del difunto, y, como pago por su generosidad, es convidado por el propio muerto a un banquete celebrado en su memoria. Después de comer, aparecen los familiares del fantasma y Xuzuo logra desenmascarar a su asesino.

Como es habitual en los *zhiguai*, el texto proporciona datos precisos —el protagonista fantasma vivió durante la dinastía Jin (265-420) y fue nombrado escribano del Censorado a los trece años— que contribuyen a otorgar verosimilitud a la historia relatada y consigue, de este modo, servir de ejemplo a los lectores del mismo. Por otro lado, la causa de la aparición del fantasma conecta directamente con las creencias escatológicas chinas relativas a los fantasmas potenciales, dado que el muerto cumple con dos importantes condiciones: no solamente ha sido asesinado, sino que su cadáver tampoco ha sido debidamente enterrado. Además, tanto la merced recibida como la gratificación que recibe en pago el protagonista no es otra que el alimento, elemento fundamental del culto a los muertos en China que se pone, asimismo, de relieve en otro cuento de la colección titulado «El fantasma hambriento».

Los fantasmas benefactores aparecen tempranamente en relatos japoneses recogidos en antologías de principios del periodo Heian[5]. Este período histórico se constituye

[3] Este motivo parece haber gozado de gran popularidad en China, ya que lo podemos encontrar también en otras colecciones como *Yiyuan*, de Liu Jingshu, que contiene el relato «El agradecimiento del fantasma», donde se cuenta la historia de una viuda que recibe dinero de un difunto por haberle ofrecido té ante su tumba. En otra de las antologías de *zhiguai* de la época, el *Shuyiji*, de Zu Chongzhi, se encuentra el relato «El favor de la calavera», que trata sobre una mujer que despoja un cráneo de las hierbas que lo atraviesan y recibe en recompensa un par de anillos de oro.

[4] Todas las traducciones del artículo son de la autora.

[5] Con la expansión generalizada del budismo durante el periodo Nara (710-784), surge la narración como arte popular a través de los sermones de los predicadores, que más tarde se recopilarían por escrito en antologías de relatos (Sasaki y Morioka, 1981: 417-418).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

después de aproximadamente cinco siglos de asimilación y «adaptación selectiva» de la civilización china de las dinastías Sui y Tang (Rubio, 2007: 42-46). En este proceso también se imitarán modelos y fórmulas literarias, tal y como se aprecia en los textos de predicación que contenían enseñanzas budistas. Así, durante el periodo Heian, surge un género literario donde, como declara Rubio (2007: 269), lo sobrenatural «está enmarcado en un contexto verídico y engarzado en episodios que pudieron o debieron haber ocurrido en la vida real. Y el fin es, a modo de *exemplum* medieval, inconfundiblemente didáctico». Los breves relatos que conforman este género reciben el nombre de *setsuwa* y se difundían habitualmente a través del sermón budista y de compilaciones que hacían muchas veces los propios monjes. Tal es el caso de la primera colección japonesa de *setsuwa*, escrita por el monje Kyōkai y conocida habitualmente por el título abreviado de *Nihon Ryōiki* (ca. 822).

Se trata de una obra con la que el autor «pretendía emular modelos chinos narrando ejemplos japoneses con intención moralizante» (Rubio, 2007: 270). El *Nihon Ryōiki* está conformado por ciento dieciséis cuentos ordenados a lo largo de tres tomos, cuyo nexo común es el propósito edificante —que predica la salvación por medio del budismo o la expiación por alejarse del mismo— proclamado por el autor en el prólogo: «Sin demostrar los estados del bien y del mal, ¿cómo se podrían corregir las equivocaciones y determinar lo correcto y lo incorrecto? Sin mostrar los resultados de la causa y el efecto, ¿cuál sería el motivo para deshacerse de la maldad y cumplir con el camino de la bondad?». El desarrollo de una historia mediante la ley de la causalidad de las acciones es característica del aleccionamiento budista y aparecerá en compilaciones posteriores de *setsuwa* que van apareciendo sucesivamente tras la fama cosechada en el siglo ix por el *Nihon Ryōiki* (Requena Hidalgo, 2009: 20-22). Así pues, en esta obra «se expone la relación entre los budas y las divinidades sintoístas y se trata de destacar la superioridad de los primeros sobre las segundas» (Rubio, 2007: 99)[6].

Uno de los motivos que desarrolla la colección para ilustrar sobre las bondades de Buda es el de los beneficios que proporciona el cuidado y atención de los difuntos. A este respecto, cabe señalar que también en Japón, según la tradición budista, se creía que los espíritus de personas asesinadas cuyo cadáver había sido abandonado en un lugar remoto no podrían descansar en paz hasta que un alma caritativa les dedicara una oración. En caso de recibir dicha merced, el esqueleto tomaría forma humana y recompensaría al vivo por su misericordia (Morioka y Sasaki, 1990: 189). Los dos relatos que vamos a examinar ponen de manifiesto la gratitud que pueden expresar los muertos cuando sus necesidades son debidamente satisfechas. El primero es el cuento número 12 del primer tomo. Este cuento refiere las adversidades que sufre una calavera abandonada a su suerte en medio de un camino, que era por ello pisada y maltratada tanto por animales como por los hombres que por allí pasaban. El monje Dōtō se apiada de ella y ordena a su asistente Maro que la deposite sobre un árbol para salvaguardarla de los ultrajes. El muerto se le aparece a finales de año al asistente para devolverle el favor recibido compartiendo con él el banquete del festival en honor a los difuntos. Una vez finalizada la comida, llega al lugar la familia del muerto y este le confiesa a Maro que su codicioso hermano mayor fue quien lo había asesinado. El fantasma desaparece y Maro pone al tanto a la familia de lo

[6] Rubio (2007: 99) sugiere que esta voluntad manifiesta en el *Nihon Ryōiki* es sintomática de la pervivencia de culto a los *kami* y del sincretismo religioso (*shimbutsu shūgō*), según el cual «las divinidades sintoístas se interpretan en términos budistas» que va a producirse, además de distinguir la espiritualidad japonesa, a partir del siglo xii.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

sucedido. El relato termina, además, con una moraleja que deja al descubierto el propósito moralizante del mismo y que predica a favor de la memoria de los muertos: «El alma y el cuerpo de los muertos no olvidan este tipo de favores. Los vivos tampoco deberían olvidarlos» (Ikezawa, 2015: 20)[7].

El segundo cuento es el número 27 del último tomo y trata de nuevo sobre una calavera desamparada, cuyos ojos estaban atravesados por un brote de bambú. Al verla, el pastor Honchi no Makihito sintió compasión por ella y la ayudó a librarse de sus padecimientos: le desprendió los brotes, le ofreció comida y le dedicó ofrendas y oraciones. Acto seguido, la calavera adoptó la apariencia que tenía en vida y el fantasma del muerto se presentó ante el piadoso pastor. Como retribución al favor recibido, el fantasma invitó a Honchi no Makihito a su casa a finales de año, donde compartió con él un banquete celebrado en su honor. Al percibir la llegada de sus familiares, el muerto desaparece y el pastor revela a los padres la información recibida del difunto: que había perecido víctima de su malvado tío. Como cuentos de predicación budistas, ambos relatos siguen los postulados religiosos fijados previamente en el modelo chino. Suwa (1988: 34), además, afirma que estos dos cuentos pertenecientes al *Nihon Ryoiki* son en realidad una versión japonesa del texto chino original, puesto que los tres relatos presentan un mismo esquema argumental condensado en los siguientes seis puntos:

1) El sufrimiento del muerto es mitigado por el vivo.
2) El muerto aparece como un fantasma y lleva a su benefactor a su casa (la del muerto) para devolverle el favor.
3) El fantasma comparte el banquete ofrecido en su honor con su benefactor.
4) El muerto es asesinado bien por un pariente, bien por un conocido.
5) La entrada en escena del asesino produce la desaparición del fantasma.
6) El benefactor cuenta los hechos de principio a fin tras ser interrogado por la familia del muerto.

Por consiguiente, los *setsuwa* examinados retoman el argumento y la estructura narrativa de los relatos chinos en los que se basan, pero ambientan la historia en el Japón de su tiempo con el fin de que sirvieran de ejemplo a los fieles budistas. Es decir, en opinión de Suwa (1988: 36), los fantasmas aparecen en la literatura japonesa a través de la reinterpretación que en el *Nihon Ryōiki* se hace de la historia contada siglos atrás en el *Youminglu*. Los cuentos japoneses manifiestan, entonces, una «dependencia literaria» respecto de los originales chinos, tal y como propone WR. Halliday para catalogar a las

[7] El relato número 31 del volumen 19 de la colección de *setsuwa* titulada *Konjaku Monogatari*, compilada a finales del periodo Heian de forma anónima y considerada la antología más representativa del género, cuenta una historia casi idéntica que parte también de la compasión que despertó en el monje Dōtō una calavera que encontró en el camino. El beneficiario, sin embargo, no es el asistente, que carece de nombre, sino el discípulo del monje, a quien se le aparece el muerto un año después para agradecerle el favor de su maestro invitándolo al banquete que celebraban en su memoria. El relato concluye también con una moraleja similar a la del cuento del *Nihon Ryōiki* que encomia la misericordia de los vivos para con los muertos. Ikeda (1984: 158-159), además, recoge otra variante popular más de este cuento en Japón donde un muerto gratifica con un banquete fúnebre a un mendigo por las atenciones que tuvo hacia sus restos mortales. Seki (1966: 67) titula «El esqueleto agradecido» a las versiones populares de esta historia localizadas en 5 provincias del país, en las que una persona viva que comparte sake con un esqueleto será más tarde recompensada por la familia del muerto. El convidar al difunto con sake se convertirá en un elemento característico y reiterativo de las narraciones más conocidas.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

distintas variantes de una misma historia (Berlanga Fernández, 2001: 244). Al igual que en el precedente chino, la verosimilitud de los relatos también descansa en el acopio de datos pretendidamente auténticos. De este modo, ambos cuentos contienen una descripción pormenorizada de los personajes que protagonizan las historias. En el primero se asegura que Dōtō era un monje del templo Gangō, en la provincia de Nara, y que procedía originalmente de Corea[8]. Por su parte, en el segundo relato, al carecer de autoridades religiosas que garanticen por sí mismas la veracidad de los hechos, el autor elabora un retrato exhaustivo de los dos personajes protagonistas para conferir credibilidad al caso relatado: del pastor, Honchi no Makihito, se dice que era original de Bingo y del muerto que tenía un hermano mayor llamado Ana no Kimi y que provenía de una aldea de Yana, en la provincia de Ashida.

Además del esquema argumental formulado por Suwa y de la acumulación de datos supuestamente fidedignos, los *setsuwa* del *Nihon Ryōiki* comparten también con su antecedente chino la clase de fantasma que se manifiesta —un hombre vilmente asesinado cuyo cadáver no ha recibido sepultura ritual— y el tipo de retribución —el banquete en honor al muerto se pone a disposición del vivo que se encargó de cuidar sus restos mortales—, aspectos ambos que distinguen las historias sobre fantasmas benefactores en China y Japón. Y es que, tal y como afirma Ikeda (1984: 158), estos relatos se corresponden específicamente con el motivo folclórico E341.1.1 recogido por Thompson: «muerto agradecido por haber librado de la indignidad a su cadáver». Además, es importante señalar que el agasajo del muerto tiene lugar a finales de año, cuando solía celebrarse el oficio de difuntos, coincidiendo con las festividades de la cosecha, que seguía todavía vigente en la época en que fue compilado el *Nihon Ryōiki*. Así pues, se trata de relatos ejemplarizantes de propaganda budista que, en consonancia con el asentamiento de la nueva religión en suelo japonés, proclaman la rentabilidad procedente de la piedad a los muertos.

4. La obligación social, los espíritus vengativos y los fantasmas sensuales

El período Edo (1603-1868) comienza tras la victoria de Tokugawa Ieyasu en la batalla de Sekigahara en 1600 y destaca por la perduración de la estabilidad política (Rubio, 2007: 162). Así, la autocracia militar comandada por Tokugawa devuelve la paz al país tras las sucesivas guerras que lo habían asolado (Lanzaco Salafranca, 2009: 109). El sogún, no obstante, establece también un firme control sobre la sociedad por medio del régimen *shi-nō-kō-shō* que se implementa en Japón siguiendo parámetros neoconfucianistas y que entraña una rígida gradación social en cuatro rangos: samuráis campesinos, artesanos y comerciantes. Ahora bien, en la práctica este orden social no se correspondía siempre con la realidad, como pone de manifiesto el hecho de que la hacienda de los samuráis dependiera del capital de los comerciantes (Rubio, 2007:163). De este modo, asfixiados por los elevados impuestos que los mercaderes no habían de abonar, los samuráis terminaron «abocados a una pobreza solo disimulada bajo sus privilegios sociales» (Pérez Riobó y San Emeterio Cabañes, 2020: 301-302).

Por lo que respecta a la religión en el período Edo, el régimen de Tokugawa se apoya en las virtudes que cimentan la estructuración social, anhelada por el líder militar,

[8] El monje Dōtō vivió durante el periodo Asuka (552-710). El relato recogido en el *Konjaku Mongatari* le atribuye la construcción del puente de Uji, así como la propia inscripción del monumento.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

según el neoconfucianismo: «la lealtad (chû), la piedad filial (kô) y el servicio al señor (hôkô)» (Kondo, 1999: 224-225). El programa de reformas pragmáticas que el sogún necesitaba como impulso al desarrollo económico y social del país no podía extraerlo del budismo —más preocupado por el otro mundo— ni del sintoísmo —anquilosado en el pasado mitológico—, por lo que únicamente se amoldaba a los propósitos del sogunato el rígido ideario neoconfuciano. A consecuencia de ello, el poder que regentaba el budismo hasta aquel momento se vio seriamente mermado (Lanzaco Salafranca, 2009: 109-110). Del mismo modo, los valores estéticos que caracterizan la literatura de la época también remiten al estricto orden social impuesto desde las esferas del poder. Así pues, las obras de este periodo, en especial las dramáticas, reflejan el conflicto generado en cada persona por la dicotomía *giri-ninjō*[9]: «*giri* designa la obligación hacia sociedad o bien la aceptación de las normas sociales, y *ninjō*, representa los sentimientos del individuo» (Requena Hidalgo, 2009: 33).

Durante estos siglos, la exquisita cultura de Kioto claudica ante la cultura popular de Edo que «va a regodearse en los bajos fondos, la pobreza, la prostitución, la sangre y el *grotesque*». Las historias de fantasmas más representativas de Japón maduran plenamente en este periodo y proceden bien de sucesos reales distorsionados por su difusión oral, bien de obras dramáticas de menor envergadura (Aguilar, 2013: 59). Los crímenes que se representaban en escena no solamente eran espeluznantes, sino que suponían también una provocación dentro de la estratificada sociedad de Edo donde si no estaba permitido que los de «abajo» se mezclaran con los de «arriba», mucho menos tolerable resultaba que los últimos perdieran la vida a manos de los primeros (Davisson, 2019: 82-83). Dentro de estas historias, que populariza en su mayor parte el teatro kabuki, aparece con bastante mayor recurrencia el espectro femenino que el masculino. Dicha preferencia ha sido atribuida a la tiranía que los hombres ejercían sobre las mujeres dentro de la estratificada sociedad de la época (Suwa, 1988: 197). En consecuencia, arraiga una percepción nociva de la mujer justificada en su deseo imposible de rebelarse contra el hombre (Aguilar, 2013: 52).

La clase de fantasmas que con mayor reiteración aparece en la literatura de la época se conoce en japonés con el nombre de *onryō*. A esta categoría pertenecen aquellos muertos que fallecieron sintiendo un gran rencor y ansían cobrar venganza sobre quienes los ultrajaron (Davisson, 2019: 217). Los tres *onryō* más representativos de Japón son Oiwa, Okiku y Kasane, mujeres que reaparecen en este mundo en calidad de fantasmas para saldar cuentas con los responsables de su muerte (Suwa, 1988: 188). La primera es la protagonista de la famosa obra de kabuki *Tōkaidō Yotsuya Kaidan*, compuesta en 1825 por Tsuruya Nanboku IV. Este dramaturgo fue, precisamente, quien puso en boga «la actuación de los espectros como agentes de la venganza sobre ofensas recibidas en vida, en especial de sangre» (Aguilar, 2013: 65). En este sentido, Luis Pérez Ochando (2013: 39) subraya que la obra de Namboku trasluce *zankoku no bi*: «una estética de la crueldad cuya violencia es capaz de hacer creíble lo sobrenatural, al tiempo que impregna los más brutales crímenes de un tono fantástico».

Las populares historias fantásticas del período Edo reciben el nombre genérico de *kaidan*. El significado de esta expresión alude al origen oral de estas narraciones

[9] La factible pugna entre «la obligación social» y «los sentimientos individuales» se convierte en el tema predilecto del dramaturgo por excelencia de la época Edo Chikamatsu Monzaemon, quien logra conmover bajo las premisas de este valor estético a la enardecida audiencia de las obras de kabuki y de *jōruri* (teatro de marionetas) (Lanzaco Salafranca, 2009: 114).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

que se pusieron por escrito con la llegada de la imprenta (Requena Hidalgo, 2009: 35). Examinando el significado de los caracteres que conforman el vocablo, Míguez Santa Cruz (2021: 37-38) define el género como «historias raras para ser escuchadas»: con *kai* se alude a lo «raro, extraño o misterioso», mientras que *dan* «quiere decir hablar, relato, o más concretamente, narrativa para ser escuchada». El éxito que cosechó este género, definido entre los siglos xvii y xix, y su consecuente demanda desbordante trajo de nuevo al escenario de Edo el oficio de los relatores profesionales llamados *otogi*, que pasan en este periodo a ser narradores itinerantes que ya no cuentan historias de temática religiosa, sino de carácter profano. Además, gracias al advenimiento de la imprenta, estas historias fueron recopiladas en colecciones de *kaidan* que lograron gran popularidad (Requena Hidalgo, 2009: 36-37). Un aspecto significativo de estas recopilaciones (*kaidan-shū*) es la autenticidad que se atribuye a todas las historias. Los cuentos que gozaban de más popularidad lograron su adaptación escénica en el kabuki y, al mismo tiempo, las piezas más exitosas pasaron a formar parte también de las antologías de *kaidan* (Davisson, 2019: 33-48). En este sentido, cabe recordar la correspondencia que Rubiera Fernández (1989-1990: 445) aprecia entre la «narrativa oral» y la «dimensión espectacular del teatro».

El rendimiento ante el novedoso género *kaidan* y el gusto por contar historias de fantasmas desencadenó, a su vez, la predilección por el juego de salón denominado *hyakumonogatari kaidankai*[10]. La demanda editorial no se hizo esperar y salieron publicadas colecciones de *kaidan* —a veces incluían la expresión *hyakumonogatari* en el propio título— expresamente dirigidas a abastecer a los jugadores de material terrorífico con el que, a pesar de su escasa calidad literaria, los escritores «esperaban sacar provecho de la fascinación y el furor por devorarlos del público lector». En aras de recabar escalofriantes historias para sus colecciones, los escritores no dudaron en trasladarse a los lugares más retirados e impenetrables con la intención de apropiarse de las leyendas de la zona (Davisson, 2019: 34-36). Estas historias circularon también a través de las pinturas *ukiyo-e* de la época que reproducían célebres escenas dramáticas, así como de los espectáculos de *rakugo*, otro popular entretenimiento de la época, donde el *hanashika* o monologuista relata —al mismo tiempo que representa— una historia —generalmente cómica— sobre un escenario llamado *yose*[11].

5. De los sermones budistas al *rakugo*: a propósito de *nozarashi*

Sasaki y Morioka (1981: 417) catalogan al *rakugo* dentro del género *hanashimono* o «narración de historias de naturaleza cómica», uno de los cuatro tipos primordiales de artes narrativas japonesa[12]. El germen del *rakugo* procede de los narradores profesionales (*otogishu*) que proliferaron durante la Edad Media para entretener a los señores feudales y cuyas historias más antiguas procedían de textos de la época Heian, entre ellos antologías

[10] Se trataba de un entretenimiento «consistente en reunirse por la noche a la luz de cien velas para contar otras tantas historias cortas de fantasmas o duendes» (Míguez Santa Cruz, 2021: 132).

[11] En un principio, el *rakugo* se representaba bien en las calles (en Kioto), bien en estancias privadas de ciertos locales (en Edo) (Sweeney, 1979: 29), hasta que en 1798 fueron establecidos en Edo los teatros *yose* (Sasaki y Morioka, 1981: 420). Estos teatros se distinguen por ser «pequeños, íntimos y de estilo vodevil» (Sweeney, 1979: 29).

[12] Los tres restantes son *utaimono* o «recitales épicos cantados con acompañamiento musical», *katarimono* o «recitales épicos hablados» y *yomimono* o «recitaciones similares a lecturas de largas historias» (Sasaki y Morioka, 1981: 417).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

de *setsuwa* (Sweeney, 1979: 28)[13]. Muchas de las técnicas utilizadas por los narradores fueran emuladas de las fórmulas y expresiones empleadas por los predicadores en el sermón: «cánticos, gesticulaciones, uso de metáforas e ilustraciones divertidas» (Sasaki y Morioka, 1981: 418). El nacimiento del *rakugo* actual tiene lugar entre finales del siglo xvii y principios del xviii, cuando las historias de los *otogishu* se popularizan en todas las capas de la sociedad (Sweeney, 1979: 29)[14]. A la expansión del *rakugo* colaboró el hecho de que fuera más asequible para la gente común asistir a escuchar estas narraciones que a los espectáculos de kabuki (Sasaki y Morioka, 1981: 418).

Aunque los cuentos interpretados en el *rakugo* son principalmente cómicos, también se cuentan *kaidan-banashi* o historias de fantasmas. Aun así, Ishii (1998: 115) subraya que los espectros femeninos que hacen su entrada en los monólogos de *rakugo* no resultan verdaderamente terroríficos. El humor no es la característica principal en esta tipología de relatos, que suelen ser más largos y complicados de interpretar (Sweeney, 1979: 41). A esta categoría pertenece la narración *Nozarashi*, la historia más representativa del motivo E341.1.1 en la literatura japonesa. El significado literal de *Nozarashi* es «expuesto al viento y la lluvia», aunque hace referencia a un esqueleto blanqueado y se asocia con el cadáver extraviado de una persona asesinada (Morioka y Sasaki, 1990: 189). En opinión de Sasaki y Morioka (1981) el título «sugiere al oyente moderno un mundo multidimensional rico en elementos grotescos que tienen sus raíces en la tradición japonesa»[15]. Se trata de una historia notable dentro del *rakugo* —estimada como una obra maestra— que destaca particularmente como narración que evidencia la conformación, a lo largo de los siglos, de una obra de *rakugo* a partir de los *setsuwa* budistas. Así pues, el cuento del *Nihon Ryōiki* «transmigra» durante siglos en idénticos términos, pero subrayando la necesidad de recitar una oración conmemorativa a partir de la reiterada aparición de la figura del monje, tal y como se pone de manifiesto en una historia recogida en la antología de cuentos *Sorori monogatari*, atribuidos al *otogishu* Sorori Shinzaemon, o en otra de la conocida colección de 1666 *Otogi Bōko* (454-455)[16].

[13] Pese a que las fuentes escritas constituyen la base de muchas de las narraciones, Sasaki y Morioka (1981) consideran al *rakugo* «una forma genuina de arte oral» cuyas historias han sido transmitidas principalmente por boca de los *hanashika* y aprendidas, asimismo, no mediante libretos —aunque existen— sino de memoria a través de las enseñanzas de un maestro. Además, antes de comenzar la narración, el intérprete ha de preparar un preámbulo o introducción original (*makura*) para su historia teniendo en cuenta los intereses del público, de modo que nunca se repite exactamente la misma narración aunque existan reglas y patrones fijos: «[l]as características distintivas de la narración no se regulan mediante la transcripción hasta el punto de desaparecer, ni las transcripciones fijan o estandarizan lo que se logra en un destello de inspiración en una actuación improvisada» (420-425). Se trata, como puso de relieve Anne Sakai, de un tipo de arte cuyo discurso acusa un «carácter híbrido» (véase Rubiera Fernández, 1989-1990: 456). Por otro lado, Sweeney llama la atención sobre el potencial visual de la escenificación, donde el *hanashika* es el centro de atención y cuenta la historia —interpretando a dos personajes— sentado sobre un cojín y sirviéndose únicamente de dos elementos: los gestos (*shigusa*) y los utensilios que lleva en las manos —una toalla (*tenugi*) y un abanico (*sensu*) —para evocar diferentes instrumentos (1979: 44).

[14] A las historias que provienen del periodo Edo se las denomina *Rakugo koten* y a las compuestas a partir de la época Meiji (1868-1912) *Rakugo shinsaku* (Sweeney, 1979: 28).

[15] En Japón circulan muchas leyendas en torno a la calavera de la hermosa Ono no Komachi y su amante Ariwara no Narihira, donde se cuenta que este último enterró cuidadosamente el cráneo de su amada después de encontrarlo recitando un poema y con una eulalia silvestre creciéndole en una de las cuencas (Morioka y Sasaki, 1990: 190).

[16] Famosa antología de *kaidan* compuesta por Asai Ryōi que adapta cuentos chinos del libro *Jiandeng Xinhua* (1378), de Qu You. La colección de Asai Ryōi recoge la primera versión japonesa de *Botan Dōrō* (La linterna de peonías), popularizada más tarde por el *rakugo* y que narra el romance necrófilo entre un samurái viudo y una hermosa mujer fantasma.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

Paralelamente, comenzó a popularizarse una versión romantizada de la historia protagonizada por un anciano bondadoso que derrama sake sobre un esqueleto; en su lugar, aparece una bella joven que había muerto tres años atrás y lo conduce hasta la casa donde se estaba celebrando una ceremonia fúnebre en su honor (Morioka y Sasaki, 1990: 189). Ikeda (1984: 159) refiere otro ejemplo más, que relaciona con la obra de *rakugo*, en el que un leñador entierra unos huesos que encontró y por la noche recibe la visita de una hermosa mujer que permanece a su lado, como muestra de agradecimiento, cuidando del hogar durante tres años.

En 1768, cuando el *rakugo* empezaba a sobresalir dentro del arte de narrar, fue publicada la versión japonesa de la colección de historias *Hsiao-fu*, la cual contiene un relato sobre la recompensa de orden sexual que dos fantasmas, el de la hermosa Yang Kuei-fei y el del guerrero Chang Fei, ofrecen a sus benefactores[17]. Parece que Hayashiya Shōzō II combinó las historias japonesas con el relato chino cuando compuso la obra *Nozarashi*, cuyo componente humorístico sería introducido en 1870 por Sanyūtei Enyū, quien sustituyó la gravedad de la oración fúnebre por la torpeza de un hombre interesado solo en los beneficios. Desde entonces, la historia sería divulgada por la escuela Sanyū [uno de los linajes principales que sobresale por incluir también *kaidan-banashi* en su repertorio], tomando como referencia la trama de Enyū III (I), que Morioka y Sasaki (1990) resumen del siguiente modo: un hombre llamado Maruyama Hachigorō observa una noche a través de un agujero que su vecino Ogata Seijūrō está en compañía de una joven. Al día siguiente se entera de que la joven es el fantasma de un cráneo que Seijūrō había encontrado el día anterior cuando fue a pescar y sobre el que vertió sake y rezó una oración conmemorativa. Anhelando la misma suerte que su vecino, Hachigorō fue a pescar al río Sumida, pero no encontró más que un viejo hueso al que dedicar un servicio fúnebre. Mientras esperaba la visita de una bella joven, apareció en su casa un *taikomochi* (artista acompañante) que lo había seguido con la esperanza de encontrar un cliente y Hachigorō proclama: «¡Buen Buda! ¿Podría haber rezado sobre los huesos de un caballo?»[18]. Aunque en la versión original de la historia la mujer gratifica a Seijūrō con una noche de amor, en interpretaciones actuales realizadas en la radio o la televisión la recompensa se limita a un masaje en los hombros (Morioka y Sasaki, 1990: 190-191).

Con el «conciso y directo» nombre de *Kotsu tsuri* («pesca de huesos») se tituló la versión Kamigata [forma de *rakugo* propia de la región de Kansai] que Katsura Beicho III hizo de la historia, idéntica a *Nozarashi* en su patrón argumental, pero transcurrida ahora en Osaka, donde Shigeppachi descubre un esqueleto en el río Kizu y su vecino, Kiroku, lo imita pescando una calavera en el río Yodo[19]. Mientras que Shigeppachi recibe la visita de una bella joven que se había suicidado, quien ofrece sus servicios de compañía nocturna a Kiroku es Ishikawa Goemon (Morioka y Sasaki, 1990: 190-192)[20]. Se trata de una versión que integra las variantes de Shōzō II y En'yu III (I) e incorpora elementos

[17] *Hsiao-fu* es una antología de relatos compilada por el escritor chino Feng Menglong (1574–1646) y compuesta por trece historias de carácter cómico. Aunque la obra original se encuentra perdida, los cuentos han podido conservarse gracias a las tres traducciones japonesas de la obra.

[18] Con este apelativo se hacía alusión a los artistas que ejercían como acompañantes (Morioka y Sasaki, 1990: 191).

[19] Otra historia de *rakugo* muy similar referida por Ishii (1998: 240) es *Ōkyo no yūrei*: antes de entregar a su comprador una pintura de Maruyama Ōkyo [primer pintor japonés en hacer el retrato de un fantasma] el comerciante que la había adquirido ofrece sake y anguilas al fantasma del lienzo, el cual es una mujer que sale del cuadro y canta canciones para divertir a su benefactor.

[20] Ishikawa Goemon (1558-1594) fue un famoso bandido japonés, que entregaba oro robado a personas necesitadas, condenado a morir hervido junto a su hijo.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

cómicos del relato chino incluido en *Hsiao-fu* (192). Aunque reformulado desde un punto de vista cómico, la moraleja budista relativa al cuidado y respeto por los difuntos sigue estando presente en las versiones de *rakugo*. Aun así, se aprecia también una importante diferencia con respecto a los *setsuwa* de la era Heian: si bien todos los textos coinciden en ponderar la misericordia de un hombre humilde que se compadece de la suerte de un difunto desconocido, este pasa a convertirse, de acuerdo al gusto del público en la época Edo y a las variantes románticas populares, en un espectro femenino que recompensa a su benefactor en la intimidad. Y es que el asentamiento del nuevo grupo social al que pertenecían los comerciantes posibilitó un trasvase de valores en lo concerniente a la naturaleza efímera de la existencia, cuya reinterpretación traerá consigo una percepción de la realidad de carácter placentero: «La pregunta que los habitantes de Edo en este periodo parecen hacerse es ¿por qué no divertirse, si la realidad es tan efímera y las penas de la vida son tantas?» (Requena Hidalgo, 2009: 32).

6. Hideyuki Kikuchi y la recuperación de modelos folclóricos

6.1. El motivo E373.1 en la cuentística popular japonesa

Otro motivo folclórico que integra historias sobre fantasmas retributivos es el E373.1. («Dinero recibido de un fantasma como recompensa por la valentía»). Keigo Seki (1966) recoge en su estudio tipológico sobre los cuentos folclóricos japoneses varias historias populares susceptibles de catalogarse dentro de este motivo. Por ejemplo, en una de las versiones del cuento «Mantente firme, agárrate fuerte» —localizado en 5 prefecturas diferentes— el protagonista carga sobre su espalda el fantasma de una voz que grita «Llévame a cuestas» y que se transforma en oro cuando llega a su casa. Asimismo, en el cuento titulado «Tanokyu» y difundido hasta en 15 prefecturas, un actor ambulante encuentra un fantasma en una cueva y descubre que este le teme al tabaco —según algunas versiones— más que a nada en el mundo. Entonces, Tanokyu, el actor, le asegura que a él le disgusta el oro y procede a martirizarlo con tabaco, por lo que el fantasma le arroja oro para espantarlo (Seki, 1966: 111-172).

Pero este motivo se encuentra principalmente en aquellos relatos donde la recompensa material, recibida ante una muestra de arrojo, se halla sepultada en algún lugar. Este es el caso de la historia titulada «El Templo de los Fantasmas» y conocida hasta en 13 prefecturas, la cual trata sobre un viajero que localiza bajo el suelo los objetos valiosos mencionados por tres fantasmas que aparecen en el templo donde pasa la noche. Una premisa similar sigue el relato hallado en 6 prefecturas «El pulpero que se vuelve rico», donde un pescador pobre se hace con una casa deshabitada para que su familia política no descubra la estrechez en la que vive con su hijo. Ambos huyen despavoridos cuando tres horripilantes fantasmas se manifiestas en la vivienda, pero la nuera muestra una entereza poco común y entretiene a los fantasmas, quienes le confiesan que en realidad son los espíritus del oro y que estaban aguardando a que una persona valerosa los desenterrara. Y es especialmente conocido en el conjunto del país —se han encontrado versiones del mismo en 18 prefecturas— «El fantasma del tesoro» que cuenta la historia de una casa embrujada donde se resguarda un viajero (o una pareja) que, al cavar en el lugar indicado por un fantasma, encuentra oro enterrado (Seki, 1966: 103-53).

La versión más extendida de este popular relato es la protagonizada por el samurái Shinbei, quien se atreve a irrumpir en una casa encantada donde se le aparecen dos fantasmas cuando penetra en el jardín: el fantasma de la mujer porta un cofre de plata y

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

el del hombre la llave que lo abre. Los espectros le cuentan a Shinbei que huyeron de la mansión donde trabajaban con el dinero de su señor porque este no les permitía casarse; sin embargo, fueron descubiertos y ejecutados. Debido a sus malas acciones y al rencor que sentían hacia su señor, no pueden alcanzar el nirvana. Así es como Shinbei recibe el dinero y se enriquece, además de encargar los servicios de un monje para salvar el alma de los desdichados fantasmas. Este cuento sirvió de base al escritor Shinichi Hoshi para componer el relato «Un favor» (*Irai*), publicado originalmente en una revista en 1965 y recogido al año siguiente en la antología *Enu shi no yūenchi*. El satírico relato de Shinichi Hoshi cuenta cómo un hombre adquirió una casa «en un lugar tranquilo y un poco alejado del centro» (Hoshi, 2016: 196) y recibió esa misma noche la llamada telefónica del fantasma de un tal Hamajima Jinbee. Este le confiesa que no puede alcanzar el nirvana debido a que no pudo usar en vida todo el dinero que almacenó. El espectro le ruega que desentierre la caja con sus tesoros, que escondió en el jardín, y use el dinero en su nombre. El protagonista así lo hace y lleva las riquezas a una tienda de empeños. Sin embargo, el dueño le comunica que aquel dinero no tiene valor alguno. Así, el inquilino descubre la identidad de Hamajima Jinbee: un hombre que vivió en el periodo Edo y que fue condenado a muerte por falsificación de dinero.

6.2. Alianza, deuda y retribución: argumento de «La esposa sombra»

En la colección de cuentos *Yūkenshō* de 2004 el escritor japonés Hideyuki Kikuchi recoge una serie de relatos —publicados previamente en 2001 en la revista *Kadokawa Mistery*— que tratan sobre samuráis enfrentados a experiencias sobrenaturales, entre ellas el auxilio a una difunta y su merecida recompensa. El relato con el que se abre el volumen lleva por título «La esposa sombra» (*Kagenyōbō*) y está protagonizado por un joven samurái viudo de veinticuatro años llamado Sakakibara Hisama. Se trata de un joven excéntrico y «testarudo como un anciano» que ha perdido su trabajo y ahora se gana la vida enseñando caligrafía y esgrima a los niños[21]. A pesar de que sus amistades trataron de interceder por él para que recuperara su antiguo puesto, no lograron su propósito y el orgulloso samurái tampoco aceptó el dinero que le ofrecieron como indemnización. Por consiguiente, se rehúsa a contraer matrimonio de nuevo, ya que no cuenta con los recursos suficientes para mantener a una esposa. No obstante, pronto comienzan a circular rumores de que vive con una mujer porque su aspecto se ha vuelto aseado y la casa ha retornado al orden en que se hallaba antes de enviudar.

Uno de sus amigos, Ōbori Shinosuke, descubre que la mujer con la que convive el samurái es en realidad el fantasma de una mujer que antes deambulaba por las orillas del río[22]. Ella era la hija mayor de un mayorista que se dedicaba al comercio textil en Soga. Dado que fue asesinada violentamente en una encrucijada por un hombre que no ha pagado su crimen, la joven, que tendría dieciséis o diecisiete años en el momento de su muerte, no puede alcanzar el nirvana: «No permitiré que nadie se interponga en mi camino hasta que pueda descansar en paz». Para lograrlo, necesita ajusticiar al responsable de su muerte, cuyo delito ha quedado impune. El asesino es un experto samurái que ha acabado

[21] Como subrayan Pérez Riobó y San Emeterio Cabañes (2020: 316), el papel del samurái sufrió cambios durante el periodo Edo a consecuencia de la pacificación del país. Algunos de ellos pasaron a ocupar cargos administrativos y también «se trataron de civilizar sus costumbres, restringiéndose el uso de la catana y fomentándose el estudio a la par de las artes marciales».

[22] Los fantasmas japoneses se manifiestan preferentemente en espacios próximos o relacionados con el agua (Suwa, 1988: 186).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

con la vida de siete personas, incluido el prometido de la mujer fantasma. Sayo, que así se llama, elige a Sakakibara Hisama para que lleve a cabo la venganza en su nombre después de comprobar por sí misma la gallardía y destreza del samurái: «Estaba esperando a un samurái tan experto como tú». Así, el fantasma pretende no solamente vengar su muerte, sino también destronar al criminal, quien no podría tolerar la existencia de alguien más fuerte que él. De hecho, el móvil de los asesinatos no era otro que el deseo egoísta de perfeccionar sus habilidades. Aunque al principio el hombre se niega a ejecutar los planes de la muerta, finalmente acepta movido por la compasión y por el miedo que esta le infundía: «Si llegó a transigir hasta tal punto fue porque Hisama se compadeció de la suerte de Sayo». Al conocer la resolución del samurái, «el corazón del fantasma parecía sentirse agradecido» (Kikuchi, 2004: 13-37).

Dado que fue asesinada por la espalda en la oscuridad de la noche, Sayo no pudo identificar a su asesino, pero asegura que podría reconocerlo por su manejo de la catana. Hisama intuye que el autor de los crímenes podría ser un poderoso e influyente samurái llamado Tarumi Kamon, quien alardeaba de haber matado a otras personas. Cuando su amigo Shinosuke le habla sobre la técnica que emplea Kamon contra su contrincante, la teoría de Hisama cobra fuerza. Con el fin de comprobar sus sospechas, Hisama provoca un encuentro entre Sayo y Kamon una noche a la orilla del río. Al percibir un peligro sobrenatural, el samurái desenvaina la catana y atraviesa el cuerpo invisible de Sayo con la misma técnica que usara cuando la mató. Ello le confirma a la mujer que Kamon es, sin lugar a dudas, el asesino múltiple. Presionado por su madre, quien pretendía casarlo con Sayo cuanto antes, Hisama promete que cumplirá su promesa en el plazo de un mes y entrena duramente para poder enfrentarse a su rival. La determinación de Hisama hace tan feliz a Sayo que ella promete recompensarlo: «Permíteme expresarte mi gratitud con todas mis fuerzas». Finalmente, Hisama acaba con la vida de Kamon frente a Sayo y esta, junto a su prometido, logra alcanzar el nirvana. Todo termina felizmente también para Hisama, quien no se ve obligado a rendir cuentas a la justicia y considera la posibilidad de tomar una nueva esposa: «Lo único que le preocupaba era el rumor de que un día había desaparecido una fuerte suma de dinero de la biblioteca de un comerciante textil de Soga» (Kikuchi, 2004: 63-73).

6.3. Riqueza a cambio de venganza: el motivo E373.1 en la propuesta de Kikuchi

También Hideyuki Kikuchi cuenta en su relato la historia de un hombre que recibe una recompensa por haber ayudado a una mujer muerta, aunque la narración se aleja sustancialmente de los relatos ejemplarizantes del *Nihon Ryōiki*, tanto en lo que atañe a los personajes, como en lo referente a la ambientación, valores estéticos y fin último del relato. En cambio, el texto acusa importantes similitudes argumentales con los cuentos orales, frecuentemente protagonizados por samuráis, donde la gallardía era premiada con una gratificación material.

En primer lugar, el vivo y la muerta, protagonistas de la historia, encarnan dos arquetipos sociales jerárquicamente diferenciados y propios del período Edo en el que se ambienta el cuento. Con la aparente veracidad que los datos biográficos de los personajes conceden a los hechos narrados, no se pretende ya instruir a los fieles, sino potenciar el efecto terrorífico de la historia a la manera de un *kaidan.* La muerta es un *onryō* —así se refiera a ella el autor en el propio texto— cuyo espíritu no puede descansar en paz hasta que el asesino que le dio muerte pague por el crimen cometido. En su papel de fantasma, la mayor parte de las veces resulta aterradora para el resto de los personajes, no solamente por su naturaleza sino también por las reiteradas amenazas de muerte que lanza tanto a Hisama como a su amigo Shinosuke. Pero, al mismo tiempo, es una mujer agradecida y generosa

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

que viene a amenizar la vida del arisco y solitario samurái. En este sentido, el fantasma gratifica al viudo antes incluso de que cumpla su promesa ocupando el papel de esposa: «Verdaderamente, la presencia de Sayo llenaba de alegría el día a día de Hisama». Se trata de un fantasma sensual que posee piernas y mantiene relaciones íntimas con el protagonista de la historia[23]. Físicamente se la describe como una joven ataviada con un kimono blanco cuya «belleza no es de este mundo» (Kikuchi, 2004: 17-41). La relación erótico-afectiva que acaba distinguiendo el vínculo entre ambos personajes remite tanto a *Nozarashi* como a otra de las historias de fantasmas más representativas de Edo, *Botan Dōrō* (véase nota 16).

En segundo lugar, la composición de Kikuchi se encuentra sujeta a las características de la época en la que se ambienta. A este respecto, otro atributo relevante de Sayo es el estrato social al que pertenece. Al ser hija de un comerciante de telas, su familia posee la riqueza que le falta a Hisama, su contraparte en la historia. La carencia de fortuna es un inconveniente que distingue al samurái desde el inicio del relato, donde es descrito como un hombre desventurado que ha perdido tanto a su esposa como su trabajo. La diferencia de clase social en cuanto a la posición económica se pone de manifiesto cuando Sayo expresa su deseo de proporcionar a Hisama el dinero que necesita. Aunque él le responde irónicamente si piensa ir a pedírselo a Enma Daiō —juez supremo del inframundo budista—, Sayo provee verdaderamente al samurái de una generosa cantidad de dinero —recompensa final del fantasma— que extrae del patrimonio familiar. Así, gracias a la retribución de la muerta, Hisama consigue los recursos económicos que necesitaba para volver a casarse. Si bien la familia de Sayo dispone de unos ingresos muy superiores a los de la casta samurái, estos, en cambio, poseen el refinamiento del que carecen los comerciantes. La brecha que separa a ambos personajes en este sentido también se pone de manifiesto cuando la madre de Hisama, en un principio, rechaza a Sayo y la regaña por cocinar platos poco exquisitos para el paladar de un samurái. Con el paso del tiempo, a pesar del diferente estatus social, ambos personajes conviven armónicamente y se benefician mutuamente de lo que uno puede brindarle al otro.

En tercer lugar, el relato pierde la espiritualidad y sentido religioso que el budismo aportaba a los *setsuwa* del *Nihon Ryōiki* en favor de la truculencia y los asuntos mundanos propios de la literatura popular que surge a partir del siglo xvii. Como historia ambientada en una sociedad erigida sobre un sistema de castas de base neoconfuciana, el valor estético preponderante es la tensión *giri-ninjō* que caracteriza las obras del periodo Edo. De este modo, es la obligación propia del *giri* y no la del *gimu* la que rige la conducta de los personajes. La tensión entre el deber y los deseos personales se resuelve en este relato mediante un intercambio de favores que mantiene el ordenamiento social sin que el individuo deba renunciar a sus intereses. Como en otras historias de vindicaciones de ultratumba, pese a su condición de víctima, el fantasma no puede rebelarse directamente contra aquellos que ocupan un rango superior en la escala social. Puesto que su asesino es un samurái, ha de ser otro de su misma clase quien lleve a cabo la venganza en lugar de la muerta. En este sentido, el combate final entre Hisama y Kamon recuerda al duelo que se desencadena al término de *Yotsuya Kaidan* entre Iyemon y Yosomichi, cuñado de la mujer fantasma, quien, como «brazo de la venganza» (Tsuruya, 2023: 224), da muerte al primero. Al mismo tiempo, el brutal y encarnizado enfrentamiento refleja también la estética *zankoku no bi*.

[23] Uno de los rasgos distintivos de los fantasmas japoneses es la carencia de extremidades inferiores. La representación de los espectros sin piernas se propaga en la época Edo principalmente a través de la pintura y las obras de Kabuki (Suwa, 1988: 169-170).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

La desacralización del relato reside, principalmente, en la omisión de un elemento de gran envergadura en los *setsuwa* budistas: el entierro de unos restos mortales abandonados a su suerte. En este sentido, la inspiración de Kikuchi a la hora de componer su relato no es ya el motivo E341.1.1 sino el E373.1. Así pues, el motivo por el que Sayo decide presentarse ante Hisama en busca de ayuda es el excepcional talento del samurái, al contrario de lo que sucedía en los relatos budistas, donde el muerto se manifestaba ante personas de corazón misericordioso. Por su parte, Sayo salda la deuda que contrajo con Hisama como si se tratara de una transacción comercial propia de las personas de su clase. De este modo, aunque intimida al samurái para que le preste ayuda, la muerta devuelve el favor recibido porque ha contraído una obligación. Así pues, ambos personajes se mueven antes por interés que por compasión o gratitud —aunque no carezcan tampoco de estos sentimientos—, lo que mitiga la ejemplaridad del relato. A diferencia, entonces, de los cuentos budistas examinados, Kikuchi prescinde en su relato de asuntos espirituales para dar cabida a temas mundanos —dinero, sexo y venganza—, cuestiones que también trata la literatura de la época recreada y en torno a las cuales giraban las verdaderas preocupaciones de la sociedad. En consecuencia, el fantasma retributivo no sirve aquí para aleccionar sobre los beneficios de atender debidamente a los difuntos, sino para exponer el dilema de los personajes que, sometidos a su condición social, buscan el modo de cumplir sus deseos sin desatender sus obligaciones. Y, de acuerdo con el espíritu de la sociedad de Edo, esta disyuntiva afecta más a las necesidades materiales de los vivos en este mundo que a las preocupaciones espirituales de los muertos en el otro.

7. Aoko Matsuda y la romantización de *Nozarashi*

7.1. El amor como recompensa: argumento de «Hina»

Encontramos de nuevo el motivo E341.1.1 en el volumen de 2016 *Donde viven las damas salvajes* (*Obachan tachi no iru tokoro*), escrito por Aoko Matsuda. Este libro constituye una revisitación y modernización desde un punto de vista feminista de las historias de fantasmas japonesas más conocidas, como es el caso, por ejemplo, de *Botan Dōrō* (Piñán Álvarez, 2024). Otro clásico que la autora actualiza es *Nozarashi*, narración que reescribe, al mismo tiempo que reformula, en el relato «Hina» (*Hina-chan*). En este cuento Matsuda narra el romance de dos mujeres, Shigemi y Hina, que se conocen gracias al hallazgo fortuito de los restos mortales de la segunda en un día de pesca. Como en la historia original, esa misma noche el fantasma de Hina se manifiesta en la casa de Shigemi cubierta de barro y con el kimono rasgado. Después de manifestarle su gratitud por haber descubierto su esqueleto, Hina le cuenta a Shigemi que, en algún momento de la época Edo, fue asesinada y arrojada al río por el hombre con el que un familiar suyo pretendía casarla. Shigemi se apiada del espectro de Hina y la invita a bañarse para quitarse el lodo que lleva encima: «Noté que el kimono estaba roto por la espalda; la habían acuchillado de arriba abajo» (Matsuda, 2022: 55). A partir de aquella noche ambas mujeres inician una relación sentimental que se extiende más allá del agradecimiento.

7.2. La reconfiguración de Nozarashi: el motivo E341.1.1 en la propuesta de Matsuda

En su relato «Hina» Aoko Matsuda romantiza la conocida historia de *rakugo*, al mismo tiempo que ofrece una versión feminista y actualizada de la misma a partir de la resignificación de los componentes definitorios de la historia: el esqueleto y su fantasma; el benefactor y su recompensa; y el vecino y su desengaño.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

En cuanto al primer elemento, el motivo de la pesca —en el río de Tama, uno de los más importantes de Tokio— y el descubrimiento del esqueleto también está presente en el cuento de Matsuda. Sin embargo, el servicio conmemorativo original se sustituye por un procedimiento más coherente con el pensamiento de la presente centuria: la entrega del cadáver a las autoridades. De este modo, el relato pierde definitivamente la base religiosa que caracterizaba a los *setsuwa* originales y que conservaba la obra de *rakugo*. Tal y como sucede en todas las versiones, el esqueleto, convertido en una beldad, se manifiesta esa misma noche en el apartamento de la protagonista para ofrecerle sus «servicios de compañía nocturna». El retrato que se hace de la muerta, sin embargo, es la antítesis de lo oscuro y ominoso: «Ella es todo lo que brilla en el mundo. Ella es todo lo que es increíble y maravilloso» (Matsuda, 2022: 51-55). Se trata de un espectro peculiar, que tiene la piel suave y el cabello sedoso, come, imita muy bien a Beyoncé y es una excelente masajista. En este sentido, el texto entronca con las versiones modernas de *Nozarashi*, donde la recompensa del espectro es un masaje. Esta gratificación aparece combinada con el tema de la necrofilia, convertida aquí, no obstante, en un tierno romance que elimina la vertiente morbosa propia de las narraciones que describen encuentros sexuales entre vivos y muertos. La sustitución del favor carnal por el libre albedrío amoroso evita también la sexualización de la muerta que encontramos en los relatos tradicionales. Además, esta ya no es un personaje anónimo y apenas caracterizado, sino una mujer con nombre propio —título del relato— y una psicología determinada.

La propia protagonista hace hincapié en lo poco que se parece Hina a un espectro convencional: «Definitivamente me hace deshacerme de todas las ideas preconcebidas que tenía de los fantasmas». De hecho, la muerta adquiere la costumbre jocosa de manifestarse a la manera estereotipada de un espectro solamente para hacer una gracia: «Últimamente, Hina aparece de modo fantasmal: con ambos brazos estirados en frente y gritándome «venganzaaaa» No sé bien cuándo aprendió esa broma. En todo caso, cuando llega así, me provoca mucha risa. Ella me corresponde con otra sonrisa». Pero sin duda el atributo más destacable del fantasma es que se manifiesta siempre con la misma apariencia que tenía tras ser asesinada: «Por alguna razón desconocida, el cuerpo de Hina se reinicia todos los días. Cada vez que aparece por la noche tiene el cuerpo cubierto de lodo» (Matsuda, 2022 57-58). Ello adquiere relevancia en dos direcciones, por un lado, se convierte en un elemento testimonial que enjuicia el crimen cometido en su persona, por el otro, constituye, asimismo, un motivo romántico que representa el amor de las mujeres a través del ritual del baño.

Este ritual cobra especial importancia en la resignificación del segundo elemento constitutivo de la narración. Aunque rescata del río los restos mortales de Hina, esto no satisface plenamente a Shigemi, quien busca información en internet y descubre que la institución desconocida a la que fue entregado el cadáver se ha desentendido de él. Por consiguiente, el acto de piedad de la protagonista se manifiesta cuando, en lugar de aceptar inmediatamente el ofrecimiento de la bella muerta, le pide que se meta en la bañera para limpiarle el lodo que la cubría. El agua cobra, por lo tanto, un sentido simbólico más allá de la conexión que se establece con el mundo de ultratumba, pues el amor que borra las heridas de un pasado violento se manifiesta a través del agua limpia que elimina los rastros de la cenagosa[24]. A su vez, la purificación no se limita al dolor del fantasma, sino que depura también los malos recuerdos que Shigemi conserva de su relación anterior.

[24] El agua estancada constituye el epítome del horror en Japón (Aguilar et al., 2001: 21).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

La protagonista explica que se agotó mentalmente después de convivir con un novio muy rígido de mente y terminó cansada de los hombres: «Cuando estábamos juntos, sentía que mi cuerpo me pesaba cada vez más, y me fue muy difícil pensar y actuar por mí misma». Sin embargo, decide darse una nueva oportunidad con Hina, con quien la convivencia —nocturna, exclusivamente—resulta mucho más gratificante: «Y aunque yo haya tenido un mal día en el trabajo o esté malhumorada, deprimida o agotada, siempre que la veo llegar, en tan solo un instante, su presencia me llena de alegría» (Matsuda, 2022 51-52).

De este modo, la llegada de Hina cambia completamente la vida de Shigemi, quien recibe la recompensa a su generosidad y compasión. Su misericordia se pone de manifiesto desde el mismo momento en que escucha la historia del espectro, antes del comienzo de su romance: «Era inevitable no sentir una inmensa pena por el fantasma que tenía enfrente. Aquel hombre no tenía corazón. Cometió un crimen. Y también su pariente cometió un grave error: no se puede obligar a nadie a casarse». La conmiseración inicial de Shigemi hacia Hina constituye un cuestionamiento expreso de la injusta situación que vivían las mujeres en la sociedad de Edo y, al mismo tiempo, una reivindicación del derecho de la mujer a elegir. En este sentido, el relato también aborda el conflicto *giri-ninjō*, pero no para resolverlo sino para cuestionar el imperativo social que forzaba a la mujer a cumplir las disposiciones del hombre. E idéntica crítica subyace en la entrega voluntaria del fantasma a su benefactora, aspecto distintivo de la versión de Matsuda que prioriza los sentimientos individuales y descarta las obligaciones. Al final del relato, Shigemi manifiesta su intención de recuperar el cadáver de Hina y proporcionarle la digna sepultura que nunca tuvo. Sin embargo, teme que Hina desaparezca después de que sus restos mortales descansen en paz. Aunque, llegado el caso, piensa que podría exhumar su cuerpo de nuevo: «Hina está de acuerdo conmigo y le gustaría que la desenterrara, pues cree con firmeza que la vida bajo tierra sería muy aburrida». Así pues, el verdadero servicio que Shigemi dispensa a su amada no es el descanso eterno en el otro mundo, sino la oportunidad de ser feliz en este de acuerdo a una libertad imposible de gozar en la época de la que proviene. Por su parte, Hina brinda a su benefactora la posibilidad de enamorarse de nuevo y vivir una historia de amor extraordinaria. A este respecto, cuando Shigemi le dice a Hina que su historia es verdaderamente asombrosa, esta le responde: «En cambio la tuya, hasta ahora, ha sido como la de una zanahoria echada a perder, tan común y corriente que provoca bostezos» (Matsuda, 2022 55-58).

El singular romance entre Hina y Shigemi también sorprende al tercer personaje fundamental de la historia: el vecino. Llamado Yoshi en el cuento de Matsuda, la protagonista lo conoce cuando se mudó sola a un apartamento tras la ruptura con su pareja: «Estaba tan mal que llegué a este apartamento casi arrastrándome». En ese momento, sintió una conexión especial con su vecino porque estaban atravesando situaciones similares: «yo estaba cansada de los hombres y él, de las mujeres». Por esta razón, ambos acudían de vez en cuando a ahogar las penas en un bar. Es en este lugar donde Shigemi se atreve finalmente a contarle su historia con Hina, de quien presume sin reservas: «Cuando se habla del amor hay que hacerlo con orgullo» (Matsuda, 2022 52-56). Ante la sorpresa de Shigemi, Yoshi no cuestiona su relato y se limita a felicitarla por «haber encontrado a alguien fuera de lo común». Ella, por su parte, le aconseja que vaya a pescar, pese a lo improbable de que el fenómeno se repita. No obstante, a diferencia de las versiones anteriores, el episodio de la pesca del vecino y su torpe servicio conmemorativo no tiene cabida en el cuento de Matsuda. Hina y Shigemi se limitan a bromear con la posibilidad de que Yoshi ponga en práctica verdaderamente los consejos de la segunda. De este modo, el personaje no solamente no aparece caricaturizado, sino que pierde relevancia con

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

respecto a la historia de *rakugo*. El relato de Matsuda gira en torno a la relación amorosa entre Hina y Shigemi, protagonistas absolutas de la trama, relegando al personaje de Yoshi a un papel secundario. Así las cosas, el triste, más que ridículo, retrato de Yoshi cayendo sobre la mesa del bar completamente ebrio sirve de contrapunto a la nueva vida de la protagonista, quien ya no se identifica con su vecino ni recurre a la bebida para eludir la deprimente realidad. Por lo tanto, en su versión de *Nozarashi*, Aoko Matsuda desestima el componente religioso y el cómico —característicos de historia—, al mismo tiempo que reescribe el relato desde una perspectiva romántica y feminista con la que reconfigura el argumento y resignifica sus elementos fundamentales.

8. Conclusiones

Los fantasmas retributivos aparecen tempranamente en la literatura japonesa en dos cuentos de la antología de *setsuwa* de la era Heian titulada *Nihon Ryōiki*. El propósito de ambos relatos es edificante, pues pertenecen a la literatura de predicación que utilizaban los monjes para instruir a los fieles en la doctrina budista. Así pues, se trata de historias difundidas principalmente a través del sermón, aunque fueran puestas también por escrito en colecciones de relatos ejemplarizantes. La trama de estos dos cuentos se corresponde con el motivo E341.1.1 y su base argumental proviene de relatos chinos de corte budista que fueron adaptados a la sociedad y mentalidad japonesa de la época. La piedra angular de ambos textos es la recompensa que se obtiene de la piedad hacia los difuntos. Tanto en los relatos japoneses como en los chinos la compasión deriva de las necesidades que los muertos tienen en la otra vida y la compensación es también el alimento. Además, el propósito ejemplar de los cuentos japoneses remite también a las obligaciones (*gimu*) que se contraen al nacer para con los muertos. El motivo E341.1.1 pervive también en la tradición oral japonesa gracias a los monologuistas de *rakugo*, arte donde se populariza la conocida narración *Nozarashi*. Esta composición trata, asimismo, sobre un hombre que ora sobre un esqueleto abandonado en un río y recibe una gratificación como pago a su misericordia. Sin embargo, a diferencia de los *setsuwa* budistas, en esta historia la recompensa es amorosa y el fantasma se convierte en una bella mujer.

Durante el período Edo, se gesta un género conocido con el nombre de *kaidan* que va a poner en boga las historias de fantasmas, difundidas ahora a través del teatro kabuki, las pinturas *ukiyo-e*, las colecciones de *kaidan-shū* y el popular juego *hyakumonogatari kaidankai*. Estas historias se caracterizan por el horror sobrenatural y la truculencia de las tramas, siendo frecuente la aparición de un espectro femenino que exige la reparación de un agravio. Esta es precisamente la base argumental de «La esposa sombra», un relato del escritor Hideyuki Kikuchi publicado en el año 2004 dentro de la antología *Yūkensho* que desarrolla el tema de las vindicaciones y recompensas de ultratumba. El autor recrea en este cuento la época Edo, con sus significativas desigualdades sociales y económicas, e imita en su trama las insólitas y sangrientas historias contadas en los *kaidan*. De esta suerte, la gratificación con la que el fantasma retributivo —una mujer terrorífica y voluptuosa— salda la deuda que contrajo con el pobre y hosco samurái que protagoniza el relato es de índole sexual y económica. Así las cosas, en consonancia también con el carácter samurái, el motivo folclórico que inspira el cuento de Kikuchi es el E373.1 Además, las obligaciones de los personajes ya no remiten al *gimu* sino al *giri* — el deber social— que en su contraposición con el *ninjō* —el deseo individual— constituye uno de los valores estéticos más importantes de la época Edo.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10125

Por su parte, la escritora Aoko Matsuda recupera el motivo E341.1.1 cuando adapta en su cuento «Hina» de 2016 el clásico *Nozarashi*. La versión de Matsuda ya no está protagonizada por un monje ni por un hombre corriente del periodo Edo, sino por una mujer del siglo xxi que se enamora del fantasma de un esqueleto que pescó en el río. El fantasma sí es una mujer procedente de Edo, quien perdió la vida por negarse a aceptar una propuesta matrimonial. Sin embargo, al transcurrir el relato en la presente centuria, se diluye la dimensión social-religiosa —anclada en el principio causal del favor y su recompensa—, imponiéndose así el *ninjō* sobre el *giri* o el *gimu*. En consecuencia, tanto el favor del vivo como la retribución del muerto difieren según el momento histórico que retraten los cuentos y la intención de los mismos: los relatos ejemplarizantes de la época Heian proclaman la debida atención a los difuntos y el premio consiste en un banquete funerario; mientras que las historias populares del periodo Edo destinadas al entretenimiento de masas se encuentran cimentadas sobre el tema de la venganza y la compensación no es otra que el dinero y el sexo; y las narraciones actuales rechazan la obligada retribución en favor del libre albedrío y los sentimientos personales. Por lo tanto, es posible localizar motivos folclóricos que tratan sobre fantasmas retributivos a lo largo de la tradición literaria japonesa en historias que han circulado simultáneamente por vía oral e impresa y en géneros que van desde la literatura religiosa hasta la popular. El aprovechamiento, por parte de los escritores Hideyuki Kikuchi y Aoko Matsuda, de fórmulas argumentales procedentes del folclore para componer sus relatos pone de relieve la pervivencia de las narraciones populares en el inconsciente colectivo y su pertinencia a la hora de abordar el estudio de obras contemporáneas.

Bibliografía

Aguilar, Carlos, Aguilar, Daniel y Shigeta, Toshiyuki (2001): *Cine fantástico y de terror japonés (1899-2001)*, San Sebastián, Donostia Kultura.

Aguilar, Daniel (2013): *Japón sobrenatural. Susurros de la otra orilla*, Gijón, Satori.

Barrado, Carmen (2011): «La representación de figuras humanas en los ajuares funerarios en China», *DJESER. Revista de Arte, Arqueología y Egiptología*, *0*, pp. 2-57.

Berlanga Fernández, Inmaculada (2001): «Temática folclórica en la literatura asiática (Oriente Extremo): relación con los mitos griegos», *Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*, *30*, pp. 239-252. https://doi.org/10.5944/aldaba.31.2001.20465

Buxton, Richard (2014): «Fantasmas y religión entre los griegos: contextos y control», en *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, Mercedes Aguirre, Cristina Delgado y Ana González-Rivas (eds.), Madrid, Abada, pp. 41-55.

Cacho Blecua, Juan Manuel (2020): «El Motif-Index de S. Thompson y sus aplicaciones en la literatura caballeresca», *Historias Fingidas*, *18*, pp. 5-54. https://doi.org/10.13136/2284-2667/729

Cornejo, Romer (1988): «Los ritos funerarios en la familia tradicional china», *Estudios de Asia y África*, *3*, pp. 431-444. https://doi.org/10.24201/eaa.v23i3.1134

Davisson, Zack (2019): *Yūrei. Los fantasmas de Japón*, Gijón, Satori.

Díaz Viana, Luis (2007): «Reflexiones antropológicas sobre el arte de la palabra folklore, literatura y oralidad», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, *16*, pp. 17-34. https://doi.org/10.5944/signa.vol16.2007.6148

Hoshi, Shinichi (2016): *Enu shi no yūenchi*, Tokio, Shinchōbunko.

Ikeda, Hiroko (1984): *A Type and Motif Index of Japanese Folk-Literature*, ed. facsímil autorizada, Michigan, University Microfilms International.
Ikezawa, Natsuki (ed.) (2015): *Nihon ryōiki. Nihon bungaku zenshū*, VIII, Hiromi Itō (trad.), Tokio, Kawade Shobō Shinsha.
Ishii, Akira (1998): *Yūrei wa naze deru ka*, Tokio, Heibonsha.
Kikuchi, Hideyuki (2004): *Yūkenshō*, Tokio, Kadokawa.
Klein, Rainer W. (2004): *Espíritus, fantasmas y otras apariciones*, Buenos Aires, Imaginador.
Kondo, Agustín Yoshiyuke (1999): *Japón. Evolución histórica de un pueblo (hasta 1650)*, Guipúzcoa, Nerea.
Lanzaco Salafranca, Federico (2009): *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Madrid, Verbum.
Lecoteux, Claude (1999): *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*, Barcelona, Liberduplex.
Martínez Robledo, María Isabel (2010): «Supersticiones y ritos funerarios en China», en *Cruce de miradas, relaciones e intercambios*, Pedro San Ginés (ed.), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 735-750.
Matsuda, Aoko (2022): *Donde viven las damas salvajes*, Madrid, Quaterni.
Míguez Santa Cruz, Antonio (2021): *Kaidan: tradición del terror en Japón*, Córdoba, Berenice.
Morioka, Heinz y Sasaki, Miyoko (1990): *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, Cambridge, Harvard University Asia Center. https://doi.org/10.2307/j.ctt1tfjbg0
Page, John (1989): «Los orígenes de la narrativa de ficción china en el cuento de fantasmas», *Estudios de Asia y África*, *24*(2), pp. 212-223. https://doi.org/10.24201/eaa.v24i2.1080
Pérez Ochando, Luis (2013): *Pozo de sangre: fantasmas del cine japonés contemporáneo*, Tenerife, La Laguna.
Pérez Riobó, Andrés y San Emeterio Cabañes, Gonzalo (2020): *Japón en su historia. De los primeros pobladores a la era Reiwa*, Gijón, Satori.
Piñán Álvarez, Ana (2024): «Aoko Matsuda y la reformulación feminista de "Botan Dōrō"», *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, *12*(1), pp. 151-172. https://doi.org/10.5565/rev/brumal.1107
Requena Hidalgo, Cora (2009): *El Mundo Fantástico en la Literatura Japonesa*, Gijón, Satori.
Rubiera Fernández, Javier (1989-1990): «El hablador y el escribidor», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, *39-40*, pp. 445-464. https://reunido.uniovi.es/index.php/RFF/article/view/1776/1651
Rubio, Carlos (2007): *Claves y textos de la literatura japonesa*, Madrid, Cátedra.
Sánchez-Pérez, María (2023): «La delicada frontera entre oralidad y escritura: a propósito de un caso tremendista de principios del siglo xvi [RM 815]», *Boletín de Literatura Oral*, *13*, pp. 7-25. https://doi.org/11.17561/blo.v13.7624
Sasaki, Miyoko y Morioka, Heinz (1981): «Rakugo: Popular Narrative Art of The Grotesque», *Harvard Journal of Asiatic Studies*, *41*(2), pp. 417-459. https://doi.org/10.2307/2719050
Seki, Keigo (1966): «Types of Japanese Folktales», *Asian Folklore Studies*, *25*, pp. 1-220. https://doi.org/10.2307/1177478
Suwa, Haruo (1988): *Nihon no yūrei*, Tokio, Iwanami.

Sweeney, Amin (1979): «Rakugo Professional Japanese Storytelling», *Asian Folklore Studies*, *38*(1), pp. 25–80. https://doi.org/10.2307/1177464
Tsuruya, Namboku (2023): *Terror kabuki. La historia sobrenatural de Yotsuya y otros clásicos*, Daniel Aguilar (trad.), Gijón, Satori.

Fecha de recepción: 15 de diciembre de 2025
Fecha de aceptación: 28 de febrero de 2026



Neopopularismo y japonismo en *Poema del campo*, de José María Hinojosa

Neopopularism and japaneseism in *Poema del campo*, by José María Hinojosa

Lydia S. Rodríguez Mata
(Universidad de Málaga)
lydia.rodriguez.mata@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-7363-6147

Resumen: La obra poética de José María Hinojosa no ha recibido una merecida atención y tratamiento en la mayoría de las antologías y estudios realizados sobre el grupo poético del 27. Injustamente calificado como «poeta menor», sus creaciones no han gozado del protagonismo que sí han tenido las de otros compañeros. A lo largo de las siguientes páginas, analizamos su primera obra, *Poema del Campo,* a la luz de dos líneas estéticas importantes en la década de 1920: neopopularismo y japonismo lírico.

Palabras clave: José María Hinojosa, Grupo poético del 27, Neopopularismo, Japonismo lírico, Poesía pura, Lírica popular, Poesía oral, Vanguardia.

Abstract: The poetical works of José María Hinojosa have not received the attention and treatment they deserve in most of the anthologies and studies carried out on the Poetic Group of 27. Unjustly qualified as «minor poet», his creations have not enjoyed the prominence that other writers had. Throughout the following pages, we analize his first work *Poema del Campo,* in the light of two important aesthetic movements in the 1920s: neopopularism and japaneseism.

Keywords: José María Hinojosa, 27 Group, Neopopularism, Japaneseism, Pure poetry, Popular poetry, Oral poetry, Avantgarde.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

Introducción: Hinojosa, perfil de un poeta desdibujado

Ibas cantando, y en tu voz
como una flor silvestre había
[…]
Ibas cantando, y tu canción
rodó nostálgica, infinita.
(Pérez-Clotet, 2005: 291)

El caso de José María Hinojosa (Campillos, 1904-Málaga, 1936), al que se le atribuye la introducción de la poesía surrealista en España, se suma a la lista de poetas menos conocidos y a menudo ignorados en la historia de las letras españolas del primer tercio del siglo XX.

Con Manuel Altolaguirre y José María Souvirón, fundó la revista malagueña *Ambos,* donde aparecieron sus primeros textos, publicación que alentaría la aparición de la fervorosa *Litoral* en 1926, a cuya dirección se uniría en 1929, hermanando a poetas como Alberti, Lorca, Aleixandre, Cernuda y a pintores como Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Bores y Benjamín Palencia, entre otros. Hinojosa es miembro, por tanto, de pleno derecho del grupo poético del 27, que reúne en España a escritores de la joven literatura que sacan a la luz sus primeras obras en torno a 1925, en el polémico escenario de los primeros movimientos de vanguardia, con una clara voluntad renovadora y de proyección hacia Europa.

Aunque Hinojosa tuvo una destacada participación en *Litoral,* tras su fallecimiento, el silencio y la exclusión pesaron sobre su creación hasta prácticamente la década de los setenta, momento en que la Excma. Diputación de Málaga editó su obra completa y aparecieron los primeros estudios. Hasta esa fecha, a pesar de haber sido «mártir» del bando de los sublevados al comienzo de la guerra civil, no recibió ningún homenaje ni su obra fue promovida durante la dictadura franquista, quizás para eludir cualquier comparación con la muerte de Lorca (Morelli, 2005: 147) o debido a esa paradójica posición de moderno en la literatura y conservador en la política (Sánchez Rodríguez, 1995: 5), lo que le excluyó de muchas antologías, a excepción quizá de la de César González Ruano (1946), la de José Luis Cano (1952) o el pequeño opúsculo que Ángel Caffarena publicó en Málaga con poemas de Hinojosa (1962).

La actividad literaria del poeta fue impulsada, fundamentalmente, por sus paisanos Emilio Prados, con el que se inicia en la literatura cuando tenía dieciocho años, y Manuel Altolaguirre, quien recordaba la brevedad y el carácter monotemático de sus primeras composiciones —«siempre sobre temas del campo»—, lo que le valió el apelativo del «poeta "ya está"», porque al terminar de leer un texto concluía con esas palabras (Altolaguirre, 1986: 54).

Sin embargo, su presencia no fue vista con buenos ojos por todos los del grupo. Por un lado, su origen pudiente y generosidad despertaban envidias (Altolaguirre, 1986: 55). Por otro lado, su «confesado antirrepublicanismo» (Chica Hermoso, 2005: 67), las mofas y críticas hacia sus creaciones y el temprano abandono de la literatura a los veintisiete años han contribuido bastante al silencio y desconocimiento de este escritor.

Neopopularismo y japonismo lírico en *Poema del Campo*

La consigna que une a los autores del 27 se traduce en la eficaz fórmula de tradición más renovación, que, en línea con el espíritu que impulsa la labor del Centro de Estudios

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

Históricos, tan frecuentado por Hinojosa, conforma esa «depuración de la mirada» (Soria Olmedo, 2003: 37), que se encuentra desde muy pronto en la clara voluntad de redescubrir y recrear una valiosa herencia literaria: la de los romanceros y cancioneros cultos y populares.

En la década de 1920, el modelo impulsado se concreta en obras tan destacadas como *Romancero gitano* de García Lorca, *Marinero en tierra* de Rafael Alberti, *Andalucía la Baja* de Fernando Villalón, o *Versos y estampas* de Josefina de la Torre, que muestran los hallazgos de estos autores: temas, formas y procedimientos de la lírica popular y del folklore.

En 1925, José María Hinojosa costea la edición de su primer libro. En junio de ese año sale de la imprenta Maroto *Poema del Campo,* del que dan noticia dos breves recensiones anónimas, aparecidas en *Alfar* y en *Revista de Occidente*. Formalmente, además de responder a las diferentes estéticas de la época, el libro es el diálogo del poeta con su realidad inmediata y común desde la infancia: los campos y olivares de Campillos y Alameda retratados de forma límpida y magnífica en unos versos que funcionan como perfectas instantáneas.

El título de la obra confirma la importancia que tienen la naturaleza, el mundo rural y sus labores para el poeta y alude implícitamente a esos cantos asociados a la actividad agrícola, porque *Poema del Campo* también será, como veremos en estas páginas, esa música del trabajador que acomoda su repertorio lírico —sus canciones— a las faenas y que puebla la soledad de sus largas horas con la compañía del cante, que tanto atrajo a coetáneos como Lorca, Alberti, Buendía[1] o Moreno Villa[2].

Hinojosa, «contemplador gozoso de la naturaleza» (Neira, 1999: 6) al igual que otros compañeros de grupo[3], nos hace partícipes de su observación a lo largo de los poemas, en los que encontramos imágenes del campo en distintos momentos del día, tierras cultivadas y en barbecho, la siembra y recolección según las estaciones, etc.

Estructuralmente, el libro se divide en dos secciones («Poemas para alguien» y «Campo») en las que confluyen cuatro corrientes de la década de 1920: poesía pura, neopopularismo, vanguardia (especialmente ultraísmo) y japonismo, cuya práctica empezaba a ser común entre los poetas españoles y ya contaba con obras como *Nuevas Canciones* (1924), de Antonio Machado, y *Eternidades* (1918), de Juan Ramón Jiménez, emparentadas con el tanka y haiku[4] japoneses por la concisión y la densidad del sentido (Díez-Canedo, 1920), es decir, por su capacidad de quintaesenciarse[5] y ser verdaderos «telegramas poéticos» (Gómez de la Serna, 2014: 68).

[1] «Fantasía popular, poeta inmenso lleno de dulzor de miel, que se derrocha en las vendimias y en las siegas» (Buendía, 1923b: 1).

[2] «Quien vive en Andalucía está bañado desde niño en cantares, porque cantan las criadas y cantan los campesinos» (Moreno Villa, 1976: 55).

[3] Rogelio Buendía deja constancia de su amor por las flores en una obra de título muy sugerente, *Guía de jardines* (1928), y a través de su epistolario: «Ha habido un rosal que ha dado una rosa maravillosa… rojo fuerte, el color y aterciopelada. Cuando estaba a medio abrir era el más bello poema» dice en una carta de abril de 1955 (Buendía, 1999: 12).

[4] Breve composición poética japonesa de 17 sílabas en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente cuyo origen se encontraría en el *hokku*, o «verso generador», de una obra *renga* (Ramos Fuentes, 2024: 18).

[5] «Los hai-kais son poemas finos, pulidos, de fondo lírico quintaesenciado» (Buendía, 1923a:1).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

El término japonismo fue acuñado por el crítico de arte y coleccionista francés Philippe Burty en 1872 al titular con ese nombre una serie de breves artículos publicados en la revista *La Reinaissance Littéraire et Artistique*. De los textos se extraen ideas interesantes como la definición japonismo, una admiración por los objetos japoneses que alcanza el espíritu o la esencia del aficionado al arte:

> Cuando me disponía a ordenar mis notas […], leí en […] un importante periódico estas palabras desdeñosamente cortantes: «…El *japonismo*, ese capricho de un diletante hastiado…» Si bien no me inquietaron, al menos me hicieron temer que los japoneses fueran tomados únicamente como iluminadores habituales de papel tapiz, realistas exitosos. Debo, pues, demostrar que tiene poetas, poetas puros, dignos de tocar mentes delicadas y curiosas.
>
> […]
>
> La poesía moderna, la única inteligible para la mayoría del pueblo, rechaza cualquier uso de caracteres chinos. Estos son dísticos, *uta,* canciones. Tienen treinta y una sílabas, formando dos versos, diecisiete sílabas con dos cesuras; después del quinto y duodécimo pie: catorce sílabas con una sola cesura después del séptimo pie. Me detengo en estos detalles que indican el ritmo y explican la brevedad, la condensación, que a menudo resulta oscura para nosotros que no penetramos en el sentido alegórico y musical de las palabras (Burty, 1872: 83-84. *Traducción nuestra).

En ese mismo artículo y en otro del año 1873, habla de la *Anthologie japonaise. Poèsies anciennes et modernes des Insulaires du Nippon* de M. León de Rosny, cuyos poemas son «como un elixir elaborado a partir del aroma de ciertas plantas recolectadas en un lugar determinado» (Burty, 1873: 4. *Traducción nuestra).

Frente al término japonismo se encuentra japonería, acuñado por el crítico de arte Jules Champfleury (1868), en un artículo publicado en *La vie parisienne*, donde se quejaba de esa invasión japonesa en la pintura, afectada muchas veces por la imitación. El término japonería, aunque también incluye esa fascinación por los objetos, parece referirse más a una moda por adquirir artefactos exóticos que producen, con su contemplación, una experiencia estética carente de significación o sentido (Roque Baldovinos, 2007).

Conviene señalar que, coincidiendo con la era Meiji (1868-1912), el arte japonés tuvo un alcance y dimensión tan importantes fuera de sus fronteras que inspiró a muchos artistas españoles, arraigando en distintas manifestaciones como un claro signo del espíritu transgresor y vanguardista de la época hasta 1936, año en que aparece *Phoenix,* de Manuel Machado. *Geishas en kimono* (1898), del pintor cordobés Julio Romero de Torres, y la zarzuela *La taza de té* (1906), de Vicente Lleó Balbastre, dan buena cuenta de la transferencia del arte nipón.

El motivo por el que aún se sigue creyendo que Tablada introdujo el haiku en las letras hispanas[6] a través de sus obras *Un día* (1919) y *El jarro de flores* (1922), se halla en la difusión que Octavio Paz dio a esta idea en su conferencia «Estela de José Juan Tablada», pronunciada en Nueva York en 1945. Pero Hernández Palacios (1990) señala que el primero en publicar un haiku en español fue Alfonso Reyes, con el poema «Haikai de Euclides» de su libro *Cortesía* (1909-1947), quien pasó más desapercibido por no desarrollar el género como Tablada.

[6] Antes que Tablada, el escritor guatemalteco Gómez Carrillo (1907) habló de este género en un artículo publicado en *El Nuevo Mercurio*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

La primera sección de *Poema del Campo* de Hinojosa, «Poemas para alguien», recoge quince composiciones sin título, a excepción de la «Canción final». La decisión de no titular poemas hace que el texto entre sin anunciarse como un diálogo ininterrumpido unido al curso de la vida (Luján, 2007: 35). En estos poemas se ofrecen, con pocos trazos, bocetos sobre el paisaje y descripciones fragmentarias (Neira, 1999: 110-111) llenas de intuición poética y cercanas al haiku, estrofa con la que posiblemente ensayaba en sus juegos domésticos con su hermana Pilar, pues, en conversación con Pilar Martos Hinojosa —sobrina del poeta— el 27 de junio de 2024, descubrimos que había creado un breve poema que es, en toda regla, una tentativa de haiku. El poema, que permanece inédito, es el siguiente:

> Verde, azul, amarillo.
> Cielo azulado
> por donde se pasean
> mariposas doradas
> de humo de sándalo.

Sin ser un haiku en sentido estricto, el texto conecta con la esencia de esa composición poética. Así, la combinación de colores vivos con que comienza el poema resulta muy sugestiva, pues alude de forma implícita a los elementos de ese escenario, algunos de los cuales se desarrollan en esta primera obra: el campo, el cielo, el sol y las mariposas, símbolo de lo efímero, revoloteando como «humo de sándalo». Quizás lo más evocador aquí sea la presencia de las mariposas, que «se han asociado siempre con el haiku» (Tazawa, 2024: 252).

«Campo», de mayor extensión, presenta veinticuatro poemas con título dedicados a artistas coetáneos, como Dalí, Buñuel, Lorca o Moreno Villa, poeta también malagueño con quien comparte esa humanidad que nace del contacto bucólico con la naturaleza y que se concreta en una «atención lenta y cariñosa para todo» (Moreno Villa, 1976: 31).

Muchos de los poemas de esa sección revelan la influencia del tiempo y de las estaciones («Día de invierno», «Mies», etc.) a través de palabras referentes a la estación —*kigo*— que permiten su clasificación en haikus de invierno, de primavera, de verano o de otoño. Asimismo, muestran las distintas labores campesinas («Siembra», «Canción de los aceituneros», etc.) que, desde antiguo, dejaron como testimonio un interesante conjunto de poemas.

Parece que, en el proceso de creación de esta primera obra, pudieron ejercer cierto influjo tres autores (Sánchez Rodríguez, 1995: 18-20): Lorca, por la sencillez y prominencia del cromatismo; Juan Ramón, quien le inspirará en la economía de recursos; y Emilio Prados (1999: 119), cuyo poema «Calma», de *Tiempo* —«Cielo gris. / Suelo rojo. / De un olivo a otro / vuela el tordo» — dejará una huella reconocible en «Campo de olivos», que, como un esbozo pictórico presentado con mesura en fórmulas nominales, nos muestra una vega favorable a la experiencia contemplativa y conectada con el haiku japonés:

> Vega gris,
> gris y verde.
>
> El color fuerte,
> en el cielo
> y en el suelo.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

Vega gris.

El horizonte,
también gris.

El color fuerte,
en el cielo,
azul y verde.
(Hinojosa, 1983: 55).

Con respecto a la métrica, en este libro destacan fundamentalmente los versos de arte menor (principalmente trisílabos y tetrasílabos) y rima asonante agrupados en pareados, tercetos y cuartetas, lo que contribuye al cultivo de esa «estética de lo pequeño» alentada por el musicólogo y compositor Adolfo Salazar (1920).

Precisamente, la práctica del japonismo lírico en aquellos años estaba estrechamente relacionada con la recuperación de las formas estróficas tradicionales (como la redondilla o el romance) y de las canciones y coplas andaluzas populares. En no pocas ocasiones verá el lector cómo la brevedad de los poemas justifica las sucintas descripciones de un poeta que observa y describe de forma ecuánime los cambios atmosféricos y cromáticos de la naturaleza.

Ejemplos de esa «poesía escrita a impulsos» (Morales Lomas, 2005: 136) por un contemplador privilegiado (Sánchez Rodríguez, 1995: 6) los encontramos a lo largo de toda la obra desde el primer poema, cuyo estilo nominal favorece la concentración de esa naturaleza quintaesenciada por el poeta:

Montaña nevada
sin huellas.

Mar
en calma.

Cielo
con estrellas.
(Hinojosa, 1983: 39).

Por supuesto, los versos anteriores no siguen los preceptos del haiku, pues, como vemos, no se mantienen ni el número de versos ni la medida[7], aspecto prescindible para los poetas de nuestra geografía, más interesados en la «armonía vocal» (Salazar, 1920: 270). Tampoco se ajusta a la mención de un solo elemento de la naturaleza. Sin embargo, sí se acomoda a un ritmo ligero con ausencia de rima[8], a la inmediatez del instante y a la referencia indirecta de una estación del año (el invierno).

[7] Hinojosa presenta seis versos en lugar de tres, aunque el número total de sílabas sí se acerca a las 17 del haiku.

[8] «La rima no existe en ella [la poesía japonesa] y su ritmo mismo es muy ligero. […] En japonés, […], todas las palabras terminan en vocal, y como las vocales son cinco, pues las voces son idénticas como acentuación prosódica» (Gómez Carrillo, 1907: 449).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

Textos como «Sinto» de García Lorca (2017: 181) —«Campanillas de oro. / Pagoda dragón. / Tilín, tilín, / sobre los arrozales»— y «Nana» de Alberti (1984: 38) —«La mula cascabelera. / Y el niño más chiquito / dando vueltas por la era. / —¡Glin, glin! — Ya está dormidito»— rubrican el valor decorativo y musical que tienen las campanas y cascabeles en poemas con un escenario rural. En el caso de Hinojosa, en el poema XII, el sonido metálico de la campanilla lo producen las rosas cuando se deshojan:

> Suenan en mi alma
> tilines de rosas,
> y al campanear,
> se deshojan.
> (Hinojosa, 1983: 44).

En el poema VIII se nos revela una expresión conceptual con sutil revés de gracia andaluza restringida en unos límites. Llama la atención, como en otros ejemplos, la supresión de artículos, lo que aumenta la concisión, confiere un carácter sentencioso a los versos (subrayado por los adjetivos «seca» y «cuajada») y favorece el ritmo:

> Flor
> de manzano
> seca.
>
> Manzanita,
> cuajada
> a medias.
> (Hinojosa, 1983: 42).

A nuestro juicio, una de las características que singulariza esta primera obra de Hinojosa es la resistencia a que la gracia de una canción andaluza o flamenca arraigue en sus versos. A menudo, como si fuera parte de un programa creativo orientado a la modernidad, al final del poema, modifica la trayectoria trazada en un primer momento con los recursos de repetición textual, como se observa en el poema IX, cuyos tres versos finales (en especial, el penúltimo) rompen la línea marcada por el paralelismo en un cierre casi juanramoniano:

> La higuera
> dio su fruto.
>
> La higuera
> dio su sangre.
>
> Sus ramas,
> se retuercen lentas
> y se secan.
> (Hinojosa, 1983: 43).

Influido por el ultraísmo, el cubismo y las greguerías ramonianas, el poeta de Campillos parece evitar en ciertos momentos el folclorismo, dirigiendo su poesía hasta un nivel de «modernidad mecanicista» (Neira, 1999: 8). En este sentido, es ilustrativo

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

un poema como «Hoz» —«Interrogación / de acero / forjado» (Hinojosa, 1983: 63)—, que evoca, sin duda, al cisne del poema «1422 — M», de Guillermo de Torre (2021): «interrogación cygnea» (177). Asimismo «Cañada» —«El mirlo / se deja caer / con un vuelo rítmico / y clava su flecha negra / en un plano / verde, liso» (Hinojosa, 1983: 64)— y «Mies», con esas espigas que son «Dedales de grano / con barbas / de franciscano» (Hinojosa, 1983: 71), resultan igualmente casos paradigmáticos de un poeta que transforma la tradición con procedimientos de vanguardia, marcando el rumbo de futuras creaciones con las que «fundamentará la estética contemporánea» (Neira, 1999: 124).

En esta primera obra abundan los ejemplos que subrayan un lenguaje poético nuevo y una correspondencia entre los cantares populares andaluces (especialmente la seguidilla) y los haikus japoneses (Gómez Carrillo, 1907; Díez-Canedo, 1920; Yong-Tae Min, 1980; Neira, 1999). Textos en los que se observa esa fórmula son, entre otros, «Canción de los aceituneros», «Elegía del rocío» y «Canción final» (dedicada a Rafael Alberti), que encontraron en esa composición tradicional japonesa la esencia —esa aprehensión del momento presente— que se aviene perfectamente con el «impulso neopopularista que anima sus textos» (Fuente Ballesteros, 2009: 61). Descubrimos en «Elegía del rocío» el arte efímero de una gota de agua, poderosa y fugaz en su capacidad creadora:

> Una gota
> de agua,
> engendra un sol,
> sobre las hojas
> del pegujal,
> después de la rociada.
> Una gota de agua,
> qué poco es
> y qué pronto se acaba.
> (Hinojosa, 1983: 54).

Con «Canción final», «Elegía del rocío», «Álamos», «Ruedo», «Canción de los aceituneros», «Sementera» y «Día perdido», Hinojosa camina decididamente hacia el neopopularismo. En «Canción final», el sujeto lírico adopta un lenguaje popular provisto de cierta simbología, como se observa en esas margaritas de nieve[9], imagen de pureza e inocencia que recuerdan al «almendro, en su propia flor nevado» de un poema de Quevedo (1983: 337):

> Y qué se me importa a mí,
> que la helada se deshiele.
> Y qué se me importa a mí,
> que los pájaros no vuelen.
> Y que los barcos más barcos,
> sólo por la mar naveguen.
> Si tengo en ciernes un campo
> de margaritas de nieve.
> (Hinojosa, 1983: 46).

[9] El empleo del sintagma «de nieve» para aludir al color blanco es un recurso también empleado por Alberti (1995: 46), como se observa en su «Nana de la cabra»: «La cabra te va a traer / un cabrillo de nieve / para que juegues con él».

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

La segunda parte del libro, «Campo», adquiere una significación especial. En ella se suceden poemas en que los árboles (olivos, encinas, almendros, granados) son los protagonistas. En muchos de estos textos, encontramos a un poeta que mira con los ojos del trabajador del campo y canta todo lo que le rodea con su llaneza expresiva y su voz ingeniosa, porque, como ya se pone de manifiesto en *Cancionero de Sierra Morena,* el mundo del olivar constituye un motivo recurrente en los cancioneros populares:

> todo ese mundo del olivar se refleja en los cantares populares, creados en la misma Sierra, por los mismos que en ella trabajan, poniendo una nota alegre en la dureza de la labor campesina. Cantares en los que se cuenta el amor pasajero, la ilusión y la esperanza; se canta a la luna y al agua, a los almendros en flor y a los ojos de la aceitunera. Se cita al olivo por su nombre […]. Y se repiten giros de nuestra tierra, nombres como […] el arriero o el gañán (Muñoz Calero, 1980: 11).

Destacan el estilo nominal (por ejemplo, en «Campo de olivos» o «Bosque de pinos») y los verbos en presente de indicativo (son, es, está, dan), que confieren un valor intemporal a las descripciones y situaciones que convergen en el libro. Véanse los poemas «Campo», «Madrugada», «Encina» o «Estelas», que reproducimos aquí:

> Almendros en flor.
> La primavera
> se acerca.
> Cerezos en flor.
> La primavera
> está plena.
> Granados en flor.
> Ya se aleja
> la primavera.
> (Hinojosa, 1983: 51).

El poema «Estelas» sintetiza el movimiento de la primavera (acercamiento, plenitud y alejamiento) a través de tres árboles concretos que funcionarían como *kigo*: almendros, cerezos y granados.[10]

Los almendros, que empiezan a florecer en enero, anuncian la proximidad de la primavera. Los cerezos, que exhiben toda su belleza y esplendor de finales de marzo a principios de mayo, son el símbolo por antonomasia de esta estación en la cultura nipona, cuyo influjo caló en otros poetas del grupo, como Jorge Guillén[11]. Por último, los granados, que florecen durante el verano, connotan el alejamiento de la primavera.

Como podemos observar, árboles (almendros, encinas, olivos), arbustos (lentisco, jaramago, torvisco), hierbas aromáticas (como el almoraduj) y animales (mirlos, cabras)

[10] Rogelio Buendía también recurre a estos árboles. Obsérvense estas estrofas del poema «Carnaval», pertenecientes a la primera obra, *La rueda de color:* «Almendros rosas / disfraz / del campo en carnaval.» «Kimono del campo / en cigüeñas y almendros / bordado» (Buendía, 1995: 156). Véanse también los primeros versos de uno de sus madrigales: «Enerito, mi niña. / El almendro está en flor, anticipado / este año en la imagen de tus brazos. / El pino está en la espera de la piña; / el granado, joyero, / espera su granada.» (Buendía, 1995: 370-371).

[11] Léase el bellísimo epigrama en la serie *Y otros poemas*: «Antojo de primavera: / Nieve que nadie reclama. / Con ese inicial verdor / La blancura más ligera / Florece sobre la rama» (Guillén, 2008: 966).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

forman parte de esa naturaleza o ecosistema malagueño que también distingue sus estamentos. Así, frente a «las yerbas venenosas y las parasitarias» se encuentran las «caritativas, que se llaman plantas medicinales, sedantes, aromáticas» (Moreno Villa, 1976: 32), a las que el poeta parece invocar en sus versos:

> Torvisco
> fresco.
>
> Almoraduj
> oliente.
>
> Dame tu olor,
> para siempre.
> (Hinojosa, 1983: 40).

Si bien la mayoría de las especies arbóreas y arborescentes se nos muestran, a lo largo de los textos, esplendorosas en el cultivo, algunos versos no escapan a la queja que por momentos emite el campo ante la falta de lluvia. Este es el caso del poema «Sequía», dominado por una imagen desconsoladora de árboles negros:

> Los árboles negros,
> cruzan
> sus ramas,
> pidiendo
> un poco de agua.
>
> Los árboles negros,
> clavan
> su mirada,
> en el cielo.
> A los árboles negros
> no les cae agua,
> y casi secos,
> fijan sus ojos
> en la tierra sin jugo
> y sin aliento.
> (Hinojosa, 1983: 56).

Hinojosa traslada la queja a una naturaleza personificada en unos árboles que miran con expectación al cielo, en lugar de ponerla en boca del jornalero. Como explica Calero (1979: 10), hay una relación clara entre meteorología, oferta de trabajo y cultivos. Por lo general, los jornaleros se veían abocados al paro unos cuatro meses al año, periodo que coincidía con épocas de faenas escasas que compensaban con la temporada de recolección de cereales, vid y aceituna, aunque, cuando la climatología adversa —sequías o temporales— duraba más de seis meses, se producía una crisis económica, pues disminuía la producción y se encarecía el precio de los alimentos. De ahí que las canciones populares se hagan eco de esa queja y rueguen a la Virgen:

> Los trigos se secan,
> la hierba no nace;

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

los animalitos
se mueren de hambre.
(Coro): Agua, Virgen pura;
agua, Virgen santa;
agua, Madre mía;
Madre mía, agua.
(Gil, 1982: 34).

En el conjunto del paisaje proyectado en *Poema del campo,* hay un árbol, el olivo, que goza de preeminencia y ostenta el puesto de «figura hegemónica» (Sánchez Rodríguez, 1995: 8) por encima jornaleros, pastores o mozos de labranza que, desde muy temprano, se entregan a la primorosa labor de arar yunto. Véase el poema «Sementera», dedicada al gañán, que es el encargado de la yunta:

El gañán
ve encender
la candela del cielo,
al amanecer.

Llega a la besana
y empieza a devanar
el ovillo de la tierra.

De vez en cuando canta.

Yunto. Yunto.
Al abrir el surco,
la tierra se besa
y se queda quieta.

Yunto. Yunto.

El gañán sigue devanando
su madeja,
pero nunca se acaba.

De vez en cuando canta.

Yunto. Yunto.
¡Pero nunca se acaba!
(Hinojosa, 1983: 61).

El canto vinculado a la actividad del arado está documentado en el cancionero popular. Bonifacio Gil (1982) recogió un ejemplo de la región leonesa, que incluye los mismos elementos empleados por Hinojosa (la luz del alba, los campos, el arado…):

Levantaivos, gañanes,
para la arada;
ya se posa en los campos
la luz del alba.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

Al paso de los bueyes
van los gañanes;
van cantando y arando
los surcos grandes.
(Gil, 1982: 28).

De igual forma, estos versos de una canción manchega reproducen de forma sencilla y directa la rutina matinal de los labradores:

Los labradores,
por la mañana,
cogen la yunta,
van a la arada.
(Gil, 1982: 30).

Al igual que sucedió con Lorca, Moreno Villa y Alberti, las criadas y agricultores de Alameda desempeñaron un papel importante en el mantenimiento de la tradición oral, así como en su temprana vocación literaria y formación estética. Mención especial merece en este sentido la «Canción de los aceituneros», en la que el poeta de Campillos recupera la voz lírica del pueblo (especialmente, la de los cantes de faena[12] y de aceitunera[13]) para denunciar las duras condiciones de trabajo de los aceituneros y las penurias económicas que padecen. En carta a José María Chacón (discípulo de Pidal), Rafael Alberti, llamado por el acento popular del poema, conmina al cubano: «José María Hinojosa me escribió la otra semana mandándome unos versos. Dile que te diga la "Canción de los aceituneros": está muy bien» (Gutiérrez-Vega, 1986: 23):

Aceituneros del pío-pío,
muertos de hambre
y muertos de frío.

El zagalejo, encarnado,
ciñe tu cuerpo arrecido.

—¿Mocita, quieres bailar
en medio de los olivos?

Yo cogeré tu tarea
y tú bailarás conmigo.

¡Vente, chiquilla, hacia los olivos!

Hoy cuando demos de mano,
quisiera bailar contigo.

[12] Dice Menéndez Pidal (2014: 36) que, al igual que ocurre con los cantos de vela, los de «faenas agrícolas nos darían todo un cancionero rústico», pero de muchos «no se conserva más que el villancico, sin la glosa, que es como la frase cortada, el grito exclamativo que brota ante la impresión fugaz, el momento afectivo que busca su expresión más simple y fresca».

[13] Cante campero del folclore andaluz.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

—¿Mocita, quieres cantar
debajo de los olivos?

Yo tocaré la guitarra
y tú cantarás bajito.

¡Vente chiquilla hacia los olivos!

Aceituneros del pío-pío,
muertos de hambre
y muertos de frío.
(Hinojosa, 1983: 57).

La intención comunicativa de Hinojosa en estos versos (la denuncia) es obvia, aunque se suavice con la manifestación del galanteo. El olivo y su fruto son las dos caras de una moneda que combina la alegría con la tristeza, pues, sin bien la recogida de la aceituna propicia el coqueteo, también resalta la miseria de esos mozos y mozas abocados a trabajar en el campo en condiciones extremas, sufriendo de hambre y de frío, por lo que no sorprende el rechazo a esta labor en las seguidillas populares de Priego, Valle de Los Pedroches y Guadix:

A coger aceitunas
me han convidado,
¡que las coja su amo
que está parado!
(Alcalá Ortiz, 1986: 199).

A varear aceitunas
no van los amos
a varear los olivos
van los criados.
(Moreno Valero, 1995: 43).

A coger aceitunas
me han convidao.
Ni he cogido aceitunas
ni he merendao.
(Rodríguez Mata, 1946)[14].

No es extraño que el olivar (marco del encuentro amoroso) y las labores de recolección aparezcan frecuentemente en el cancionero popular. A muchos lugares de Andalucía, región dominada por la imagen de «un campo punteado por pies de olivos alineados» (Álvarez Curiel, 1992: 65), pueden trasladarse las palabras de Muñoz Calero (1980):

> En nuestra comarca, y en el curso de generaciones, gran parte de ese canto de la juventud se oía en Sierra Morena, entre los olivos que la pueblan. Cuando llegaba el invierno, familias enteras se dedicaban a la recolección de la aceituna y a la sierra iba la

[14] La informante fue una mujer de Guadix llamada María Sánchez Leyva.

juventud de nuestros pueblos y con ella la alegría, la ilusión tan bellamente expresada en su cancionero (Muñoz Calero, 1980: 9).

Mientras que, en las actividades de arado, siega y trilla el hombre canta a solas, en la recolección de la aceituna participan hombres y mujeres que, a menudo, animan la tarea con un diálogo vivo que se reproduce en las coplas, donde siempre tiene cabida el coqueteo. En el cancionero popular de Priego de Córdoba, por ejemplo, encontramos referencias como la que sigue, en la que destaca la expresión «carita e quita pesares» como metonimia de la amada:

¿Estás cogiendo aceituna,
carita e quita pesares?,
carita como la tuya
no ha entrado en los olivares.
(Alcalá Ortiz, 1986: 254).

Estos versos no solo elogian la belleza de la mujer que recoge aceitunas, sino que ponderan sobre todo su capacidad de aliviar el sufrimiento de un trabajo tan duro.

En las coplas de columpio o mecedor, como «En los olivaritos…», que las niñas oyeron a sus madres y que cantaban al rítmico vaivén del balancín (Buendía, 1923b: 1), se pone igualmente de manifiesto el cortejo. Esta que aparece a continuación se solía cantar en la festividad de la merendica (también conocida como fiesta de los novios), tradición centenaria en muchos pueblos de la vega granadina:

En los olivaritos,
niña, te espero,
con un jarro de vino
y un pan casero.
A los olivaritos
voy por la tarde,
a ver cómo menea
la hoja el aire.
(García Lorca, 1997: 179).

Los cuatro primeros versos del texto anterior presentan el pan y vino como símbolos del deseo de comunión y hospitalidad en un espacio (el olivar) transformado en un *locus amoenus* propicio para el encuentro amoroso.

El tema de la copla anterior es el mismo que el del villancico del siglo XVI de Juan Vásquez, al que ya aludió Lorca en su famosa conferencia «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre»:

De los álamos vengo, madre,
de ver cómo los menea el aire.
De los álamos de Sevilla
de ver a mi dulce amiga.
De los álamos de Granada
de ver a mi bien amada.
De ver cómo los menea el aire,
de los álamos vengo, madre.
(García Lorca, 1994: 321).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

La referencia expresa al columpio en la siguiente copla se ve reforzada por el ritmo del poema. El vaivén del mecedor se sugiere a través de la estructura circular del texto, que se abre y se cierra con el mismo verso («a los olivares fui»), evocando así el recuerdo del encuentro amoroso surgido de forma inopinada en los juegos del columpio:

> A los olivares fui
> a echar un columpio un día
> me encontré con mi moreno
> que era lo que más quería
> y a los olivares fui.
> (Castro Rodríguez, 2017: 64).

Asimismo, la primera copla de columpio firmada por el poeta onubense Rogelio Buendía en 1927 emula deliberadamente el acervo popular y puede leerse como un temprano ejemplo de apropiación culta de la lírica tradicional. Aquí la naturaleza —la rama de olivo y los pinos— se integra en un diálogo amoroso de tono lúdico en el que el juego del columpio se activa mediante la orden «lánzame entre los pinos»:

> Dame la rama del olivo
> y lánzame entre los pinos;
> que me voy al sol, María.
> No te rías, ay, no te rías.
> (Buendía, 1995: 237).

Por supuesto, el olivar como espacio simbólico del encuentro amoroso se confirma en numerosas letras flamencas, donde el paisaje se carga de valores afectivos y vitales. En esta que sigue, la imagen de esa fuente que mana agua es símbolo de prosperidad y de amor:

> Caminito' Grazalema,
> en medio de un olivar,
> hay una fuente que mana
> agua de amor natural.
> (Fernández Bañuls y Pérez Orozco, 2004: 163).

En esta misma línea, hay coplas que sitúan en el olivar el tránsito de la juventud a la madurez, vinculando ese espacio con la posibilidad del matrimonio:

> Cuatro años de mocita
> he venido a este olivar,
> a ver si el año que viene
> ya puedo venir *casá.*
> (Fernández y Orozco, 2004: 174).

Dentro del cortejo, la expresión del amor a través del baile en medio de la naturaleza (junto a los árboles o debajo de ellos) es un motivo que se constata ya en la literatura de cancioneros como el *Cancionero de la Vaticana*[15].

[15] Ahí se recoge esta cantiga del siglo XIII: «Bailemos agora, por Deus, ai velidas / sô aquestas avelaneiras frolidas; / e quen for velida, como nós, velidas, / so aquestas avelaneiras frolidas / verrá bailar» (Reckert y Macedo, 1980: 185).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

Una vez finalizadas las faenas, por los senderos que conectaban los cortijos se podía ver una curiosa peregrinación de jóvenes que se dirigían al baile:

> No había abundancia de músicos y si alguien manejaba un instrumento de cuerda o de aire era una excepción gozosa. Lo normal era usar los instrumentos más rústicos. […]
> La bota de vino corría de mano en mano de los mozos y alguna moza atrevida. Allí nacían los rapsodas:
>
> *Los amores de la sierra*
> *son amores de fortuna.*
> *Que te quiero y te adoro*
> *mientras dure la aceituna.*
> (Moreno Valero, 1995: 44).

El poema de Hinojosa resulta muy significativo como muestra de la influencia de la lírica popular: la estructura circular y las recurrencias léxicas y sintagmáticas, características de una tradición —la de los cantos de olivar— sobradamente conocida por el poeta (Neira, 1999: 122). De hecho, el verso que abre la canción es un tipo de burla de la tradición oral, referida a las aceituneras[16], de la que dan cuenta diversos corpus y testimonios de informantes. Así, Gómez Pérez (2010: 411) recuerda que «a la vuelta del pueblo cuando ya oscurecía, aquellas aceituneras tenían que soportar la cantinela de unos chiquillos a manera de abucheo». En esto coincide Moreno Valero (1995: 45), quien explica que, de regreso al pueblo, justo a la entrada, la chiquillería se acercaba al carro tirado por mulas y cantaba: «Aceituneras del pío, pío / ¿cuántas fanegas habéis cogido? / fanega y media / y el culo frío» Las mujeres, agradecidas por la bienvenida, les lanzaban piñas, madroños «o agállaras que hacían las delicias de los chiquillos».

Uno de los cantos más repetidos en la comarca de Antequera, que permite conocer la fisonomía de sus pueblos[17], desarrollaba el tema empleando la hipérbole como base para la cimentación del humor. El siguiente texto desarrolla ampliamente la copla recogida por Moreno Valero (1995) y Magdalena Rodríguez Mata (1945)[18]:

> ¡Aceituneros del pío, pío!
> —¿Cuántas fanegas habéis cogío?
> —Fanega y media porque ha llovío.
> ¡Aceituneros del pío, pío!
> —¿Cuántas fanegas habéis cogío?
> —Una de agua y otra de frío.
> ¡Aceituneros del pío, pío!
> ¡Muertos de hambre y muertos de frío!
> ¡Aceituneros de pío, pío!
> ¡Muertos de hambre y con el culo arrecío!

[16] Frecuentemente encontramos el término en femenino: «Aceitunera del pío, pío, con los calzones de tu marío, ¿cuánta aceituna has cogío? Fanega y media, porque ha llovío; muerta de hambre, muerta de frío, aceitunera del pío, pío» (Benítez, 2019, párr. 28).

[17] García Lorca (1994: 315) decía que los cantos de Granada eran «la fisonomía de la ciudad».

[18] La informante fue una modista de Canena, llamada Juana Francisca Ruiz, que aprendió la canción de sus antepasados: «Aceitunero de "pío" "pío". ¿Cuántas aceitunas habéis cogido? Fanega y media con mucho frío». Véase Rodríguez Mata (1945).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

A la denuncia concentrada en el estribillo que abre y cierra el poema, se le une una glosa que transita por el terreno amoroso del cancionero popular andaluz. La sufrida labor de varear aceitunas va aparejada a la posibilidad de enamorarse, como recuerda una copla muy popular en la provincia de Málaga:

> Recogiendo aceitunas
> se hacen las bodas;
> quien no va de aceitunas
> no se enamora.
>
> ¿Qué tendrán, madre,
> para cosas de amores
> los olivares?
> (Álvarez Curiel, 1992: 66).

Y es que el olivo, como reconoce Frenk (1998: 165) «es el principal árbol de amor de la vieja lírica popular española […]. El olivo y el huerto de olivos […] era un lugar de encuentro para los amantes, pero también una imagen de la mujer misma».

La «Canción de los aceituneros» bien puede verse como una glosa de ese estribillo popular que abre y cierra el poema («Aceituneros del pío-pío, / muertos de hambre / y muertos de frío»), refiriendo de forma breve y eficaz ese momento afanoso de la recolección que reflejó con gran fidelidad y sensibilidad poética la obra *Las cosas del campo*:

> Pocas veces hará la tierra más suyos a los hombres que en las aceitunerías. Aceituna arrugada, verde, vinosa, al igual que los rostros, que las ropas, que las manos enterronadas. Salen de mañana arrecidos, se reparten por el olivar, atacan a los árboles, recogen ávidamente el fruto, izan las canastas sobre las testas. Van las aceituneras pardas, sucias, apenas los ojos brillantes, los ojos gordezuelos, entre los pañuelos apenas salvándose la gracia de una forma bajo los pantalones (Muñoz Rojas, 2004: 101).

Además de la obvia musicalidad de «Canción de los aceituneros», llama la atención el valor afectivo de los sufijos diminutivos en las palabras «chiquilla» y «mocita». El uso del diminutivo, recurso frecuente en esta primera obra, señala la preferencia del poeta por los elementos pequeños en muchos de sus breves poemas (una gota de agua, una hoja, una flor, un pájaro, el grano…) y pone de relieve esa «vocación de miniaturista» (Sánchez Rodríguez, 1995: 13), íntimamente relacionada «con la búsqueda de lo esencial, constante común a las líneas estéticas dominantes en *Poema del Campo*» (Sánchez Rodríguez, 1995: 14).

Esa recuperación y reelaboración de la tradición popular está en línea con las obras de otros compañeros poetas, que exploran las nuevas posibilidades del lenguaje que se les ofrecen a través de una serie de temas y de composiciones breves, con una voluntad de estilo propia. Como ejemplo de continuidad, aunque salvando claramente las distancias, en la década siguiente encontramos un texto como «Victoria de la aceituna», del poeta murciano Antonio Oliver Belmás, publicado el 23 de diciembre de 1937, en plena guerra civil española, en el número 78 de *Frente Sur*. En esos versos, el poeta anima a la derrota del enemigo y del hambre con los capachos y las varas:

> Para triunfar,
> vayamos todos al olivar.
> Todos a una

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

al sol, al viento
y a la aceituna.
Por la derrota del enemigo,
vayamos todos a los olivos.
Coged la espuerta
y los capachos,
sacad las varas,
tended los faldos;
corred,
andad,
vayamos todos al olivar.
Mientras la guerra
truena en el frente,
la retaguardia
gane el aceite.
Con las garrochas entre las manos
vamos al árbol.
Y de las ramas que golpeemos
caigan olivas
y vuelen pájaros.
Corred,
andad,
vayamos todos al olivar.
(Oliver Belmás, 1991: 171).

Precisamente, por beber de la fuente de la tradición popular y ser fiel a ese modo en que el pueblo cuenta y canta, Hinojosa posee, al igual que Lorca o Alberti, el tesoro de un popularismo autóctono y casi innato.

Conclusiones

Poema del Campo es uno de los mejores ejemplos de fusión de dos tendencias poéticas significativas en la década de 1920 —neopopularismo y japonismo lírico— a través un denominador común: el entorno rural. Hinojosa deja patente su interés por esas líneas estéticas que singularizan esta primera obra y muestra una gran versatilidad poética en esos versos donde discurre puro y limpio un andalucismo quintaesenciado, anclado en la tradición, pero libre de tópicos agotados.

En «Poemas para alguien» y «Campo», las dos secciones del libro, el poeta de Alameda y Campillos da noticia del mundo en que creció, poetizando los paisajes de su infancia al paso de las distintas estaciones, las actividades campesinas, los árboles de la vega, etc.

Su voz es, en muchos textos, la voz del trabajador que, en plena naturaleza, da rienda suelta a su fantasía, creando textos líricos de notable originalidad, como muestran los cancioneros populares de España, que «encierran ejemplos destinados a las múltiples faenas agrícolas» (Gil, 1982: 8).

Más que retratar una Andalucía de mar y sierra, pues el mar más cercano es la vasta extensión de olivos que se despliega ante los ojos, Hinojosa reproduce la esencial intimidad de un paisaje discreto modulado por cantes populares de faena y conectado con esa estética de lo pequeño que universaliza su mundo. El poeta contempla con gozo la perfecta obra de la naturaleza y la aprehende en su viveza y continuo cambio, sirviéndose

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

de un lenguaje poético que revitaliza la tradición e innova al incorporar un nuevo horizonte de expresión cargado de sensibilidad y exotismo.

Bibliografía

Alberti, Rafael (1984): *La amante*, Madrid, Alianza.

Alberti, Rafael (1995): *Marinero en tierra*, Madrid, Alianza.

Alcalá Ortiz, Enrique (1986): *Cancionero popular de Priego. Poesía cordobesa de cante y baile*, vols. I-II, pról. de Miguel Forcada Serrano, Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, Excmo. Ayto. de Priego de Córdoba y Asociación Cultural «La Pandueca».

Altolaguirre, Manuel (1986): *Obras Completas*, vol. I, J. Valender (ed.), Madrid, Itsmo.

Álvarez Curiel, Francisco J. (1992): *Cancionero popular andaluz*, Málaga, Arguval.

Benítez, Juan (2019, 26 de septiembre): «José Antonio Muñoz Rojas y las coplas de los aceituneros», *El Sol de Antequera.* https://elsoldeantequera.com/uncategorized/jose-antonio-munoz-rojas-y-las-coplas-de-aceituneros/

Buendía, Rogelio (1923a): «La poesía popular española. Primeros documentos poéticos», *La Provincia*, 31 de octubre, p. 1.

Buendía, Rogelio (1923b): «La poesía popular española. Canciones de rueda. Coplas para el columpio», *La Provincia*, 3 de noviembre, p. 1.

Buendía, Rogelio (1995): *Obra poética de vanguardia*, José María Barrera López (ed.), Huelva, Diputación provincial.

Buendía, Rogelio (1999): *Poesía inédita y dispersa*, Ana Ávila y José María Barrera López (eds.), Huelva, Diputación provincial.

Burty, Philippe (1872): «Japonisme III», *La Reinaissance Littéraire et Artistique*, *11*, pp. 83-84.

Burty, Philippe (1873): «Japonisme VI», *La Reinaissance Littéraire et Artistique*, 2º año, *1*, pp. 3-5.

Calero, Antonio M. (1979): *Movimientos sociales en Andalucía (1820-1936)*, Madrid, Siglo XXI.

Cano, José Luis (1952): *Antología de poetas andaluces contemporáneos*, Madrid, Ediciones cultura hispánica.

Castro Rodríguez, Manuel (2017): *Ubrique de los columpios*, Cádiz, Diputación de Cádiz.

Champfleury, Jules (1868): «La mode des Japonaiseries», *La Vie parisienne*, 21 de noviembre, pp. 862-863.

Chica Hermoso, Francisco (2005): «El horizonte renovador de los años 20: filias y fobias», en *Escondido en la luz. José María Hinojosa y su tiempo*, Julio Neira y Almoraima González (eds.), Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, pp. 67-86.

Díez-Canedo, Enrique (1920): «Haikais», *España*, *284*, pp. 11-12.

Fernández Bañuls, Juan Alberto y Pérez Orozco, José María (2004): *La poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura Ediciones.

Frenk, Margit (1998): «Símbolos naturales en las viejas canciones populares», en *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez,* Pedro Manuel Piñero Ramírez (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Machado, pp. 159-182.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

Fuente Ballesteros, Ricardo de la (2009): «En torno al orientalismo de Tablada: el *haiku*», *Literatura Mexicana* XX, *1*, pp. 57-77.
García Lorca, Federico (1994): «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre», en *Obras VI. Prosa 1*, Miguel García-Posada (ed.), Madrid, Akal, pp. 314-327.
García Lorca, Francisco (1997): *Federico y su mundo*, Granada, Editorial Comares.
García Lorca, Federico (2017): *Poesía completa*, Buenos Aires, Losada.
Gil, Bonifacio (1982): *Cancionero del campo*, Madrid, Taurus.
Gómez Carrillo, Enrique (1907): «El sentimiento poético japonés», *El Nuevo Mercurio*, *4*, pp. 444-459.
Gómez de la Serna, Ramón (2014): *Greguerías*, Rodolfo Cardona (ed.), Madrid, Cátedra.
Gómez Pérez, Agustín (2010): «El flamenco del olivar en la poesía popular y culta», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, *38*, pp. 407-444.
González Ruano, César (1946): *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Barcelona, Gustavo Gili.
Guillén, Jorge, (2008): *Aire nuestro*, Barcelona, Tusquets.
Gutiérrez-Vega, Zenaida (1986): *Corresponsales españoles de José María Chacón y Calvo,* Madrid, Fundación Universitaria Española.
Hernández Palacios, Esther (1990): «José Juan Tablada: un infractor del hai-kai», *Literatura Mexicana*, *1*(2), pp. 393-420.
Hinojosa, José María (1962): *Antología*, Ángel Caffarena Such (ed.), Málaga, Cuadernos de María Cristina.
Hinojosa, José María (1983): *Poesías completas*, vol. 1, intr. de Julio Neira, *Litoral*, 133, 134 y 135.
Jiménez, Juan Ramón (1918): *Eternidades*, Madrid, Renacimiento.
Luján, Ángel (2007): *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Editorial Síntesis.
Machado, Antonio (1924): *Nuevas Canciones*, Madrid, Mundo Latino.
Menéndez Pidal, Ramón (2014): *Estudios sobre lírica medieval*, Madrid / Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
Min, Yong-Tae (1980): «Lorca, poeta oriental», *Cuadernos Hispanoamericanos*, *358*, pp. 129-146.
Morales Lomas, Francisco (2005): «La poesía neopopularista y neopurista», en *Escondido en la luz. José María Hinojosa y su tiempo*, Julio Neira y Almoraima González (eds.), Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, pp. 131-141.
Morelli, Gabriele (2005): «*La flor de California* de José María Hinojosa y *Pasión de la Tierra* de Vicente Aleixandre: Dos obras frente a frente», en *Escondido en la luz. José María Hinojosa y su tiempo*, Julio Neira y Almoraima González (eds.), Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, pp. 145-160.
Moreno Valero, Manuel (1995): «La vida en el olivar de Los Pedroches», *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, *71-72*, pp. 36-45.
Moreno Villa, José (1976): *Vida en claro. Autobiografía*, México D. F. / Madrid, Fondo de Cultura Económica.
Muñoz Calero, Andrés (1980): *Cancionero de Sierra Morena. Entre olivares: estampas pozoalbenses*, Córdoba, El Autor.
Muñoz Rojas, José Antonio (2004): *Las cosas del campo*, Valencia, Pre-Textos.
Neira, Julio (1999): *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, Sevilla, Fundación Genesian.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9686

Oliver Belmás, Antonio (1991): *Poesía completa*, Murcia, Consejería de Cultura, Educación y Turismo.
Pérez-Clotet, Pedro (2005): *Obra literaria. 1. Poesía*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27.
Prados, Emilio (1999): *Tiempo, Canciones del farero, Vuelta*, Madrid, Biblioteca Nueva.
Quevedo, Francisco (1983): *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.
Ramos Fuentes, Carlos (2024): *Bashō. Maestro del haiku. Biografía ilustrada y antología poética*, Madrid, Qaterni.
Rodríguez Mata, Magdalena (1945): «Aceitunero de pío pío», en *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, Emilio Ros Fábregas (ed.). https://musicatradicional.eu/es/piece/31605
Rodríguez Mata, Magdalena (1946): «A coger aceitunas», en *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, Emilio Ros Fábregas (ed.). https://musicatradicional.eu/es/piece/13791
Roque Baldovinos, Ricardo (2007): «Japonerías: Gómez Carrillo, Ambrogi y la estética de la mercancía», *Istmo: Revista de estudios literarios y culturales centroamericanos*, *14*, s. p. http://istmo.denison.edu/n14/articulos/japonerias.html
Reckert, Stephen y Macedo, Helder (1980): *Do cancioneiro de amigo*, Lisboa, Assirio e Alvim.
Salazar, Adolfo (1920): «Proposiciones sobre el Hai-Kai», *Revista La Pluma*, *1*(6), pp. 269-271.
Sánchez Rodríguez, Alfonso (1995): «La obra de José María Hinojosa», en *La poesía de José María Hinojosa*, Lérida, Universidad de Lérida, pp. 1-64 [Tesis doctoral].
Soria Olmedo, Andrés (2003): «Los usos de lo popular», *Rafael Alberti: El poema compartido*, en Luis García Montero (ed.), Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 35-48.
Tazawa, Yoshiko (2024): *Como una ballesta en el aire azul. El haiku en la poesía española y catalana del siglo XX*, Barcelona, Ediciones Invisibles.
Torre, Guillermo (2021): *Hélices*, Madrid, Cátedra.

Fecha de recepción: 15 de mayo de 2025
Fecha de aceptación: 28 de enero de 2026

Leyendas de la tradición oral de Campeche

Legends from the oral tradition of Campeche

Donají Cuéllar Escamilla
(Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana)
dcuellar@uv.mx
https://orcid.org/0000-0002-4104-8321

Resumen: Recolección de leyendas del estado de Campeche que incluye una introducción acerca de los personajes encontrados. Abarca las leyendas de la Xtabay, la Tishanila, los aluxes, el perro de cera, la lechona, la carreta fantasma, las cadenas, la gruta encantada, el charro negro y el sacrificio de la doncella. Se trata de una edición anotada de textos de la tradición oral, que intenta reconstruir la cadena de transmisión de los informantes.

Palabras clave: Leyendas, Literatura de tradición oral, Campeche.

Abstract: Collection of legends from the state of Campeche, including an introduction about the characters featured. It covers the legends of the Xtabay, the Tishanila, the aluxes, the wax dog, the suckling pig, the ghostly cart, the chains, the enchanted grotto, the black charro, and the maiden's sacrifice. It is an annotated edition of texts from the oral tradition that seeks to reconstruct the chain of transmission of the informants.

Keywords: Legends, Oral tradition literature, Campeche.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

Sin duda, la recuperación de textos de la tradición oral de México es una tarea que aún requiere de muchos esfuerzos y de proyectos de investigación de largo aliento, tanto como del apoyo de las instituciones de educación superior, que no siempre son suficientes ni posibles. Sin embargo, como diría André Breton, el «azar objetivo» siempre es posible.

En 2023 empecé a estudiar a las seductoras fatales de origen mesoamericano, tales como la Matlazihua, la Matki, la Tisigua y la Ciguanaba (Cuéllar Escamilla, 2023a, 2023b, 2023c; 2024 y en prensa); en 2013 había publicado un trabajo sobre la Xtabay con textos de la tradición oral y escrita de Chiapas, Yucatán y Quintana Roo (Cuéllar Escamilla, 2013), que ahora me parece incompleto, pues no encontré versiones de Campeche. Estos personajes me parecen cada vez más fascinantes debido, entre otras cosas, a que provienen de la antigua tradición mesoamericana y se han convertido en entrañables temas de estudio por los retos que implican y por la diversidad de sus versiones y su distribución geográfica. Un buen día que estaba revisando materiales sobre la Ciguanaba, me llamó una muy querida colega y amiga campechana, Tatiana Suárez Turriza, para proponerme ir a su tierra a dar un curso sobre las seductoras fatales. Fue una gran y grata sorpresa. Ella gestionó mi invitación formal mediante la Dirección General de la Autoridad del Patrimonio Cultural del Estado de Campeche los días 23, 24 y 25 de octubre de 2024 para impartir un curso al que llamé «Guardianas de los montes y las aguas: a propósito del patrimonio intangible y cultural del sureste», debido a que dichas seductoras suelen ser advocaciones, servidoras o ayudantes de diosas o entidades que cuidan los montes, las aguas y el inframundo, por lo que su función principal es castigar a los infractores de las normas sociales y del medio ambiente de sus respectivas comunidades.

Me gustó mucho que Tatiana, junto con la arqueóloga Lucy Concepción Chan Miss y la Directora General de la Autoridad del Patrimonio Cultural Material e Inmaterial del Estado de Campeche, maestra Rosa del Carmen Olvera Salinas, y las personas involucradas en la gestión del curso, convocaran al público en general y a los estudiantes de literatura de la Universidad Autónoma de Campeche. El auditorio del Baluarte de San Francisco de Campeche fue muy nutrido, variado y entusiasta. Desde luego, toqué el tema de la Xtabay de la zona peninsular y les dije que no conocía versiones campechanas de la leyenda, por lo que les pedí desde el primer día, que me las contaran. El público se entusiasmó mucho y me contaron las versiones que sabían, sobre todo por sus ancestros, de la Xtabay, de la Tishanila, de los aluxes, del perro de cera y de otros personajes sobrenaturales de la tradición maya. Al observar que el acervo que poseían era considerable, les pedí que escribieran las versiones que conocían, proporcionando los nombres de los transmisores e intentaran recoger otras leyendas con personas allegadas a ellos que conocieran su tradición. Así, los textos que aquí presento fueron recogidos por los asistentes del curso, estudiantes de la Universidad Autónoma de Campeche en su mayoría, una antropóloga y un historiador, entre otros. En otras palabras, se trata de una tarea realizada colectivamente con jóvenes y adultos que tienen el privilegio de conocer la tradición oral campechana a través de sus familiares y ancestros.

Como bien observó Pedrosa (1995: 57), depositarios y transmisores de la literatura de tradición oral han sido poco atendidos en los estudios de este tipo de literatura, pese a que los datos deducibles de su contexto y forma de transmisión aportan valiosos elementos respecto de cómo se conserva y se renueva la tradición. En efecto,

> El transmisor es […]. un elemento nunca meramente pasivo, sino un activo recreador de variantes y un contribuyente indispensable al perfil que en cada época, lugar y momento presenta la tradición. Conocer su oficio, su idiosincrasia, su forma de relacionarse, aplicar

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

y cultivar sus saberes tradicionales, puede ofrecer datos imprescindibles sobre la misma tradición.

Los recolectores que colaboraron en esta tarea son, en su mayoría, jóvenes estudiantes universitarios cuyos padres, tíos y abuelos y tíos abuelos son depositarios y transmisores de una tradición oral que ha sobrevivido a las tecnologías del siglo XXI y que está muy presente en la memoria de las jóvenes generaciones, entre quienes aún hay hablantes de maya. También de recolectores especializados, como la antropóloga Ana Iris Ortega Álvarez y el historiador Mauricio Cantún Caamal, por cuya profesión conocen transmisores privilegiados. Por ello, me gustaría dejar constancia de mi profundo agradecimiento a mis anfitriones y a los recolectores campechanos, que con tanto gusto me recibieron y aceptaron colaborar en este proyecto, tanto como al Dr. Luis Rodas Suárez, quien me apoyó con la atenta revisión del corpus y me hizo valiosas observaciones.

La tradición oral en Campeche no sólo se conserva mediante sus transmisores y depositarios, sino también por interesantes haciendas abiertas al público donde se conserva, por ejemplo, la memoria de la Xtabay, los saqueos de los piratas capitaneados por Lauren Graff, alias Lorencillo, a finales del siglo XVII, y la ocupación de los rebeldes durante la Revolución Mexicana. Es el caso de la antigua hacienda de Uayamon, donde actualmente es posible hospedarse, así como hacer el recorrido por la casa principal, los muros de la capilla, el hospital de caridad, la escuela, la casa de oficios, la casa de los trabajadores, la casa de máquinas, el cementerio y el sistema de riego. Se trata de una hacienda que data del siglo XVI, inicialmente dedicada a la ganadería. Desde el siglo XIX fue una de las más prósperas debido a que extendió su actividad al cultivo del maíz, el palo de tinta y el henequén. En una torre situada al costado de la casa principal está grabado el nombre de Rafael Carvajal Iturralde y el año de 1895. A juzgar por la información disponible, este personaje heredó la hacienda de Fernando Carvajal Estrada, que bien pudo haber sido su padre (Turismo Campeche, s. f).

Frente a la casa principal de la hacienda de Uayamón se yergue una enorme y frondosa ceiba que puede verse en el sitio arriba citado, a cuyo pie hay una losa carcomida por la humedad que da constancia de la ceiba como símbolo mágico, como árbol sagrado de la civilización maya y como el *locus* donde se aparece la Xtabay a los borrachos. Cito a continuación el texto de la losa, indicando entre corchetes las partes ilegibles o de difícil comprensión:

> La historia de la ceiba
>
> Sin lugar a dudas, un símbolo de nuestra mágica Hacienda son los árboles de Ceiba. Una de las más bellas se encuentra frente a lo que se constituía como la casa principal que pertenece a la clase Pentadra L, esta ceiba tiene una edad de 120 años aproximadamente […]. Ceiba se define como un árbol gigantesco, de hasta 60 metros de alto y [2000]. centímetros de diámetro, con grandes estivos, corteza gris, lisa y cubierta de espinas.
>
> La Ceiba, árbol sagrado por excelencia, [h].a permanecido desde épocas remotas hasta la actualidad como un importante referente mítico para los grupos mayas. El árbol legendario, también llamado Ceibo o Yaxché, se asocia con el origen o la morada de los antepasados, que da cobijo, tanto a los muchos mercados, como a las reuniones que se celebran en las plazas de los pueblos mayas.
>
> También nuestra Ceiba tiene su leyenda: se cuenta en el pueblo de Uayamón, que si por la noche de luna, un hombre borracho se acuesta sobre la Ceiba, una mujer de cabello rojo y largo, con patas de gallo, cuyo nombre es X'tabay, lo llama y lo pierde en el monte. Los habitantes del pueblo dicen también que hace cincuenta años eran dos árboles, los

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

> cuales estaban sostenidos por una barra de hierro, al paso de los años se juntaron las Ceibas dejando el fierro en el centro de ambas.

Debido al origen maya de la sociedad campechana, a que fue una ciudad amurallada obligada a defenderse de la piratería y a que seres como los aluxes dan constancia de la supervivencia de lugares encantados, considero que el estado de Campeche posee una gran riqueza en su tradición oral, de la que aquí sólo podemos dar una pequeña muestra, que espero sea de utilidad para futuras investigaciones.

Los asistentes del curso no sólo aportaron leyendas de Campeche, sino también algunas de Chiapas y Yucatán, lo que muestra que Campeche es un lugar donde coinciden muchos habitantes del sureste, debido a la migración que propician las fuentes de trabajo y la educación superior, entre otras causas. El criterio que seguí para incluirlos responde a que también forman parte de la tradición maya.

En el contexto de la literatura de tradición oral, entiendo la leyenda en los mismos términos que Mercedes Zavala Gómez del Campo (2020: 192); se trata de

> una forma narrativa en prosa con valor de verdad, en la que el suceso narrado se ubica en un tiempo pasado más o menos reconocible por los oyentes y en un espacio que la comunidad reconoce. Se refiere, casi siempre, a la relación del hombre con lo sobrenatural y se caracteriza por presentar una estructura que podríamos calificar de sencilla y abierta.

En tanto la leyenda es un texto reconocido por su comunidad, «forma parte de un acervo colectivo, vive en variantes […].». Otros rasgos distintivos que interesa destacar es que su transmisión «es básicamente oral o mediatizada» y que «cumple con una función social y lúdica en las comunidades que las albergan» (186).

Precisamente, los textos aquí presentados tratan de la relación del hombre con lo sobrenatural, cuyo concepto también tomo de Mercedes Zavala. Se trata, por lo general, de «ámbitos desconocidos para el ser humano»; particularmente, de deidades e intercesores: «[d].esde los objetos de la naturaleza en las religiones animistas hasta Dios, la Virgen y los santos de la religión católica, así como sus antagonistas: las fuerzas del mal y el diablo»; de seres humanos con capacidad de transformase, como las brujas y los nahuales; de todos aquellos que habitan el más allá: «ánimas, espíritus y otros seres que pertenecen a un mundo paralelo, subterráneo o sobrepuesto, según las creencias de cada región, pero que pueden tener presencia en el mundo real»; finalmente, dioses prehispánicos que han pasado por el sincretismo cultural, mezclando sus atributos y características con divinidades y santos de la religión católica (199-200).

De acuerdo con lo que explica Zavala, en el corpus presentado tenemos mujeres que se transforman en figuras animalescas o que evocan el inframundo y la muerte: la Xtabay y la Tishanila; seres que provienen del más allá, como la entidad invisible que se aparece en las ruinas de Edzná para sacrificar doncellas, o que habitan en un mundo subterráneo, como los aluxes; la figura de un perro de cera que cobra vida mediante prácticas ancestrales; espíritus de animales que cuidan la milpa, como la lechona; una gruta encantada, que apela a un mundo paralelo; el charro negro, asociado con el diablo; y, finalmente, la carreta fantasma y las cadenas que se oyen arrastrar por las calles, relacionadas con el inframundo.

La Xtabay es un personaje numinoso de naturaleza dual, asociado con la ceiba, árbol sagrado de los mayas, que funge como eje axial, pues comunica a la tierra con el inframundo y con el cielo; en ocasiones puede ser algún otro árbol de la geografía maya.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

Suele aparecerse a los borrachos, maridos infieles y jóvenes inexpertos que transgreden las normas sociales y ambientales de la comunidad, bajo la forma de una mujer voluptuosa de larga y negra cabellera que los llama a señas, o bien de una mujer conocida, con la intención de internarlos en el monte o en sitios oscuros. Una vez en el *locus terribilis*, la Xtabay se convierte en esqueleto, en mujer con rostro de calavera, o bien hace notar sus pezuñas de caballo, sus pies animalescos o alrevesados, asustándolos o robándoles el alma, de tal suerte que al día siguiente despiertan con calentura y a la postre enloquecen o mueren. También hay versiones donde la Xtabay se aparece a las niñas que se portan mal y otras que expresan la ambivalencia del personaje, pues en ocasiones su aparición puede beneficiar al individuo conduciéndolo a casa, o velando su sueño. Asimismo, hay una versión que aporta la clase de peine que suele usar la Xtabay para crinar su larga y negra cabellera.

Como es sabido, en las etnias de origen mesoamericano, el universo y el inframundo se replican en formas similares que responden a su cosmovisión. Por ello es natural que en las etnias zoque y mam de Chiapas, pertenecientes a los pueblos mayas, encontremos a un personaje muy parecido a la Xtabay: la Tishanila, también conocida como Yegualcihuatl o Mala Mujer. Suele aparecerse como una mujer de belleza extraordinaria, de vestimenta sensual y provocativa, cuyo rostro se transforma en calavera o se convierte en mujer-serpiente. Seduce al mismo tipo de hombres que la Xtabay, con los mismos fines e iguales consecuencias (Cuéllar Escamilla, 2024). En las versiones recogidas en Campeche se aparece como una muchacha guapa de caderas anchas, vestida de blanco, que llama a los hombres a señas para que la sigan y luego se convierte en una mujer greñuda que mata del susto. También se aparece como una vieja greñuda vestida de blanco que lava en el río.

A propósito de las figurillas encontradas en la isla de Jaina, el arqueólogo Román Piña Chan (1996: 59) define a los aluxes como «hombrecillos que guardaban los montes y las milpas». Se trata de cuidadosas y finas estatuillas de barro, que retratan a la gente de su época, hechas por maestros alfareros para acompañar a los difuntos en su camino al más allá, encontradas en la isla de Jaina, que en maya significa «Lugar de la Casa del Agua». Por el realismo y la maestría de su manufactura se han considerado obras de arte menor que pueden compararse con las tanagras griegas o los marfiles de China (52-54). El antropólogo David de Ángel García (2007: 142-143), luego de hacer trabajo de campo en las comunidades campechanas de habla maya Tankuché, Nunkiní y Santa Cruz, entre 2006 y 2007, explica que el alux es el principal habitante de los cuyos, montículos de piedras irregulares bajo las que se esconden restos de las ruinas de los antiguos mayas, y se le considera como «Dueño o Señor del terreno y del monte». Esta idea se basa en la creencia de que los antiguos mayas los crearon y los pusieron ahí para proteger los vestigios, con el objeto de que vigilaran que no fuesen desmantelados ni profanados. Así, son concebidos como guardianes de los cuyos, pero no son personas, «son de puro aire»[1]. Por su parte, Preuss anota que, en la tradición maya yucateca, su aspecto es de niños

[1] La antropóloga Mary H. Preus (2011: 10-14) indica que, en la tradición oral maya yucateca, antiguamente los guardianes de la milpa fueron los *balames* (jaguares) y más tarde fueron reemplazados por los aluxes. Las ofrendas que se les suelen hacer consisten en tortillas con frijoles, una bebida fermentada en aguamiel, hecha con la corteza del árbol *balche'* (*Lonchocarpus violaceus*) e incienso de copal, para proteger la milpa de ladrones y depredadores. Asimismo, luego de la cosecha deberá romper las figurillas de barro para evitar su renacimiento. Algunas personas creen que un alux puede resucitar si el dueño de la milpa quema copal durante 9 días y 9 noches, o bien si frota la vasija de barro del alux con miel, con *saka'*, la bebida sagrada de los mayas, o con su propia sangre.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

pequeños con cara de viejitos que visten de blanco, llevan sombrero y huaraches y gustan de silbar. Suelen aparecerse a los niños para invitarlos a comer a sus casas dentro de los cuyos; lo frecuente es que el niño llore o le avise a su madre, luego de lo que padecerá calentura y le arderán los ojos; posteriormente habrá que llevarlo con el chamán, quien les dirá el tipo de ofrenda que deben hacer, sea colgando determinados alimentos en la hamaca del niño o enterrándolos en las cuatro esquinas del terreno. Cuando el niño se queda a comer los alimentos con el alux, pueden suceder dos cosas. Al cabo de un tiempo que puede tomar años, el niño regresa a casa en estado alterado y sin recordar nada ni saber dónde estuvo. Con el paso del tiempo, recordará que en casa del alux aprendería el empleo de las hierbas de los antiguos mayas y cobrará conciencia de su don de curar. Pero si el alux se encariña con él y desea que le haga compañía, no lo deja regresar. Y sus padres, luego de consultar con el chamán, quien les dice que el niño está con ellos en su casa, suelen resignarse, pues piensan que no le harán ningún mal y nunca le faltará nada (2011: 10-16). En las versiones incluidas en este corpus son descritos como seres pequeños que roban, raptan, maltratan o hacen travesuras a los niños.

El perro de cera es un personaje que cobra vida con la sangre donada por el cazador en la cacería maya tradicional en grupo (batida). Está hecho de cera de abeja sin aguijón (*kokok*) y sangre de esa misma abeja (*Sak Xik*), con el objeto de que ayude en la cacería. Sin embargo, suele comerse a los cazadores. Cuando lo descubren, lo echan al mar tratando de deshacerse de él, pero sus ladridos se siguen escuchando mucho tiempo después. De acuerdo con Plata Espino, la ambivalencia del personaje en la tradición oral yucateca consiste en que, por un lado, el perro ayuda y protege a los cazadores y, por otro, la escasez de venados propicia que más tarde los devore; así, el beneficio o el mal que produce «depende del control y cuidado que el dueño tenga sobre el animal» (2017: 78).

De acuerdo con el corpus presentado, en la tradición oral maya hay animales que cobran vida de formas misteriosas que no me fueron reveladas ni las podría documentar, pero me conducen a pensar en prácticas chamánicas ancestrales. Sólo así puede explicarse la versión recogida de la lechona. A juzgar por el texto, su aparición se debe a que antiguamente los hacendados enterraban animales para que sus espíritus cuidaran sus tierras y evitaran el robo de sus frutos.

La gruta a la que accede tío Félix se debe a que en tierras yucatecas también hay espacios encantados. El encanto, lugar donde acontece lo sobrenatural, es un mundo subterráneo parecido a un paraíso encantado que no es accesible para los humanos, pues podrían perderse o quedarse atrapados a merced de sus habitantes. Tampoco es visible porque está en una dimensión alterna. Suele ser un mundo abundante y montaraz que responde a la concepción del Tlalocan mesoamericano. De acuerdo con López Austin, en muchos pueblos indígenas de la actualidad ha sobrevivido esta idea. Se trata de un lugar sagrado conectado por un eje axial, a menudo representado por un árbol que comunica el mundo subterráneo, la tierra y el cielo (López Austin y López Luján, 2009: 39-40).

El charro negro es uno de los típicos personajes de la tradición oral de México que está presente en refranes, coplas y leyendas; representa a hombres elegantes, atractivos y poderosos asociados con la seducción y la tentación, así como con la soberbia, la vanidad y la avaricia. El charro, a su vez, es una de las representaciones del diablo (Carranza, 2014: 12). La versión incluida de Yucatán deja ver el carácter seductor del diablo que le habla a la joven Mariela, así como el enorme tamaño del personaje y su habilidad para desaparecer en la oscuridad.

Leyendas de la carreta fantasma tirada por caballos y del sonido de cadenas que arrastran por las calles hay muchas en la tradición oral de México. Sin embargo, la versión

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

de la leyenda de la carreta fantasma presenta una diferencia importante. Al salir de una mata de ramón, alude a un lugar encantado, pues se trata de un árbol que llega a medir hasta 45 metros, que bien puede funcionar como eje axial.

Criterios de edición

Los textos se organizaron de acuerdo con los personajes, objetos y lugares donde se desarrollan los acontecimientos; los títulos que van entre corchetes son los proporcionados por los recolectores. Anoto los datos de éstos y de los informantes, proporcionando algunas notas de interés para que el lector pueda advertir la cadena de transmisión, así como para que puedan ser de utilidad en futuras investigaciones. Debido a que la mayoría de los recolectores son estudiantes de la licenciatura en letras, cuyos textos muestran su voluntad de narrar los hechos de una manera literaria, indico cuando se trata de una reelaboración, o bien de una transcripción. Ante la variedad de formas de escribir Xtabay, en virtud de que es una palabra maya, la homogeneizo de acuerdo con la pronunciación actual y conservo los artículos la o él que suelen emplear los transmisores por una cuestión de gusto, como me informó el historiador Mauricio Cantún Caamal, pero que no tiene que ver con el género del personaje, que es femenino. En las versiones presentadas, especialmente en las transcripciones, respeté el lenguaje oral, conservando las contracciones tons (entonces), taba (estaba), namás, nomás (nada más), apá (papá); la elisión del fonema s al final de una palabra (vamo/ vamos), frecuente en el habla del sureste mexicano; vacilaciones en el género gramatical de sustantivos (la ceiba/ el ceibo); arcaísmos (ahí de/ en casa de); formas de variación dialectal comunes en México, como jueron en vez de fueron, y deslices gramaticales en la conjugación verbal, como andara en vez de anduviera. En las reelaboraciones corregí faltas de concordancia entre género y número, algunos signos de puntuación y puse comas para verbos elididos. En las notas a pie de página aporto información contextual que consideré pertinente para una mejor comprensión de los textos.

Corpus

1. La Xtabay

Informó: Lucrecia Cavich Chi, 96 años, campesina hablante de maya, originaria del poblado de Chunhuás, Calkiní, Campeche.

Recogió y reelaboró: Victoria Caamal Cahuich, 55 años, licenciada en Educación, hablante de maya, originaria del poblado de Chunhuás, Calkiní, Campeche. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2025.

[Esta versión se basa en la versión escrita, mucho más amplia, del escritor yucateco Luis Rosado Vega[2] (1873-1958), que lleva por título «El origen de la mujer Xtabay»; al final anota que fue tomada de *El alma misteriosa del Mayab*, de su propia autoría, que Botas editó en 1934 (Rosado Vega, 1951: 121- 124)].

[2] Escritor, poeta y dramaturgo yucateco n. en Chemax, Yucatán en 1873 y m. en Mérida en 1958. Escribió profusamente en revistas y periódicos como *El Ateneo de Mérida* y *Diario de Yucatán*. Algunos de sus poemas fueron musicalizados por Ricardo Palmerín (1887-1944) y Guty Cárdenas (1905-1932), ambos músicos y compositores yucatecos. Ente sus obras dramáticas destacan *Payambé*, *Callejeras* y *La ofrenda de Venus* (Peniche Barrera y Gómez Chacón, 2003b: 136). También se interesó en temas regionales y en la tradición maya, entre cuyos frutos está la obra arriba citada.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

1.1

Cuenta la leyenda que sucedió en un pueblito. En un pueblito lejano a la ciudad vivían dos hermanas solteras en una casita de guano y bajareque hasta el fin del pueblo. Una de ellas es muy guapa y hermosa, únicamente se dedicaba a su belleza. La otra hermana era muy trabajadora, hogareña y siempre tenía la casa limpia y arreglada; también cultivaba hortalizas como calabaza, frijol y epazote para su consumo.

La hermana guapa y hermosa todos los días, entrada la tarde, se iba a la placita del pueblo a sentarse y se le acercaban los hombres a platicar con ella. Entonces, las mujeres de la comunidad se empezaron a enojar porque decían ellas que les estaban enamorando a sus esposos.

Un día se organizaron y fueron a la casa de las dos hermanas a decirles de cosas. Entonces, la hermana trabajadora y hogareña, llamada *Utz Ko'olel*, le dijo a su hermana hermosa y guapa, llamada *Xkeban Ko'olel*, que se fuera de la casa. Así que ella se fue a vivir muy lejos del pueblo. Allá, lejos del pueblo, vivía y ahí llevaba a sus enamorados para seducirlos.

Pasaron los años y un día una persona pasaba cerca de la casa de la mujer hermosa y guapa, llamada *Xkeban Ko'olel*, cuando sintió un olor desagradable. Fue la hermana *Utz Ko'olel* a verlo y encontró a su hermana muerta. La llevaron al panteón a enterrar y en su tumba creció una flor con aroma desagradable con espinas. Y, cuando falleció la hermana *Utz Ko'olel*, sobre su tumba crecieron flores con aroma agradable.

1.2

Informó: Francisca Colli, ama de casa, abuela de la recolectora.

Recogió y reelaboró: Melina Alejandra Villarino Botello, 22 años, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2025.

[La recolectora indica que esta versión la escuchó de su abuela cuando tendría entre 70 y 80 años].

Tendrá ya varias décadas de haber acontecido, pero a la memoria de Francisca Colli y siendo esta una historia contada por ella, decido hoy compartirla.

En el pueblo de Sihochac[3], en la década de 1960, ya se contaba la historia de la Xtabay, figura de una mujer fatal que se llevaba a los hombres borrachos, abusivos y aprovechados del poblado. A pesar de tenerle temor a esta figura, ya se tenía normalizada su presencia en el lugar, e incluso se le guardaba el debido respeto, al igual que a otras figuras espectrales.

Francisca Colli contaba la historia de un joven muchacho en sus veintes. Su nombre era Coro y era un simple muchacho común iniciando su vida. Una noche de fiesta en el pueblo, sus amigos le hicieron beber de más, sin mencionar que hubo la posibilidad de que le hayan hecho probar algún estupefaciente.

Ya entrada la noche y gracias al testimonio del acostumbrado loquito del parque, la familia se enteró de que se le vio por última vez caminando desesperado, como si estuviera buscando a alguien, mientras hablaba solo. De esta manera es como el joven Coro desapareció sin dejar señal alguna de su paradero. No fue sino hasta varios días después, y sin que nadie viera por donde llegó, que apareció en su casa sin ninguna señal de abuso, violencia ni maltrato, inclusive sus pertenencias se encontraban intactas.

[3] Localidad perteneciente al municipio de Champotón, situada a 21.7 kms. de la ciudad de Champotón; se distingue por sus playas. Éstos y todos los datos relativos al estado de Campeche fueron tomados del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2017).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

De no ser por una tembladera anormal a causa de un frío que juraba sentir, a pesar del acostumbrado calor del lugar, uno diría que fue como si nunca hubiera desaparecido.

Otros varios días pasaron y, con el pesar de la familia, este joven no daba señales de mejorar. Desconozco si se le realizó algún ritual de limpia o incluso algún tratamiento médico de la época. Pero, de cualquier manera, el resultado fue fatal y, a causa de tan severa fiebre, este joven murió una tarde, sin otro aviso que el silencio, tras días de escucharle castañear los dientes.

Esta historia y su muerte, aunque ya de por sí extrañas, podrían haberse considerado como un evento más, sin intervención sobrenatural ninguna. Pero con el pasar de las semanas, y sin que nadie se haya dado cuenta, una ceiba comenzó a crecer en el patio de la casa. Nadie la regó, nadie le dio el cuidado apropiado y, aun así, creció grande y frondosa. Durante mucho tiempo permaneció en el lugar como un recordatorio de que este joven fue llevado por la Xtabay.

1.3

Informó: Adriana Tzuc, 46 años, ama de casa.

Recogió y transcribió Antropóloga Ana Iris Ortega Álvarez, 45 años, auxiliar administrativa de la Junta Municipal de Hampolol. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2024.

La Xtabay en Hampolol[4] aparece también, sólo que acá no es necesariamente en una ceiba. Aparece en un árbol de *pich*[5] muy antiguo, que comparte historia con la Xtabay. Ese árbol de *pich* ha sido parte de la historia de la Guerra de Castas[6] y de la época de la Revolución. Las ánimas que ahí aparecen son las personas que ahorcaron y fusilaron en estos conflictos y de vez en cuando hacen sus apariciones con sus lamentos. La Xtabay en esta parte también se les aparece a las niñas que trasnochan o que hacen travesuras, cuentan dos amigas diferentes.

Adriana Tzuc caminaba de noche; a la medianoche tuvo que ir a buscar a su papá y al pasar frente al *pich* una mujer de blanco de cabello largo le llamaba para que se acercara al árbol. Como ella ya sabía que era la Xtabay, se volteó y apresuró el paso. Escuchaba que la llamaban por su nombre y más se apuraba. No quiso voltear, pero dice que ya nunca más volvió a pasar por ahí de noche.

[4] Localidad del Municipio de Campeche, una de las más antiguas del estado, situada a 24 kms. de la ciudad de Campeche, rumbo a Tenabo. Su hábitat está conformado por pantanos, ojos de agua y su río que desemboca en el mar, que protegen y dan vida a una rica variedad de flora y fauna de selva baja.

[5] Árbol de la selva (*enterolobium cyclocarpum*), propio del oeste y sur de México, Centroamérica, Venezuela y Brasil, también conocido como parota, guanacaste y orejón. Grande, caducifolio y de abundante follaje, alcanza de 20 a 30 metros de altura. Sus foliolos se pliegan en la noche y florece de marzo a mayo. Su fruto es una vaina circular de sabor dulce. Se emplea para producir madera y forraje, para tratar padecimientos respiratorios y la semilla, rica en aminoácidos y proteínas, se come tostada en algunos lugares (Gobierno del Estado de Yucatán, s. f.).

[6] Propiciada al inicio por el conflicto racial, económico y legal entre indios y blancos, la guerra de castas en la península de Yucatán (1847-1901) fue un movimiento de insurrección indígena que consiguió mantener en jaque al régimen establecido y estuvo muy cerca del triunfo. Los indígenas se rebelaron contra la esclavitud pues, a pesar de que México ya fuera independiente y la hubiera prohibido, la clase dominante seguía explotándolos, especialmente en la península de Yucatán, donde los hacendados los obligarían a continuar un régimen de sumisión (Valverde Vladés, 2011: 54-55).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

1.4

Informó: Yara Naal, 32 años, empleada de un comercio.

Recogió y transcribió: Antropóloga Ana Iris Ortega Álvarez, 45 años, auxiliar administrativa de la Junta Municipal de Hampolol. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2024.

Yara Naal cuenta que de pequeña era muy traviesa, que una vez le prohibieron salir de la casa porque era la más pequeña. Ella desobedeció porque quería jugar en el parque y se salió. Entonces, vio a una mujer igual físicamente a una de sus hermanas que le hablaba detrás de un árbol. Ella se dirigió hacia esta mujer creyendo que era su hermana, hasta que de repente se le puso la piel de gallina y volteó a ver bien a esta mujer y alcanzó a verle las manos y las uñas, que eran horrorosas. Volvió a verle la cara y era horripilante. Salió corriendo y llorando; regresó a su casa gritando que la Xtabay se la quería llevar.

1.5

Informó: Marcos Benjamín Moo Balam, 65 años, electricista de la Junta Municipal de Hampolol.

Recogió y transcribió: Antropóloga Ana Iris Ortega Álvarez, 45 años, auxiliar administrativa de la Junta Municipal de Hampolol. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2024.

En el caso de los hombres, Don Marcos Moo cuenta que fue a Kobén[7] a componer algo sobre la corriente eléctrica y se le hizo tarde. Venía hacia Hampolol en su bicicleta y, al entrar por la primera entrada, vio en el aire una mujer en camisón, que se estaba peinando. Sintió miedo y se movió lo más rápido que pudo de ahí. Don Marcos no toma ni es mujeriego, es un hombre trabajador y siempre se pregunta por qué se le apareció.

1.6

Informó: Apolinar del Ángel Paredes Hao, 55 años, trabajador independiente.

Recogió y transcribió: Antropóloga Ana Iris Ortega Álvarez, 45 años, auxiliar administrativa de la Junta Municipal de Hampolol. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2024.

Don Polo es un andariego, mujeriego y le gusta la embriaguez. Una noche vio a una mujer; él venía de echar trago[8] y se sentó en una piedra frente a una ceiba y cuando volteó vio que su mujer venía caminando. Él creyó que Martina lo iba a regañar por andar tomado y se quedó quietecito, esperándola. Cuando esta mujer llegó a su lado vio su ropa blanca y que ella flotaba. Al levantar la mirada, la vio que voló y se subió a la ceiba frente a él y lo llamaba. Don Polo salió corriendo hacia su casa muerto de miedo y desorbitado de los ojos. Al otro día le dio mucha temperatura. Cosa curiosa, en esa ceiba hay una camisa atorada blanca. Nunca sabremos si eso fue lo que vio Don Polo en esa noche de locura o si era realmente la Xtabay.

[7] La agencia municipal San Francisco Kobén está a 14.8 km. de la localidad de Campeche. Fue una importante estancia henequenera en la antigüedad. Don Fernando Carvajal Estrada fue el propietario de gran parte de los terrenos que pertenecían a las haciendas de Xbechel y Kobén.

[8] En México, la expresión *echarse un trago* significa tomar una porción de cualquier bebida alcohólica (Lara, 2005: *sv* trago).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

1.7

Informó: Juan de Dios Tut, 71 años, jubilado y tío lejano de la recolectora.

Recogió y reelaboró: Ivanna Angélica Mass Canul, 21 años, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2024.

[Esta versión fue transmitida a la recolectora entre los años 2015 y 2016].

Recuerdo que en una de esas reuniones donde íbamos a comer pan con mi tía Martha, o no sé bien si en una de esas veces que iba a la tienda de doña Julia, me ponía a platicar con el «tío Juan». Aquella vez me vio muy interesada por sus historias. Fue entonces que me dijo que de joven iba a los bailes, pero que ya no quería ir, que quería cambiar porque ya estaba por casarse. Decía que, en esa ocasión, había baile cerca de por ahí, pasó su compadre e intentó convencerlo de ir; al final fue al baile.

A la hora de regresar, su compadre se quedó atrás. Ya saliendo del baile, un poco más alejado de la bulla y el chupe[9], había una muchacha bien bonita, pero ¡uff! con un huipil[10] bordado y de cabello largo. Él se intentó acercar a la muchacha porque lo estaba llamando, pero dice que mientras se acercaba, él se acordó de que ya tenía novia, pero aun así no podía parar de acercarse, hasta que vio que la muchacha tenía los pies al revés y él se agarró a correr.

Al día siguiente, lo fueron a buscar porque su compadre no regresó. Como ellos estuvieron en el baile, pues lo fueron a buscar. Se metieron en el monte, lo buscaron en la ciudad, tardaron tres días en buscarlo y lo encontraron con calentura en una cueva. La cueva estaba cerca del árbol de la Xtabay, así fue como él cuenta que gracias a Dios no se lo llevó la Xtabay, pero el pobre de su compadre que no quedó bien.

1.8

Informó: Ana Francisca Mass Canul, 59 años, ama de casa, madre de la recolectora.

Recogió y reelaboró: Ivanna Angélica Mass Canul, 21 años, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2024.

[Esta versión solía ser contada por el tío y vecino de la recolectora, Juan de Dios Tut].

Cuando había bailes en los farolitos, cuenta el tío Juan que saliendo del baile con su amigo vieron a una mestiza bien hermosa. Les hacía ojitos, pero a él le dio miedo y empezó a correr. El otro muchacho le hizo caso, dice que se fue con ella. Ahí lo encontraron en un hueco de matas[11] de plátano, ahí lo encontraron. Tres días lo anduvieron buscando hasta que lo encontraron metido en un hueco de las matas de plátano con mucha calentura. Estaba hasta temblando. Entonces, eso decían que hacía la Xtabay. Si podías te morías ahí si no te buscaban.

1.9

Informó: Félix Mass Cocom, de 83 años, campesino y curandero, tío abuelo de la recolectora.

[9] Voz que en México se usa para designar bebidas alcohólicas: «tu marido se la vive en el chupe», o bien para indicar la acción de ingerirlas: «vamos al bar por unos chupes» (Company Company et al., 2022: *sv*).

[10] Del náhuatl *huipilli*. Antigua prenda de la mujer azteca: camisa de algodón, sin mangas, descotada, larga hasta las caderas y ancha, con bordados, adornos y bellas labores. Actualmente lo usan las indígenas de México y Centroamérica (Santamaría, 2000: *sv*).

[11] Forma de referirse a los árboles y plantas en la región [Nota de la recolectora].

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

Recogió y reelaboró: Ivanna Angélica Mass Canul, 21 años, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2024.

[Esta versión le fue transmitida a la recolectora en Santa Elena, Yucatán[12], en abril de 2015].

Me contaba mi tío abuelo Félix que él conoció a la Xtabay. Él venía de Bolonchén[13], pero en una cantina le dieron un trago fuerte para aguantar el camino, así se fue porque dijo que tía María lo iba a regañar. Entonces ya había salido de Bolonchén. Dijo que, aunque llegara a medianoche, sí iba a llegar en bicicleta. Entonces, me dijo que vio a una señora de huipil blanco y pelo largo, que se estaba peinando en un árbol. No recuerdo si me dijo del árbol de ceibo. La cuestión es que él me dijo que la señora le estaba hablando, pero como él le dijo que ella tenía esposa y que se tenía que ir a verla. Entonces se le acercó la señora de huipil y ésta le dijo que estaba bien guapo, a lo que él respondió que tenía señora y tenía que llegar. Él también le dijo que tenía que irse, que no se podía quedar. Fue así que la señora dijo que le iba a llevar a su casa:

—Pero… ¿y cómo? —cuestionó mi tío.

Entonces, se sintió como cansado. Se durmió allá en el árbol. Cuando amaneció en el patio del frente, ahí de la casita de guano, ahí apareció y lo regañó la tía porque llegó borracho. La cuestión es que luego me dijo que entre sus sueños le dijo la señora que, como le hizo el favor de regresarlo a su casa, tenía que devolverlo. El tío Félix cuenta que le tuvo que llevar una ofrenda al árbol, que cuando él viera el árbol, en la misma luna llena, iba a saber que ese era el árbol. Le llevó miel y otras cosas que le pidió. Eso me contaba mi tío en Santa Elena.

1.10

[*La Xtabay es buena en muchos aspectos*].

Informó: Gaspar Rodríguez Che, 60 años, jubilado y abuelo del recolector.

Recogió y reelaboró: Limberth Emmanuel Rodríguez Morales, 23 años, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2024.

Una vez Gaspar Rodríguez jugaba con su hermano Raymundo Rodríguez en un monte alejado de la población que hoy se conoce como Nilchí, poblado de las afueras de Campeche[14], cuando eran niños. Pasaban las horas cuando anocheció y Gaspar, preocupado por las horas, decidió regresar a su casa porque una vez su madre le contó que en los montes, especialmente de noche, suceden cosas raras. Su madre le dijo que ahí aparece la Xtabay. La Xtabay es, según lo cuenta, una mujer bella, de pelo negro lacio y largo que

[12] Cabecera del municipio homónimo, situado a 95kms. de Mérida, cuya antigüedad data de la época prehispánica. En esta población de origen maya que se localiza en el punto más alto de la península, a 31m. sobre el nivel del mar, se encuentran los sitios arqueológicos de Uxmal y Kabah (Municipios de México, 2025a).

[13] Bolonchén de Rejón es una localidad situada en el municipio de Hopelchén, a 120 km. de la ciudad de Campeche. Las ruinas de la antigua ciudad están al norte de la localidad. Se distingue por sus cenotes, sus aguas subterráneas y las cuevas de Xtacunbilxunan.

[14] Pertenece al municipio de Campeche y se sitúa a 38 kms. de la ciudad homónima, por la antigua carretera a Mérida. Su nombre fue tomado de una antigua finca henequenera a la que debió su asentamiento.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

le cubría el pecho y vestía un traje típico blanco. Pero su hermano Raymundo, quien no cree en esa leyenda, decidió quedarse un rato más, así que Gaspar se fue sin decirle nada.

Cuando iba a dar la medianoche, Raymundo empezó a oler un aroma proveniente de los árboles; lo detallaba así:

—Era un olor increíble entre flores y canelas, de frutos rojos.

Intentando averiguar de dónde provenía el olor, vio a una mujer bella y desnuda, atrayéndolo con su olor. Asustado, decidió irse del lugar corriendo sin mirar atrás. Cuando llegó a casa, rápidamente le contó a su mamá lo que vio. Estaba asustado, temblando, sudaba mucho y no podía contener el aliento de lo que vivió aquella noche.

Pasaban los años y los hermanos ya jóvenes empezaban a adaptarse a su estilo de vida. En una de esas noches, Raymundo empezó a enfermar gravemente. No se sabe qué enfermedad tenía, pues los médicos que asistían no daban una explicación certera del caso. Al caer la noche, Raymundo empezó a tener pesadillas frecuentes relacionadas con la extraña mujer que se encontró en los montes aquella noche cuando era niño. En uno de esos sueños, no sabe cómo explicarlo, pero recuerda que la Xtabay le habló a través de los sueños y le dijo:

—Espero que te recuperes de tu enfermedad con un beso.

El joven no lo podía creer cuando la mujer lo besó en la frente.

Tiempo después, Raymundo decidió contarle su historia a Antonio Mediz Bolio, escritor yucateco[15]. Finalmente, Raymundo se casó y actualmente vive en Mérida, Yucatán, con su esposa e hijos y tiene una historia que vivir por parte de su padre.

1.11

Informó: Javier Antonio Rodríguez Duarte, 52 años, originario de San Francisco de Campeche, padrastro del recolector. Campeche, Campeche, 23 de octubre de 2024.

Recogió y transcribió: Kenrick Alejandro Esquivel Murrieta, 21 años, originario de Candelaria, Campeche, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche.

[Esta versión fue transcrita durante la transmisión, vía telefónica, por lo que no se cuenta con grabación].

Allá justamente donde nosotros crecimos, en la estación antigua, justamente esa parte sí estaba poblada, pero no estaba muy iluminado y tampoco pues no estaba poblado como ahorita. Entonces, varias personas manifestaron que lo vieron en el campo que es de la estación antigua, enfrente del parque. Ahí había un árbol que estaba en medio del campo, un árbol grande; realmente, no sé ni de qué era ese árbol. Ahí jugábamos nosotros futbol, ahí se ponía la gente a tomar y todo, pero en esa parte pues antiguamente —date cuenta que cuando hemos ido para ahí para la casa, que compramos los helados, enfrente

[15] Escritor, periodista, dramaturgo y diplomático n. en Mérida, Yucatán, en 1884 y m. en la ciudad de México en 1957. *La tierra del faisán y del venado* (1922), prologada por Alfonso Reyes e ilustrada por Diego Rivera, es la obra que le dio prestigio internacional. A su interés por la tradición maya se deben *A la sombra de mi ceiba* (1956), la traducción del maya al español de *El libro del Chilam Balam de Chumayel* (1930) y *Caminante del Mayab*, *Yucalpetén* y *Campanitas de mi tierra*, obras que contienen algunos poemas que musicalizaría Guty Cárdenas. En 1946 ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua como miembro de número (Peniche Barrera y Gómez Chacón, 2003a).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

hay como una calle así en diagonal, esa parte de la calle en diagonal no era calle, era parte del campo—, la gente que cruzaba para esos lados, que vivía de ese lado, no caminaba por la calle ni daba toda la vuelta hasta llegar a la esquina, sino, para ellos era más fácil cortar camino de esa misma forma y cruzar en diagonal. Y justamente donde cruzaban en diagonal, ahí estaba el árbol y varias personas manifestaron que se les aparecía una mujer muy guapa, que siempre estaba de vestido blanco y que tenía el cabello negro muy largo y era muy bonita. Les llamaba, pero normalmente no se le aparecía a cualquier tipo de persona, por eso a veces muchos no lo creían, sino que sólo se les aparecía a puros borrachitos.

La historia dice que te lleva el Xtabay, te lleva, te pierde, ¿por qué? Porque te está hablando y como tú la ves, vas yendo para intentar alcanzarla, pero no la alcanzas porque a esa mujer tú siempre la ves de frente, no la ves que camine, pero siempre ella se va haciendo para atrás, como que flotaba. Entonces, así es como comentaban que se llevaba a las personas.

Exactamente yo nunca vi que realmente mataran a nadie; yo era muy chico en ese entonces, pero sí nos daba miedo; eso era en esa parte de ahí que decían que se aparecía, justamente en un árbol. Ya más, así de la historia del porqué, pues sucedió algo así como la Llorona, son cosas que ocurrieron ahí y que la misma gente contaba que pasó. Raro, pero ¡bueno…!

Lo que sí mencionaban es que algunos que lograban reaccionar, era cuando le veían los pies, que no eran de humano, eran como de un animal y la mujer como que levitaba. Por eso decían que te llevaba, porque tú le estabas viendo la cara de frente, pero nunca la alcanzabas. Entonces, los que lograban dimensionar un punto, pues se escapaban, pero pues como siempre agarraba puro borrachito, pues se los llevaba.

Ahí en esos lugares en donde te estoy contando, pues sí pasaban cosas, porque todo lo que ahora son las casas de las vías, pues era puro monte eso; ahí veían hasta duendes, cosas así. Así que sí pasaron cosas extrañas; ahora, pues ya todo está urbanizado.

Esto sí es verídico, eso sí pasó, en la estación antigua, ahí paraba el tren y, después, llegaba a lo que era su paradero, por las lomas. Y en la parte de arriba, el cerro, donde ahora viven los obispos, anteriormente era una casa psiquiátrica, clínica mental, donde vivía el doctor Rivas, la gente también lo llamaba «el loco Rivas». Entonces, la gente, nadie quería llegar por allá, era una clínica muy famosa, pero todos sus alrededores eran puro monte y todo lo que lo rodeaba era puro monte y las casas estaban muy separadas. Entonces, en ese lugar y frente a las vías del tren, se cuenta que ahí aparecía.

En ese árbol, ya ves cómo la gente en los árboles grandes siempre le gusta tomar cerveza, sentarse y todo. Entonces, cuando cruzaban, pues se les aparecía. Lo manifestaron muchas veces, que se les apareció el Xtabay.

Otro lugar en donde dicen que se aparecía mucho es ahí en las vías del tren, en las vías del tren, ahí donde he ido a la carpintería, más adelante hace una curva el tren, había un tramo en donde siempre ha habido casas. Pero justo donde dan las vías del tren siempre estaba oscuro; justamente, también había un árbol. Entonces, a ese lugar también llegaban muchos borrachitos. Y hubo uno que fue muy sonado porque dicen que se le apareció la Xtabay. Pero él tenía un cuchillo y cuando le vio que sus pies no eran de una persona, sino que eran pies como de un animal, sacó su cuchillo y empezó a clavárselo. Y después huyó, pero el asombro es que cuando regresaron al siguiente día, el cuchillo estaba, pero en un árbol. Eran árboles muy grandes.

Esa era una particularidad, que siempre que aparecía, lo hacía alrededor de un gran árbol. Ese árbol de allá, el de la estación antigua, no era como tal un ceibo, pero sí era un

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

árbol grande ¡bueno! que yo recuerde. Podría ser que sí sea un ceibo, pero el de las vías del tren. Yo me imagino que lo relacionan con un ceibo por la dimensión del árbol; lo que sí te puedo decir que esos árboles eran muy grandes.

Ese árbol, el de la estación, lo mandó a tirar un vecino porque estaba a un costado del campo y era un árbol muy grande con raíces. Entonces, nosotros ahí jugábamos futbol y podrás entender que ocasionaba accidentes. En esos tiempos no había calles para subir al cerro, todo estaba oscuro.

1.12

[*Interacciones con la Xtabay*].

Informó: Enriqueta Eligio Mora, 60 años, ama de casa, residente de Champotón[16].

Recogió y reelaboró: Karen Anneth Cruz García, 20 años, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2024.

[La recolectora indica que lo contado le ocurrió a Enriqueta cuando tenía 21 años, en la villa de Sabancuy[17], situada entre Champotón y Ciudad del Carmen[18]].

Estaba sola en la casa con mis hijos pequeñitos. Era una casita sencilla de guano y madera, así que se escuchaba todo de afuera. Esa noche yo escuchaba ruido de personas como que hablaban, como en las procesiones funerarias. Luego, escuché que tocaron mi ventana y decían mi nombre. Pensé que era una amiga, una señora mayor que estaba sola. Abrí la ventana y miré, pero no había nadie. Me asomé más y volteé a los costados. Entonces, vi a una señora vestida toda de blanco y con el cabello negro muy largo. Se movía con el viento como si caminara muy rápido, pero no había aire. Me di cuenta de que no se veían sus pies, estaba flotando. Me espanté, revisé a mis bebés y oré. Me quedé dormida y soñé que alguien me daba una vela en el sueño y la ponía al lado de donde dormía.

Cuando desperté, había un hueso a mi lado, parecía humano porque era muy largo, pero nunca averigüé. Se lo di a mi suegro y él se lo llevó. Le conté lo que había visto y lo que soñé. Él dijo que era porque insultaba y maldecía mucho, que los insultos y portarse mal llamaban a los malos espíritus y que sería mejor que comenzara a comprometerme en la iglesia. Lo hice, pero, aun así, les tengo respeto. Nunca hay que jugar con los espíritus o malos aires.

1.13

Informó: Enriqueta Eligio Mora, 60 años, ama de casa, residente de Champotón.

Recogió y reelaboró: Karen Anneth Cruz García, 20 años, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2024.

[16] Localidad que es cabecera municipal del municipio homónimo, situada a 288 kms. al sureste de la ciudad de Campeche. Antiguamente fue un importante cacicazgo maya. El municipio de Champotón cuenta con la reserva ecológica tropical más grande de México, donde también se encuentra el sitio arqueológico de Calakmul.

[17] Perteneciente al municipio de Carmen, está situada a 130 kms. de la ciudad de Campeche y a 78.5 de Ciudad del Carmen. Se distingue por su estero, donde se reproducen tortugas de carey y sus playas bajas de arena blanca y aguas cristalinas.

[18] Cabecera del municipio homónimo, situado al suroeste del estado de Campeche, entre el Golfo de México y la Laguna de Términos. Es uno de los más importantes del estado y del país, debido a su gran producción petrolera. Se caracteriza por sus hermosas playas, sus vestigios arqueológicos y su clima y vegetación tropicales.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

[Esta versión le fue transmitida a Enriqueta por su padre Manuel Eligio, quien vivió en Isla Aguada[19], Champotón y Escárcega, y tuvo esta experiencia cuando tendría entre 30 y 31 años].

Cuenta don Manuel Eligio que una vez se quedó dormido en el campo después de trabajar, por beber demasiado aguardiente. Como el lugar en el que vivía estaba cerca, no le preocupó sentir que lo acariciaban de la cabeza a los pies. Pensó que era mi mamá —dice doña Enriqueta—, así que entreabrió los ojos y se dio cuenta de que lo acariciaba una cabellera larga y negra. Pensó que era mi mamá, porque ella también tenía el cabello muy largo, pero era ondulado. Cuando volteó hacia abajo, se dio cuenta de que la persona tenía pies de animal y pezuñas como de caballo.

Él sabía muchas cosas del monte porque había sido cazador y creció en rancherías. Para ese tiempo empezaba a meterse en la religión, así que cerró los ojos e hizo una oración. Volvió a abrir los ojos cuando escuchó a mi mamá, doña Aída Mora, llegar. Le preguntó si ella lo había acariciado con su cabello y cuando ella le dijo que no, le contó lo que pasó y ambos se dijeron que había sido la Xtabay.

1.14

Informó: Rocío del Carmen Cantún Caamal, 50 años, ama de casa, hermana del recolector.

Recogió: Mauricio Cantún Caamal, 49 años, historiador e investigador maya-yucateco.

Transcribió: Donají Cuéllar Escamilla.

[Esta versión le fue transmitida a la informante en su niñez por su tío abuelo Roberto Mijangos Ordónez, a quien se le apareció la Xtabay en el terreno donde vivía su familia].

Nos levantábamos y ya el árbol del anona[20] ya estaba cuchillado. Y el señor nos enseñaba cuántas acuchilladas ya le había dado al anona, porque no era una, eran como ocho. Así estaba el cuchillo: tas tas tas[21], donde le clavaba, porque el Xtabay se lo estaba llevando. Pero un día nos levantamos y no está el señor. Tons, empiezan a buscarlo todos los demás dónde está. Y fuimos adonde está la cueva, la cueva que colinda con la casa de lo que es Lucía. Y ahí en esa cueva, ahí estaba el tío. Pero resulta que el tío estaba hasta encuerado, taba encuerado, y quien lo sacó fue papá. Lo empezaron a sacar y le tiraron una cuerda, para que el tío…

—¿Qué hace ahí éste?

—Es que me estaba llevando, me dijo que vamos. Tons, yo la fui siguiendo, llegué acá.

[19] Pertenece al área de protección de la flora y la fauna denominada Laguna de Términos, lugar adecuado para la alimentación y reproducción de especies marinas y de agua dulce, locales y migratorias. Se sitúa a 90 kms. de la Ciudad de Campeche, al extremo oeste de la Península del Palmar.

[20] Anona o chirimoya en la Península de Yucatán (*annonna reticulata*). Árbol que llega a alcanzar hasta 20 metros de longitud. El fruto, de aspecto liso, con leves prominencias, se parece a un corazón, por lo que también se le conoce como chirimoya corazón de buey. Es comestible, de color verde, en ocasiones rojizo, aromático, suave y dulce (Marcano F., 2025).

[21] Onomatopeya de las acuchilladas.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

Entonces, él me decía que era una mujer muy bonita de cabello negro, largo, que hasta le peinó su cabello con esa cosa que decía que era del Xtabay. Que él la fue siguiendo y su ropa era blanca; una mestiza muy bonita ella.

—¿Le vio su cara, tío?

—Cuando le vi su cara fue que me espanté— dice, porque su cara parecía calaca, porque al momento de tocarla, porque él decía que la tocó, tocó hueso.

Al tío seguido se lo querían llevar, seguido. Y el árbol en la que daban las cuchilladas era el árbol del anona. Ese árbol cómo tenía de cuchilladas, donde lo clavaba seguido porque no era una vez solamente, era seguido lo que le pasaba a él, a él, en especial. No sé si había otros, pero él, sí me acuerdo del tío don Beto.

1.15

Informó: Rocío del Carmen Cantún Caamal, 50 años, ama de casa, hermana del recolector.

Recogió: Mauricio Cantún Caamal, 49 años, historiador maya yucateco.

Transcribió: Donají Cuéllar Escamilla.

[La informante indica que lo narrado le ocurrió a su vecino Lupe Pech en su niñez, y que fue muy comentado por sus vecinos].

Allí había un árbol de ciruela, y ahí, ahí es donde se llevaban a don Lupe. A don Lupe lo agarraban y se lo llevaban. El señor se sentaba acá, venía a vigilar en la… ¡la piedra! ¡la piedra! ¡hablaba con la piedra! ¡hablaba con la piedra! Y luego decía:

—Sí, porque ahí me está llevando, ahí está el Xtabay.

—¿En dónde?

—Aquí, en el árbol.

Y ahí estaba el árbol, en el árbol de ciruela. A él ahí se lo llevaron, en el árbol de ciruela.

—Ahí está sentada, ¿no la vieron?

—¡Claro que no!

Esa es la que comentaban Miguel y Carlos, cuando comentaban que pasaba una mujer con una carreta, desnuda, que hasta ellos se quedaron. ¿Sabes qué hicieron? Había un carrito acá, el carrito era del tío Marcelino, ahí se quedaron, hasta vino Julio, los tres, porque se iban a ver que pasara. Es la que contaba don Lupe, decía:

—¡el Xtabay, ya pasó el Xtabay!—, porque el señor en especial, hasta tenía los días que decía que el Xtabay pasaba. «Pero era un borrachito también», dice una voz que se oye al fondo.

Deja recuerdo muy bien cómo… Porque para ellos eran hasta días especiales que lo platicaban ellos, que pasaba. Y era casualidad. Lo mismo que le pasaba al tío don Beto, le pasaba a don Lupe: a los dos. Al señor lo llevaban en el árbol de la ciruela, y al tío, el que era el árbol del anona. Casualidad, no sé si es casualidad, pero eran a los dos, así les pasó.

1.16

Informó: Rocío del Carmen Cantún Caamal, 50 años, ama de casa, hermana del recolector.

Recogió: Mauricio Cantún Caamal, 49 años, historiador maya yucateco.

Transcribió: Donají Cuéllar Escamilla.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

[Esta versión le fue transmitida a la informante en su niñez por su tío abuelo Roberto Mijangos Ordónez, a quien se le apareció la Xtabay en el terreno donde vivía su familia].

Aquí en el terreno había un árbol o una planta, una guía, que es la que le dicen que es con la que se peina el Xtabay[22]. Entonces el tío don Beto decía que por eso tenía la peculiaridad de andar aquí en este lugar, porque aquí estaba hasta su peine de la mujer. Que siempre a él en especial lo venía a…. Él decía que lo venía a buscar a él. Entonces, aquí había el… no sé si es una guía, una planta, no sé qué es, pero algo así.

—Una guía que estaba enredada en el ciruelo, junto al copó[23]—, dice una voz al fondo.

Ahí está, es una guía. Él alegaba esa parte, que por eso había… Hasta decía:

—Niñas, péinense con esto porque su cabello les va a crecer bien bonito.

—Oiga tío, ¿y qué tal está la Xtabay?

—Tá Bonita.

—¿Y cuando la agarra?

—No— dice, es una calaca.

—Ah, entonces no, tío, no lo queremos ver.

—No, no lo vean— dice.

2. El perro de cera

2.1

Informó: Lucrecia Cavich Chi, 96 años, campesina, hablante de maya, originaria de Chunhuás, Calkiní, Campeche.

Recogió y reelaboró: Victoria Caamal Cahuich, 55 años, licenciada en Educación, hablante de maya yucateco, originaria de Chunhuás, Calkiní, Campeche. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2025.

Cuenta la leyenda que sucedió en un pueblito de una comunidad lejana en los montes altos de Los Petenes[24], a un grupo de hombres que les gustaba ir a cazar. Como

[22] Se trata de una enredadera cuyos frutos tienen forma de bejucos ovalados con puntas que semejan un peine color café. En el sureste mexicano es frecuente emplear la palabra guía en vez de enredadera. De acuerdo con Francisco J. Santamaría (2000: *sv*), en las plantas, la guía «es el extremo saliente de crecimiento de una rama o de un renuevo». En la Península de Yucatán la creencia en que peinarse con ese bejuco estimula el crecimiento del cabello sigue vigente (Gil, 2023). El bejuco es un fruto endémico de la región que florece durante abril y mayo; es conocido como «el peine de la Xtabay» y era frecuente que las madres lo usaran para peinar a niñas y varones. Actualmente se emplea para personas que no les crece el cabello, se les cae o padecen calvicie (Carolina, 2024). El fruto recibe otras denominaciones en México, como bejuco de huico, canoíta, lengua de vaca, peine de mico, bejuco de canoíta, clarín, corneta, etcétera; su nombre científico: *amphilophium crucigerum* (Lohmann, s. f.).

[23] Voz maya que designa álamo; en el sureste mexicano es el nombre vulgar de varias especies de matapalos. En otras partes del país se le llama higuerón, sabalí, amate prieto o álamo (Santamaría, 2000: *sv*).

[24] Denominación maya que designa formaciones vegetales del paisaje y la geografía de la Península de Yucatán, que consisten en masas circulares de árboles de las áreas cenagosas próximas al litoral peninsular. La Reserva de la Biósfera de los Petenes es una franja costera larga y estrecha, donde confluyen la tierra y el mar, al norte del estado de Campeche. Desde 1996 es un Área Natural Protegida, debido a su gran diversidad de flora y fauna, y a las propiedades del suelo que permiten la formación de cenotes y ojos de agua. Abarca cuatro municipios costeros: Calkiní, Hecelchakán, Tenab y la ciudad de Campeche (Ycte, 2025).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

nunca podían cazar venado, un día a un integrante del grupo se le ocurrió algo novedoso y les dijo a sus compañeros:

—Vamos a elaborar un perro para que nos ayude a cazar venado. Y sus compañeros dijeron que sí: —Está bien, vamos a elaborarlo.

Entonces comenzaron a elaborar al perro y colectar la cera de *lokok*[25]. A diario, ellos elaboraban las partes del cuerpo: cabeza, oreja, patas, cola.

La elaboración del perro tardó nueve días para poder terminarlo; ellos estaban contentos porque ya casi terminaban al que los iba a ayudar a la caza.

Al noveno día estuvo lista la elaboración del perro de cera y dijeron:

—También le pondremos sangre para que sea un ser viviente.

Entonces, le pusieron sangre de *Sak Xik*[26].

Contento y emocionado, el grupo de campesinos cazadores se dispuso a hacer una batida[27] en el monte; regresaban de la batida y descansaban. Preparaban su comida y, al entrar la noche, un integrante del grupo no llegaba. Y así, cada vez que salían a la batida. Entonces, ellos decidieron salir a averiguar qué estaba pasando con sus compañeros de batida.

Entonces, descubrieron que el perro que ellos elaboraron se estaba comiendo a los integrantes del grupo. Se organizaron para atraparlo, pero para poder hacerlo, quemaron incienso. Lo lograron atrapar lazándolo y lo amarraron para llevarlo al mar. Así, el grupo de campesinos cazadores se deshicieron del perro que elaboraron.

Cuentan los campesinos de la comunidad de Chunhuás[28] que cuando ellos van a trabajar en los montes de Los Petenes, se escucha el ladrido de un perro.

2.2

Informó: María Candelaria Caamal Cauich, 71 años, ama de casa, hablante de maya, madre del recolector.

Recogió: Mauricio Cantún Caamal, 49 años, historiador e investigador maya-yucateco.

Transcribió: Donají Cuéllar Escamilla.

[La informante indica que esta versión le fue transmitida por su madre Lucrecia Cauich Chi, a quien su padre Ruperto Cauich Trejo, campesino y cazador, se la contó. Todos ellos son hablantes de maya].

---

[25] Para la recolectora, significa cera de abeja sin aguijón. En el Cordemex se registra como *ko'lel kab*: abeja melífera melipona (Barrera, 1980: *sv*). Se trata de la especie *Melipona beecheii*, cultivada por los pueblos mayas desde la época prehispánica, a la que llamaban «abeja sagrada maya»; debido a las propiedades curativas de su miel, los antiguos mayas hacían entre cuatro y seis ceremonias al año (Gobierno de México, 2022).

[26] Para la recolectora, voz maya que indica una variedad de abejas sin aguijón. En el Cordemex, *sak xix* significa alabastro (Barrera Vázquez et al., 1980: *sv*). Sin embargo, el historiador Mauricio Cantún Caamal, aclara que es el nombre de la abeja melipona «alas blancas», pues en la punta de sus alas tiene puntos blancos.

[27] Denominación que recibe la cacería maya tradicional en grupo, dedicada a la caza de animales silvestres, como el venado cola blanca (*Odocoileus virginianus*) y el pecarí de collar (*Pecarí tajacu*), practicada por campesinos cazadores que para ello emplean perros, con el fin de aumentar la probabilidad de conseguir sus presas (Plata Espino, 2017: IV-V).

[28] San Agustín Chunhuás está a 17.7 kms. de Calkiní. Antiguamente fue una hacienda construida con piedra y cantera, cuyo casco aún se conserva.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

Los cazadores del pueblo se juntaron, los campesinos se juntaron, se jueron al Petén. Pero se alejaron bastante, casi llegando a la orilla de la playa, en todos esos montes donde están, pero no tenían un perro. Bueno, empezaron a recolectar los cocos, cera, cera de una abeja del monte, y ellos lo juntaron, hicieron un perrito. Pero que según cuenta el que lo contó, que drenaron su sangre y le empezaron a meter sangre al perrito, al perrito de los cocos, y que el perrito se volvió perro. Y lo tenían entre ellos, pero ellos seguían andando en el monte, y cazaron, comían. Y un día empezaron a ver que amanecía y faltaba uno de ellos. Y pasaba tiempo, y otra vez faltaba uno.

Entonces, empezaron a preocuparse porque se estaban desapareciendo ellos; empezaron a ponerse abusados[29]. ¿Qué animal los está comiendo? Porque ellos entendían que un animal los estaba comiendo. Entonces no sé cómo lo cacharon, pero era el perrito el que se los estaba comiendo, y agarraron al perrito, le pusieron una cadena y lo metieron en el mar. Y lo dejaron el mar.

Cuenta la historia que cuando los campesinos se juntan para ir a cazar —porque en ese pueblo siempre se juntan a ir a hacer su recorrido ahí en ese lugar, que no sé si es muy bonito, porque yo soy mujer y nunca he ido, pero yo oigo que todo mundo dice «vamos a ir al Petén, vamos a ir al Petén», y se van—, oyen que camina el perrito con su cadena. Y la historia es así. No sé si es un invento, no sé qué sea, pero así es el cuento.

3. Los aluxes

3.1

Informante: Ana Aurora Che Rosado, de 68 años, ama de casa, abuela de la recolectora.

Recogió y reelaboró: Vanessa Guadalupe Alfaro Calles, 19 años, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche. Campeche, Campeche. 24 de octubre de 2025.

[La recolectora indica que este caso sucedió cuando su abuela tenía *ca*. 10 años].

Mi abuelita relata que vivía en Escárcega[30] y que ahí conoció a un amigo que le contaba que todas las noches, después de que sus papás se dormían, él salía a jugar con unos amiguitos que lo iban a buscar a su casa, y para ello, sus amiguitos le tiraban piedras a su ventana para que él saliera a jugar con ellos. Esto duró por muchos meses, siempre la misma rutina, ellos iban por él y él jugaba con ellos. Para hacer énfasis en la historia debo decir que Escárcega antes no era tan habitado como en la actualidad y en este municipio las casas tenían un largo terreno lleno de árboles y milpa.

Continuando con la historia, un día el niño se encontraba enfermo y es por ello que cuando estos amiguitos lo fueron a buscar, él no quiso ir, porque se sentía mal. Sus amiguitos se enojaron porque él los rechazó y por ello se lo llevaron. Los padres y los pobladores lo buscaron por mucho tiempo, pero sus búsquedas no tuvieron éxito. Tiempo después, este niño apareció recostado entre un árbol que se encontraba entre la milpa, pero este niño no era el mismo. Él desvariaba y decía que quería ir a jugar con sus amiguitos. Después de ser encontrado, este niño empezó a tener calenturas muy fuertes y después de unos días, falleció.

[29] Coloquialmente, adjetivo que significa listo, hábil o astuto. Ponerse abusado indica estar atento o alerta; prepararse para algo (Lara, 2005: *sv*).

[30] Municipio situado al centro del estado de Campeche, formado a finales del siglo XIX y principios del XX. Se caracteriza por la abundancia del palo de tinte y por la explotación del chicle.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

Los pobladores decían que a este niño se lo llevaron los aluxes y por eso él quedó ido, porque ellos no querían que se supiera que ellos lo tenían. De igual manera, la descripción que daban de estos llamados «amiguitos» era la de unas criaturas no muy altas, del tamaño de un niño pequeño y con cabello feo.

3.2

Informó: Glendy Ofelia Sandoval Flores, 50 años, secretaria administrativa de la Escuela Primaria del ejido Hampolol, municipio de Campeche, donde reside.

Recogió: Ana Iris Ortega Álvarez, 45 años, antropóloga. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2025.

Transcribió: Donají Cuéllar Escamilla.

En casa de los padres de Glendy existe una cueva que ya estaba cuando sus padres decidieron adquirir la propiedad. Ellos nunca han visto a ningún ser, pero los vecinos les han platicado siempre que hay un par de aluxes, uno bueno y otro malo, que siempre salen de esa cueva a hacer travesuras a su alrededor. Su único contacto en esa casa fue cuando nació una de las nietas. Siendo bebé, de vez en cuando la dejaban sola mientras dormía y de repente despertaba llorando y gritando estruendosamente y al ir a verla no encontraba nada que la hubiera podido alterar. Hasta que la cambiaban o la bañaban le encontraban marcas de golpes con las formas de dedos de niños pequeños, como moretones en las plantas de los pies. La gente les advirtió que eran esos chaneques[31] que viven en la cueva de su casa y el travieso era el que golpeaba a la pequeña. Entonces, un chamán o brujo maya les explicó cómo iban a hacer un ritual para convivir con estos seres que estaban ahí antes de que ellos llegaran.

El ritual consistió en cocinarles pollo asado, dulces tradicionales y poner aguardiente en el espacio donde está ubicada la cueva. El ritual lo realizan cada 3, 4 años y en su oración piden la sana convivencia entre ellos y estos seres. Cabe mencionar que la mamá de Glendy viene de otro lugar que se llama Tinún[32], en el municipio de Tenabo, que es parte de lo que llaman El Camino Real, zona indígena de Campeche, aunque ya hay indígenas en otros municipios.

3.3

Informó: María Elizabeth Mass Canul, 56 años, trabajadora doméstica y tía de la recolectora.

Recogió y reelaboró: Ivanna Angélica Mass Canul, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2024.

Te voy a contar algo que me pasó una vez estando en un pueblo llamado Tixpéhual[33]. Allá vivía en una casita de guano en medio de un terreno grandísimo. Delante del terreno estaba la casita y atrás el monte. Alrededor de la casita estaba todo chapeado. Ese día me fui a llevar a la niña Alejandra a la escuela y regresé y me puse a lavar. Cuando estaba yo

[31] Estos personajes, muy parecidos a los aluxes por habitar en los cuyos, por su tamaño y sus acciones, pertenecen de la cultura olmeca (Cuéllar Escamilla, 2023a).

[32] Localidad situada a 8.2 km. de Tenabo, la cabecera municipal. Este municipio, situado al norte del estado de Campeche, se caracteriza por sus antiguas haciendas henequeneras, agrícolas y ganaderas.

[33] Población y cabecera del municipio homónimo del estado de Yucatán, a 20 km. de la ciudad de Mérida. Se distingue por sus antiguas haciendas de henequén.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

lavando me empezaron a tirar piedritas en mi batea donde estaba lavando. Y me estaban tire y tire piedrecitas. Agarré y me enojé y le dije:

—¿Sabes qué? — Deja de estar tirando piedritas; si no, te voy a echar agua. Y me seguían tirando las piedritas en mi batea, como jugando, pero no veía a las personas o a las personitas. Me enojé porque ya se habían amontonado muchas piedrecitas en mi batea y ¡sácatelas!, que les tiro el agua y, de al tiro[34], me dejaron de tirar las piedrecitas.

3.4

Informó: María Elizabeth Mass Canul, 56 años, trabajadora doméstica y tía de la recolectora.

Recogió y reelaboró: Ivanna Angélica Mass Canul, 21 años, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche. Campeche, Campeche, 23 de octubre de 2024.

Una señora iba a ir a buscar leña en el monte en la Hacienda de Cucá[35], pero llevaba su niña, creo yo que tenía entre 2 o 3 años. La cuestión es que ella iba a ir a leñar, pero no buscaba o no tenía quién viera a la niña y decidió ella llevársela. Pero cuando entró a buscar la leña en el monte, dejó a la niña en la orilla de la entrada, en la calle. Es la entrada donde iba a buscar la leña, pero era en el monte, la dejó en el camino. Entonces ella se metió a leñar. Cuando ella regresó, la niña ya no estaba.

Dicen que no tardó, pero que la niña no estaba. Que la empezó a buscar ahí donde la dejó, pero, al no encontrarla, regresó a la Hacienda, desesperada, y lo dijo. Empezaron a buscar, hasta su esposo y todos los vecinos. No la encontraron. Ya luego, dice que ella fue a hablar con un brujo y le dijeron que la niña estaba en un cenote, que se la llevaron los aluxes. Entonces, dice la señora que fue a ese cenote donde le dijeron y que ahí está la niña como si estuviese muerta, pero está dormida, pero se quedó pequeña. Pero no sé cuánto tiempo dicen que debe de estar en el cenote[36], porque ahí ahora ella es la reina o la princesa de los aluxes. Y ahí está como si estuviese durmiendo en el cenote. Se ve clarito ese cenote.

3.5

Informó: Fernando Uriel Uc Cab, 22 años, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche.

Recogió y transcribió: Kenrick Alejandro Esquivel Murrieta, 21 años, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche. Campeche, Campeche, 24 de octubre del 2024.

[El recolector indica que esta versión le fue contada por una vecina al informante].

[34] De a tiro, de al tiro, del tiro, de altiro, dialtiro son expresiones que, en sentido figurado, denotan una circunstancia o contratiempo que deja a uno sin acción ni manera de defenderse (Santamaría, 2000: *sv*).

[35] Santa Ana Cucá es una localidad del municipio de Tixpéhual, Yucatán, situada alrededor del viejo casco de la hacienda Cucá, en cuyas proximidades hay un yacimiento arqueológico de la cultura maya, también conocido como Cucá o Kukab (Municipios de México, 2025b).

[36] Los cenotes son pozos de agua muy profundos, formados por el colapso de las cavernas o cuevas subterráneas, que dejan al descubierto piscinas naturales de agua dulce. Son característicos de la península de Yucatán, aunque también los hay en otras partes del mundo. Tienen un papel crucial en el ecosistema, pues son fuentes de agua dulce para la flora y la fauna y albergan una rica biodiversidad. Son considerados como sitios sagrados por las comunidades locales y forman parte de su herencia ancestral (Rodríguez, 2024).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

Fue durante las alertas por el huracán Milton, que estaba próximo a llegar a Campeche, más o menos por principios de octubre. En Palizada se perdió un niño que le decían «el choco»[37]. Ese niño salió un día cualquiera en la mañana, iba acompañado de dos perros, pero de repente pasaron las horas y el niño no volvió a su casa. La mamá del niño, desesperada buscándolo con los vecinos, y nada. Buscaba por los parques y nada tampoco; incluso buscaron por los terrenos baldíos y nada de nada. Esto incluso salió en las noticias, la noticia de un niño que desapareció, incluso en internet salía que se había perdido, ahí en el Facebook.

Después de eso, ocurrió lo que ocurrió con el pinche huracán este, que azotó Campeche. Para eso, el niño seguía perdido, pero después lo hallaron entre la maleza de un monte, con hambre, frío y cubierto de suciedad junto a sus perros. El niño se veía bien, aunque, claro, el hambre y la sed nadie se la quita. Pero el punto es que ese niño estuvo fuera de su casa durante un huracán que nos pegó fuerte.

Pero aquí no acaba el asunto, cuando se dio el comunicado de que este niño se encontraba bien, la gente en internet y de la misma localidad empezaron a especular cosas en torno a sus creencias. La más popular entre los comentarios era la de los aluxitos, ya que entre Tabasco y Palizada abundan esos niñitos mayas. Incluso un compadre de ahí dice que no es la primera vez que se pierde un niño, que son muchas las anécdotas. Igual, hace como trece años se perdió un niño de un pueblito cercano, más bebé, de unos de tres añitos. Afortunadamente, fue encontrado a los tres días. Pero sí, en Campeche y lo que es Tabasco hasta Cancún, los aluxitos se roban a los bebés y después los dejan en el monte a morir.

4. El charro negro

4.1

Informó: María Elizabeth Mass Canul, 56 años, trabajadora doméstica y tía de la recolectora.

Recogió y reelaboró: Ivanna Angélica Mass Canul, 21 años, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche. Campeche, Campeche, 23 de octubre de 2024.

A Mariela, sobrina de mi esposo Jorge, una vez la mandaron a buscar mayonesa porque estábamos haciendo tortas. Era un sábado y le dije:

— Mariela, Mariela, ve a buscar la mayonesa—.

Pero no quería, y ya por último, fue a ver lo de la mayonesa. Cuando al regresar, pega el grito y salimos corriendo. Se le cayó el pomo[38] de la mayonesa. Dice que en dirección de la casa de su tía Juanita había uno grandote vestido de negro como un charro, sentado en la albarrada, pero estaba grandote y le habló. Claro que ella se asustó cuando ella gritó, pues dice que brincó el cerco de la albarrada, así como que brincas una silla, y que se fue caminando; pero daba unas zancadas grandes. Y empezaron todos a adentrarse hasta por allá del monte para ver si había alguien y nada que encontraron a alguien.

[37] Voz que se empleó en el sureste mexicano, en principio, para designar a los chontales, etnia de origen prehispánico, en cuya lengua la palabra *yokoo*, de donde proviene choco, significa «los que hablan la lengua verdadera». Actualmente se aplica como gentilicio de las personas nacidas en Tabasco, independientemente de su origen étnico (Tuz Tun, 2024).

[38] En México, especialmente en el sureste, frasco pequeño, de boca ancha, de vidrio o de cerámica, que sirve para contener pomada, crema o algún ungüento (Lara, 2005: *sv*).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

5. La Tishanila

Informó: Erika Arcos, 22 años, de la etnia chol[39], originaria de Yajalón, Chiapas, en 2013.

Recogió y reelaboró: Cuauhtémoc Cuéllar Castro, 22 años, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche. Campeche Campeche, 25 de octubre de 2024.

[El recolector indica que esta versión le fue contada *ca.* 2013].

5.1

Pues mira, yo nací en Yajalón[40], por Chiapas, y ahí tienen su casa mis abuelos. La verdad, no sé bien dónde, porque íbamos namás una vez al año, y sólo unos días, pero por allá era cerca de un río, que nos quedaba cerca caminando.

Pues fíjate que mi abuela cocinaba a la leña cuando veníamos todos, porque sacaba su olla grandísima y hacía ahí carne polaca o tamales, o pozole... y así. Entonces, cuando me pasó esto tenía unos nueve-diez años. No mucho, pues. Yo no me habían enseñado a cocinar nada todavía, pero para que no andara sin hacer nada, mi abuela a veces me mandaba al río por agua, porque en su casa no hay agua ni llave y no siempre nos prestan el pozo sus vecinos. Y a cada rato hay que ir por agua para su taza de su baño, o para hervir y bañarnos, o para cocinar también. Es agua limpia la del río que hay.

Pero el caso es que iba yo por agua. Antes iba con unos cantaritos, pero de repente, cuando crecí, me daban cubeta de esas de pintura para acarrear... Y ese día mis primos no estaban porque fueron al pueblo, y me tocó ir sola, y llevé mi cubeta vacía al río, y que me encuentro a una doña.

Ella era como viejita, pero no se veía arrugada mucho. Tenía ropa blanca, como una blusa-falda, como tapándole todo el cuerpo. Era una sola prenda y tenía los pelos negros largos. No se peinaba las greñas. La doñita estaba lavando sus ropas blancas en el río, y hacía espuma cuando tallaba sus ropas encima de unas rocas del río. Traía dónde poner sus ropas cuando las lavaba, y parecía que llevaba un buen rato, pero me la encontré, y me di cuenta de que no era ninguna vecina, porque medio conocía a las vecinas de mi abuela que iban al río a lavar o así, y no era ninguna.

La doñita se me quedó viendo y me dijo que si había venido por agua, y le dije que sí, que me mandó mi abuela Mary. La señora siguió lavando, mientras con una jicarita[41] iba llenando mi cubeta con el agua del río, y me empezó a hacer plática de que ella vivía del otro lado del río y casi no iba, pero que hoy salió a lavar temprano y ya casi acababa. Y que me dice que ella conoce a casi todos del pueblo, y que si quiénes eran mis papás, pero antes de contestarle, la doñita dejó de tallar y dijo que yo me le hacía familiar.

Entonces me preguntó si mi papá se llamaba Primitivo, y le dije que sí, que mi papá era Primitivo Arcos. La doñita siguió tallando y me dijo que lo conocía, que hacía

[39] Los choles descienden de los grupos mayas, situados en el estado de Tabasco y en partes del estado de Chiapas, cuyas comunidades han mantenido su lengua viva; cuenta con 220 mil hablantes y poseen una rica y abundante tradición oral, además de numerosos dialectos, cuyo idioma pertenece a la familia de las lenguas mayenses (Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, 2020).

[40] Localidad y cabecera del municipio homónimo del estado de Chiapas. Su fisiografía se compone de sierras y su clima es semicálido húmedo. En el municipio hay 17 681 hablantes de diferentes lenguas indígenas: tzeltal, chol, tzotzil, maya, tojolabal, chuj, zoque, náhuatl y lenguas zapotecas (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2010).

[41] Del náhuatl *xicalli*, jícara es un vaso hecho de ese fruto. El fruto del árbol del jícaro es sólido, duro, con pulpa y pepitas semejantes a las de la calabaza; de corteza leñosa se hacen las vasijas del mismo nombre en México y Centroamérica (Santamaría, 2000: *sv*).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

años venía al río a cada rato, pero tenía años sin verlo. Entonces me di cuenta de que no había seguido llenando mi cubeta y empecé a llenarla de nuevo en lo que la seño me contaba, pero cuando se calló, la volteé a ver, y ya no estaba ni ella ni la ropa. Me asusté porque se fue sin hacer ruido y nomás medio llené mi cubeta y me regresé a la casa.

Al rato en la comida me preguntó mi apá que si porqué me tardé tanto en el río, y le conté de una señora que decía que lo conocía, que su nombre era algo así como Tila, o Tisi, y entonces se puso como que serio, y me dijo que sí la conocía, que era una mujer que a veces se aparecía en el río y que se llamaba la Tishanila, que era peligrosa y que era un espanto.

Ya después de esa vez, no me dejaron que fuera sola al río si no iba conmigo una prima más grande, o mi mamá, o mi abuela. Mejor no iba yo, y nunca me acompañaba mi papá o ningún otro hombre de mi familia. Ahorita ya no vamos para allá, pero luego mi mamá me dijo que es la Tishanila. Se le apareció a un amigo de mi papá, que lo conocían por andar de cabrón, y que un día mi papá lo trajo del río, que había quedado loco, pero que ya se quedó así porque se cayó al río y se pegó, y se murió a los dos días.

También mi madre me dijo después, cuando se separó de él, que supo que era un «pájaro de varios nidos», y que lo descubrió en una de esas, pero nunca quiso decirme más de eso.

5.2

Informó: Primitivo Arcos, 69 años, originario de Yajalón, Chiapas.

Recogió y reelaboró: Cuauhtémoc Cuéllar Castro, 22 años, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche. Campeche, Campeche, 25 de octubre de 2024. El informante proporciona la visión del testigo de la versión anterior.

Nos pasó cuando yo era de unos quince o diecisiete años más o menos. Yo andaba mucho con mi amigo Isidro al río, que él pescaba mucho ahí para ir a vender al mercado luego, o para una novia que tenía allá. A veces namás nos veníamos por el caminito junto al río porque se llegaba rápido a la casa de donde la cantina, y mi má no me escuchaba llegar tan tarde si me metía por su patio.

El caso es que una de esas veces que volvíamos por el caminito del río, eran las dos o tres de la mañana y estaba bien, pero bien oscuro. Casi nunca llevábamos con qué hacer lumbre como esa vez, y vimos los dos a una muchacha muy guapa, con una ropa blanca muy bonita del otro lado del río, que no era muy hondo en ese tiempo del año. Era muy guapa, muy caderona pero flaca, y tenía el pelo casi por la cintura más o menos.

No le vimos bien la cara, por lo de que estaba muy oscuro, pero el Isidro le silbó cuando la vio, y ella nada más se rió un poco y como que quería que la siguiéramos. El Isidro era más vivo que yo y ya había metido los pies descalzos en el agua, y yo iba mero detrás de él, y sentí un frío horrible en las patas, que me caló los huesos enseguidita.

Yo me salí hacia atrás, pero el Isidro ya iba como a mitad del río cuando la muchacha empezó a alejarse. Y entonces sentí cómo el río se alejaba de mí, pero yo no me estaba moviendo ya, y aunque no le vi la cara a la muchacha, Isidro sí. Y entonces gritó:

—¡Primitivo, Primitivo!

Y empezó a gritar, que como... como que el agua ya le llegaba casi a la mitad de la panza.

Luego luego[42], la muchacha como que se dio cuenta de que el Isidro también estaba frío frío y estaban juntos cuando lo sumergió al río como bañándolo. Y aunque el

[42] Enseguida, después; forma popular reiterativa (Santamaría, 2000: *sv*).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

agua no era tan profunda, te juro que Isidro se hundió su cabeza en el río y casi que se lo llevaba el agua. Yo ahí mero me hice encima, y el Isidro pataleaba para soltarse, pero en eso escuché que mi mamá se había levantado de su casa y en lo que volteé y vi de nuevo al río, estaba Isidro todavía como que acostado encima de unas piedras del río. Y, a como pude de asustado, medio lo saqué al caminito. Y estaba como que ido y frío, como muertito.

Entonces, mi mamá primero nos empezó a gritar que por borrachos nos habíamos caído al agua y luego vio al Isidro todo frío y medio me ayudó a meterlo a la casa. No duró mucho vivo porque andaba espantado y no comió. Nomás decía que tenía frío, que la vieja le hablaba con los dedos para que fuera, pero yo no vi nada de eso. Y al final, verdaderamente se nos murió a los dos días, como que se ahogó con su lengua él solito y murió sudado, como si lo hubieran matado de espanto.

Yo todavía pasé junto al río dos veces más, que venía bien bolo a esas horas, y siempre empezaba a sudar frío, pero ni me volteaba al río por miedoso que se me apareciera de nuevo la Tishanila, que así me dijeron, mi mamá, que se llamaba, y que se nos apareció por andar de culeros[43], porque el Isidro tenía su novia del mercado y la de su casa. Eso lo supo mi madrecita —que en paz descanse— porque a su velorio vinieron las dos y se agarraron de las greñas.

Yo ya no pasé a ese río nunca, porque los dos éramos culeros de chamacos y me daba miedo que me dejara lelo a mí también, o que me ahogara al río, que si no fuera por mi madrecita, al Isidro lo ahogaba la Tishanila ahí merito[44]. Y a mí también, que por eso ni pesco ni estoy por el río nunca ya.

Decía mi mamá que la Tishanila se le aparecía a los que andaban de bolos o de cabrones con sus viejas y que así se llevó a varios acá en Yajalón y en otros pueblos de por acá cuando andaban cuerniando[45] a sus viejas. Y que siempre era una greñuda de blanco que los ahogaba o los mataba de susto y, si no se morían ahí mero, se morían al ratito, o que se quedaban locos, como alucinados, como diciendo incuerencias. Y a mí nomás recuerdo ese frío que me dio, aunque estaba acalorado del trago y del verano que hacía, como si yo fuera el que se cayó al río, como si me estuviera respirando la muerte encima.

6. La lechona

6.1

Informó: Ana Francisca Mass Canul, 59 años, ama de casa y madre de la recolectora.

Recogió y reelaboró: Ivanna Angélica Mass Canul, 21 años, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche. Campeche, Campeche, 23 de octubre del 2024.

[La recolectora indica que la informante conoció esta versión cuando era niña, por su madre, Francisca Canul Noh, quien falleció en 2011 a los 85 años].

[43] Adjetivo malsonante que tiene varias aplicaciones, entre ellas, a las personas cobardes y traidoras (Company Company et al., 2022: *sv*).

[44] En este caso, funciona como adverbio de lugar: por allí mismo, en ese preciso lugar. En otros casos, diminutivo de mero, en el sentido de muy próximo, a punto de, propio: Ya merito me caía (Santamaría, 2000: *sv*).

[45] Cuernear significa ser infiel a la pareja: «A esa señora la cuernearon con la vecina» (Company Company et al., 2022).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

Contaba mi mamá que a José lo mandaban a comprar con don Nito, pero las calles de por acá era vereditas. Porque era puro monte no le gustaba ir y siempre lo mandaban como al atardecer y le decía José:

—Yo no quiero ir.

—¿Pero por qué no quieres ir, chamaco? —decía mi mamá. Luego agarraba un bejuco y le daba para que fuera a la tienda.

—Porque siempre sale una lechona y no me deja pasar —contestó José.

—¿Adónde? —dijo mi mamá.

Entonces, se estaba yendo José, ya regañado. Y al doblar por aquí se apareció la lechona. Mi mamá empezó a corretear a la lechona. Decía mi mamá que esos animales se aparecían en esos lugares porque los hacendados de aquel tiempo, para que no entraran a robar sus mangos o sus naranjas, enterraban a los animales para que sus espíritus cuidaran su terreno y no entraran a robar.

7. La carreta fantasma

7.1

Informó: Ana Francisca Mass Canul, 59 años, ama de casa y madre de la recolectora.

Recogió y reelaboró: Ivanna Angélica Mass Canul, 21, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2024.

Yo me acuerdo de que este Guillermo y Miguel… Nosotros íbamos aquí al templo, ahí en Santa Lucía y todavía no había mucha gente por acá. Estaba una matota de roble. Fuimos al templo, entonces terminó el culto y nos quedamos a platicar dentro del templo.

Ellos se quedaron dormidos debajo de la mata de roble, en unas hamacas que estaban colgadas fuera del templo. Al despertarse, pensaron que ya se habían quitado todos y ellos se empezaron a salir para la casa.

Al llegar cerca de la casa, una carreta se les apareció en el terreno. La carreta salió de una mata de ramón[46] y entonces se pusieron a correr de regreso al templo porque se dieron cuenta de que no había nadie aquí en la casa.

Entonces, llegó mi papá y a mi mamá le dijeron que los venía correteando una carreta, pero ellos empezaron a caminar rápido y agarraron unos palos en el camino, pero no encontraron nada.

Cuando ellos vinieron acá, dijeron que allá del árbol de ramón se les había aparecido la carreta y ya no pudieron entrar. Mucho tiempo después a Miguel lo perseguía la carreta, una carreta con caballos. No sé si llevaba a alguien.

[46] Conocido por los antiguos mayas como *Óox*, el ramón (*brosimum alicastrum*) es un árbol que abunda en el sureste de México y Centroamérica, especialmente en la península de Yucatán. Es muy preciado debido a que sus hojas sirven como forraje para alimentar al ganado; su fruto, para sustento de venados, pecaríes, monos, murciélagos y la fauna de la selva; su madera, para la construcción y su corteza, para preparar tónicos contra el asma, la diabetes, la tuberculosis y la bronquitis. En la selva puede alcanzar hasta 45 metros de longitud y su tronco, 1.5 metros de diámetro; sirve de refugio de zopilotes y murciélagos. Actualmente, de su semilla deshidratada y molida se extrae una harina con alto contenido en calcio, que se usa para hacer pan y agua de horchata (Quiroz y Mayorga, 2022).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

Eso a él se lo contaba mi mamá, pero no decía más detalles; estaba entre lo oscuro y lo claro, porque en ese entonces no había luz como ahora, la luz estaba bajita y se veía como si fuera un pueblito. A esa hora que él regresaba lo perseguía la carreta.

8. Las cadenas

8.1

Informó: Ana Francisca Mass Canul, 59 años, ama de casa y madre de la recolectora.

Recogió y reelaboró: Ivanna Angélica Mass Canul, 21 años, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2024.

A mí nunca me asustaron, pero lo único que yo escuchaba cuando estaba chica, todos los 6 de enero, escuchaba que como que iban arrastrando cadenas aquí en la calle que no estaba pavimentada. No había pavimento todavía, eran veredas y lo demás monte, porque las casas estaban separadas. Sólo los 6 de enero, antes de que trajeran los juguetes, se escuchaba. Nunca me asomé a mirar, pero se escuchaba mucho y yo tengo el sueño ligero, así que ya no dormía bien.

Una vez le conté esto a mis vecinas Ligia y Conchi y me dijeron que ellas también lo escuchaban al estar esperando los juguetes del 6 de enero, porque el sonido paraba alrededor de las cinco de la mañana.

9. La gruta encantada

9.1

Informó: Félix Mass Coccom, tío abuelo de la recolectora, en Santa Elena, Yucatán, en abril de 2022.

Recogió y reelaboró: Ivanna Angélica Mass Canul, 21 años, estudiante de la Universidad Autónoma de Campeche. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2024.

El tío Félix contaba que una vez se metió a una gruta ahí en el monte a buscar a alguien. Él se atrevió a entrar a aquella gruta. Le amarraron una soga para hacerle seña si se tardaba mucho. Eran como las diez de la mañana. Mi tío se arrastró por el túnel hasta que llegó al final y se asomó a la claridad. El vio un campo muy bonito; a lo lejos él vio casitas de guano, venados y personas como antiguas. Cuando sintió la señal de la soga, regresó. Cuando salió de la gruta le preguntaron por qué tardó tanto. Él dijo sentir que pasaron unos minutos, que máximo una hora. Pero al ver que ya casi atardecía, se sintió confundido, ya que al que buscaban salió al cabo de un par de horas cuando el tío entró a la gruta. Dice el tío que antes ahí se iba a pedir conocimiento, pero como él no creía en eso, mejor aprendió de su familia la yerbatería[47].

10. El sacrificio de la doncella.

10.1

Informó: Glendy Ofelia Sandoval Flores, 50 años, secretaria administrativa de la Escuela Primaria del Ejido Hampolol, localidad rural de origen maya del Municipio de Campeche.

[47] Voz local que se refiere a la herbolaria. En México suelen llamarse curanderos a quienes practican la curación mediante yerbas (Santamaría, 2000: *sv* yerbatero).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

Recogió: Ana Iris Ortega Álvarez, 45 años, Antropóloga. Campeche, Campeche, 24 de octubre de 2025.

Transcribió: Donají Cuéllar Escamilla.

Esto sí fue algo que a nosotros nos pasó hace exactamente como 35 años, si no es que un poquito más. Nosotros nos fuimos de paseo a las ruinas de Edzná[48]. Íbamos mis papás, mis dos hermanos y yo, y sus compadres con su hija. Yo acababa de cumplir 14 años y la muchacha acababa de cumplir 13, porque somos prácticamente del mismo mes, nada más por días. Y nos fuimos nosotros a Quetzal Edzná[49].

Quetzal es una comunidad donde viven los refugiados, porque uno de los muchachos se regaló con mi papá, y nosotros fuimos a decirle a sus papás que sí, si ellos aceptaban que él tuviera nuestro apellido para que él pudiera estudiar, porque eran indocumentados.

Desde que nosotros nos íbamos, esta muchacha pedía que pasáramos a las ruinas de Edzná, y mi papá dijo:

—Nosotros no venimos a pasear como tal, sino a hacer un trámite.

Coincidencias de la vida o quién sabe qué. De regreso, se echa a perder la camioneta exactamente a la entrada de Edzná. Entonces mi papá entra para pedir algo para ajustar el cloch, que eso es lo que se había echado a perder. Entonces ella dijo:

—Pues ya que estamos acá, vamos a entrar.

O sea, a entrar, y dijo:

—No, porque cobran. Ella fue, preguntó y le dijeron:

—No, no, no; gratis.

Mi mamá estaba recién operada, tenía un mes que la operaron. Ella no quería entrar porque, pues, había que subir las escaleras. Sin embargo, pues, en fin, chamacos que queríamos entrar y todo.

Entramos a lo que son las ruinas. Llegamos y en la parte más alta, si tiene la oportunidad de conocerlo, es la que está adelante, donde está la mesa de sacrificios y está el más alto del… Y nosotros empezamos a subir. Mi hermano y ella fueron los primeros en llegar a lo que es la cima. Mi hermanito tenía exactamente como 6 años, 10 años cuando mucho tenía. Y él, desde que nosotros entramos, dijo que no nos subiéramos allá:

—No se suban, no se suban porque allá hay un señor que les está viendo.

Entonces nos mostró, específicamente a la mitad de la ruina, en una como ventanita… Entonces mi hermanito decía:

—No se suban, ese señor les está viendo.

[48] Sitio arqueológico maya fundado en el año 600 a.C. Entre el año 400 y 1000 d.C. fue una poderosa capital regional del occidente peninsular y fue abandonada en 1450. Situado a 61 kilómetros al sureste de la ciudad de Campeche (Gobierno de México, 2025).

[49] Antiguo nombre de La libertad, localidad perteneciente al municipio de Campeche, denominada así en 2010, donde el 50% de sus habitantes son mayas. Situada a 61.9 kms. de la ciudad de Campeche, es la localidad más poblada del municipio.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

Entonces, nosotros mirábamos a ver y no veíamos a nadie. Y mi papá, para que se le olvidara, le agarró de la mano y lo llevó con los pequeños, para que él se entretuviera. Entonces, mi hermano el mayor, que en paz descanse, subió con ella y llegó hasta el final. Los otros que íbamos, íbamos como que gateando para subir, y ahí ella venía de regreso, Erika se llamaba. Y, de pronto, exactamente ahí donde dijo mi hermanito, vimos que ella salió volando, de una manera increíble. Esa es la parte que hasta ahorita no logramos entender. Cuando te resbalas, vas trastabillando y vas rodando, porque, pues, te atoraste con el pie o con la piedra, o algo así; ella no. Salió como disparada, como empujada, como que la hayan empujado; se fue. Lo único que ella hizo fue agarrarse el vestido para que no se le levantara, cuando se supone que por inercia tú intentas agarrarte o algo, mueves las manos, los pies, porque te estás yendo, te estás cayendo; ella lo único que hizo fue agarrarse la falda. Entonces, cuando ella cayó, se le desprendió todo lo que es esto de la cabeza, ahí quedó ella muerta. Cuando mi hermanito se volteó, dijo:

—Se los dije, él la empujó.

El cráneo se le desprendió. Mi mamá sin poderse mover, sus papás ahí, la desesperación de los que veníamos bajando, y ella con los ojos abiertos donde cayó. Mi hermanito, el pequeño, vino y se los cerró, diciendo:

—Te lo dije que no te subieras, te lo dije que no te subieras; él te empujó.

Fue exactamente un Domingo de Ramos, que dicen, según también creencias, que cuando se acerca Semana Santa no debemos de salir porque son días, pues, para estar en casa, para guardar.

Entonces, pasó todo el tiempo y esta muchacha murió. Te estoy hablando de hace exactamente más de 35 años que jamás, jamás, desde ese tiempo, hemos vuelto a pisar ahí, y por ningún motivo permitiría que fueran mis hijos. Una experiencia fea, pero que nosotros la vivimos.

Y mi hermanito lo dijo, lo dijo y lo dijo, y lo repetía. A mi hermanito le dijeron que él tenía esa capacidad, porque así le llaman acá, que tiene abierto el cerebro para ver cosas que nosotros no podemos ver. Y, entonces, él lo decía:

—Es que allá está él, te está viendo, te está viendo.

Y ahorita que te lo cuento y vuelvo a sentir el mismo escalofrío.

Pues, supuestamente, ya después nos dijeron las mismas personas que cuidaban en ese momento ahí —porque ahí nos dio toda la noche en un lugar que podrás ver hermoso de día, pero en la noche es el lugar más horrible, con ruidos tan feos, sin nada de luz; era un domingo, no la iban a buscar, no la iban a levantar, nosotros no podíamos quitarnos de allá— algo horrible: que no era la primera vez que se moría alguien allí y que siempre son doncellas. Y como ella fue la primera en subir, era el sacrificio que ya tocaba, pues es un lugar de mayas y demás, pues solían hacer sacrificios a doncellas. Tons, la que llegara, o sea, alguien, en este caso, ella llegó primero, pues ya le tocó. Pero que siempre había muertes cada determinado tiempo, pero pues obviamente no se decía porque es un lugar turístico.

Es que hace poquito me enteré, hace como dos años, que ya no permiten que nadie se suba, pero estamos hablando de hace como dos años, pero sí hubo otras muertes. Qué tan cierto sea, no lo sé. Yo te cuento ora sí que mi experiencia; algo feo, feo, feo, feo, feo. Y ahí pues algo vio, que es como malos aires, diríamos nosotros, que estaba ahí, y él lo decía:

—Ahí está, ahí está, véanlo.

Y lo apuntaba y nos mostraba; y es exactamente donde ella cayó. Y lo raro de todo esto, te repito que ella cayó rodando, ni trastabilló ni nada, sino que fue así, ora sí que un clavado; un clavado y agarrándose la ropa, como si fuera volando.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9970

Bibliografía

Barrera Vázquez, Alfredo (dir.) *et al.* (1980): *Diccionario Maya Cordemex maya-español español-maya*, Mérida, [Yucatán], Ediciones Cordemex.

Carolina (2024): «¿Conoces el peine de la Xtabay? Es un bejuco que hace crecer el cabello», en *La chispa de Yucatán*, Mérida.

Carranza, Claudia (2014): «"Se lo llevó El Chamuco". El trato familiar hacia el Diablo en algunos ejemplos de la literatura oral de México», *Boletín de Literatura Oral*, *4*, pp. 9-27.

Company Company, Concepción *et al.* (2022): *Diccionario de mexicanismos propios y compartidos*, México, Academia Mexicana de la Lengua.

Cuéllar Escamilla, Donají (2013): «Variantes regionales en textos narrativos sobre las Xtabay: Chiapas, Yucatán y Quintana Roo», en *Variación regional en la narrativa de tradición oral de México*, Aurelio González, Nieves Rodríguez Valle y Mercedes Zavala Gómez del Campo (eds.), México, El Colegio de México, pp. 123-131.

Cuéllar Escamilla, Donají (2023a): «La matki: una chaneca caníbal», *Revista de Folklore. Fundación Joaquín Díaz*, *492*, pp. 84-98.

Cuéllar Escamilla, Donají (2023b): «El destino de borrachos y disolutos frente a la Matlazihua», en *Suerte y destino en formas narrativas de la literatura de tradición oral de México*, Lilia Álvarez Ávalos, Alejandra Camacho Ruán, Mercedes Zavala Gómez del Campo (eds.), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, pp. 301-318.

Cuéllar Escamilla, Donají (2023c): «Orígenes y función social de la Matlazihua y la Matki», *El pez y la flecha*, *III*(7), pp. 72-97. https://doi.org/10.25009/pyfril.v3i7.119

Cuéllar Escamilla, Donají (2024): «Encuentros fatales con la Tisigua: relación con lo sagrado y función social», *Revista de Folklore. Fundación Joaquín Díaz*, *505*, pp. 80-89.

Cuéllar Escamilla, Donají (en prensa): «El modelo Ciguanaba», en *Homenaje a Aurelio González,* Mercedes Zavala Gómez del Campo (ed.).

De Ángel García, David (2007): «Espacios y representaciones del mal entre los mayas yucatecos contemporáneos», *Mayab. Sociedad Española de Estudios Mayas*, *19*, pp. 139-145.

Gil, Irving (2023): «Peine de la Xtabay: una creencia ancestral para hacer crecer el cabello», *Posta. Lo mejor de la información de México y el mundo*, Mérida (Yucatán), s. p. https://www.posta.com.mx/mexico/peine-de-la-xtabay-una-creencia-ancestral-para-hacer-crecer-el-cabello/vl1523249

Gobierno de México (2022): «Melipona beecheii, "la abeja sagrada maya"», *Secretaría de Agricultura y Desarrollo Rural*. https://www.gob.mx/agricultura/es/articulos/melipona-beecheii-la-abeja-sagrada-maya

Gobierno de México (2025): «"Edzná», *Instituto Nacional de Antropología e Historia*. https://www.inah.gob.mx/zonas/zona-arqueologica-edzna

Gobierno del Estado de Yucatán (s. f.): «Pich», *Renacimiento Maya*. https://www.yucatan.gob.mx/?p=pich

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2010): *Compendio de información geográfica municipal Yajalón, Chiapas*. https://www.inegi.org.mx/contenidos/app/mexicocifras/datos_geograficos/07/07109.pdf

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2017): *Anuario Estadístico y Geográfico de Campeche*. http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/

productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/anuarios_2017/702825095109.pdf

Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas / Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (2020): *Atlas de los Pueblos Indígenas de México*, México. https://atlas.inpi.gob.mx/choles-lengua/

Lara, Luis Fernando (2005): *Diccionario del español usual en México*, México, El Colegio de México [Tercera reimpresión].

Lohmann, L. G. (s. f.): «*Amphilophium crucigerum*», *Efloramex. La flora electrónica de México*. https://efloramex.ib.unam.mx/cdm_dataportal/taxon/d8dae93b-039a-41a1-b258-5650a4c334e2

López Austin, Alfredo y López Luján, Leonardo (2009): *Monte Sagrado. Templo Mayor*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Marcano F., Eugenio de [Jesús]. (2025): «*Annona Reticulata*», *Jardín Botánico de Santiago*. https://botanicodesantiago.com/annona-reticulata/

Municipios de México (2025a): «Santa Elena». https://www.los-municipios.mx/municipio-santa-elena.html

Municipios de México (2025b): «Tixpéhual». https://www.los-municipios.mx/municipio-tixpehual.html

Pedrosa, José Manuel (1995): «El repertorio romancístico de una mujer de Puentegenil (Córdoba)», *Revista de Folklore. Fundación Joaquín Díaz*, *176*, pp. 57-65.

Peniche Barrera, Roldán y Gómez Chacón, Gaspar (2003a): «Antonio Mediz Bolio», en *Diccionario de escritores de Yucatán*, México, Compañía Editorial de la Península. https://bibliotecavirtual.yucatan.gob.mx/pages/autores?id=25

Peniche Barrera, Roldán y Gómez Chacón, Gaspar (2003b): «Luis Rosado Vega», en *Diccionario de escritores de Yucatán*, México, Compañía Editorial de la Península. https://bibliotecavirtual.yucatan.gob.mx/pages/autores?id=42

Piña Chan, Román (1996): «Las figurillas de Jaina. Arte funerario», *Arqueología Mexicana*, *III*, 18, pp. 52-59.

Plata Espino, Elías (2017): «El uso del perro (*canis lupus familiaris*) en la cacería maya tradicional en grupo (batida) relevancia práctica y sociocultural», Mérida [Yucatán], Instituto Politécnico Nacional Unidad Mérida [Tesis de Maestría].

Preuss, Mary H. (2011): «Un análisis de cuentos orales maya-yucatecos: Un poco del pasado, el presente y un bosquejo del futuro», *Mitológicas*, *XXVI*, pp. 9-17.

Quiroz, Yanine y Mayorga, Juan (2022, 27 de abril): «Ramón, el árbol de la selva maya que es un tesoro nutricional», *Mongabay*. https://es.mongabay.com/2022/04/el-arbol-de-la-selva-maya-que-es-un-tesoro-nutricional-mexico/

Rodríguez, Micaela (2024): «¿Qué es un cenote y cómo se forman estos tesoros subterráneos?», *Universo actual*. https://universoactual.com/que-es-un-cenote/

Rosado Vega, Luis (1951): «El origen de la mujer Xtabay», en *Leyendas y tradiciones yucatecas*, Gabriel Antonio Menéndez (comp.), pról. de A. Mediz Bolio, Mérida, Editorial Yucatanense «Club del Libro», pp. 121-124.

Santamaría, Francisco J (2000): *Diccionario de mejicanismos*, México, Porrúa.

Turismo Campeche (s. f.). https://turismocampeche.com/folio/hacienda-uayamon/

Tuz Tun, Andrik Joel (2024, 27 de junio): «¿Por qué a los tabasqueños les dicen 'choco' y 'choca'?», *El momento. Diario a tu alcance*.

Valverde Valdés, María del Carmen (2011): «La guerra de castas. Península de Yucatán (1847-1901)», *Arqueología Mexicana*, *XIX*(111), pp. 54-59.

Ycte, Alix (2025): «Reserva de la biósfera Los Petenes, naturaleza en Campeche», *Descubro*. https://descubro.mx/reserva-la-biosfera-los-petenes-naturaleza-campeche/

Zavala Gómez del Campo, Mercedes (2020): «La leyenda. Aproximaciones a un género "casi inasible"», *Revista de Literaturas Populares*, *20*(1-2), pp. 185-221.

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2025
Fecha de aceptación: 1 de febrero de 2026



Cuentos de Orán y su región (Argelia)

Tales from Oran and its region (Algeria)

Francisco Moscoso García
(Universidad Autónoma de Madrid)
francisco.moscoso@uam.es
https://orcid.org/0000-0002-2880-4540

Zohra Labed
(École Normale Supérieure d'Oran)
labed.zohra@ens-oran.dz
https://orcid.org/0000-0003-3707-2465

Resumen: Presentamos ocho cuentos en árabe argelino que han sido recogidos en Orán a dos informantes, una originaria de Boutlelis, a 35 km de esta ciudad, y la otra natural de Orán. Nuestro objetivo es, por un lado, compararlo con la tradición norteafricana e ibérica, y, por otro, situarlos en su contexto sociolingüístico y ofrecer las características dialectológicas más relevantes, haciendo hincapié en las diferencias diatópicas.

Palabras clave: Literatura oral, Cuentos, Árabe argelino, Argelia, Península Ibérica.

Abstract: We present eight tales in Algerian Arabic that were collected in Oran from two informants, one originally from Boutlelis, 35 km from this city, and the other a native of Oran. Our objective is, on the one hand, to compare them with the North African and Iberian tradition, and, on the other, to place them in their sociolinguistic context and offer the most relevant dialectological characteristics, emphasizing the diatopic differences.

Keywords: Oral literature, Tales, Algerian Arabic, Algeria, Iberian Peninsula.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

1. Introducción

El patrimonio cultural es el reflejo de una identidad y unos valores locales, pero también universales, ya que muchas de sus producciones guardan puntos comunes con otros pueblos. Los gobiernos de todo el mundo son cada vez más conscientes de su impacto a nivel social y de la pérdida de este. Y es por ello por lo que prestan cada vez más atención a su protección, especialmente en Argelia. Por consiguiente, es urgente que se rescate toda la literatura oral: cuentos, adivinanzas, canciones, proverbios, historia, paremias, etc. Este trabajo, pretende ser, sobre todo, una aportación a la preservación del patrimonio cultural argelino a través de la recogida de ocho cuentos que fueron grabados en 2025 en la ciudad de Orán.

Los cuentos orales son patrimonio de la humanidad, nadie tiene su *copyright*, ni siquiera las dos señoras que nos han narrado los que presentamos aquí. En este sentido, cabe destacar la «salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial», al que pertenecen estos y que es promovida por la Unesco[1]. Este patrimonio contribuye notablemente a la agenda de las Naciones Unidas para el desarrollo sostenible y a sus objetivos económicos, sociales y ambientales. Para muchas personas, constituye un ingreso contra la pobreza y el hambre, mientras que para otras es una transmisión cultural que vincula el pasado, el presente y el futuro. Y para otros, es una fuente de resiliencia para las ciudades que se erigen en torno a una identidad urbana común.

Cada cuentacuentos, cuando cuenta un cuento, aunque lo ha aprendido de memoria de las generaciones que lo precedieron, recrea nuevamente el relato con nuevos gestos, nuevas voces y nuevos contextos. De ello da buena cuenta la clasificación internacional Aarne-Thompson-Uther (ATU) en tipos que hemos empleado aquí, habiendo podido clasificar seis de los ocho cuentos recogidos. Los cuentos eran contados tradicionalmente en la casa durante la tarde, cuando todos volvían a ella después de sus quehaceres diarios. La mujer era, normalmente, la encargada de contarlos. Estos tenían distintas intenciones: de entretenimiento, educativo e incluso profiláctico. En árabe argelino, el verbo empleado para contar cuentos es *xəṛṛəf*, que también tiene el sentido de «pasar el otoño». En la estación de otoño, cuando la cosecha ya había sido recogida y se esperaba para plantar o para que el grano plantado diera sus frutos, había más tiempo para estar reunidos y contar historias.

Nuestra intención en este artículo es doble. Por un lado, dar a conocer ocho cuentos grabados en Orán; para ello, ofrecemos un resumen de cada uno de ellos y la versión original, tanto en árabe argelino como en español, que el lector encontrará en el apéndice de este trabajo, comparando además algunas versiones con otros cuentos del mismo tipo que hemos hallado en las tradiciones norteafricanas y española. Y, por otro lado, dado nuestro interés lingüístico, hemos llevado a cabo un análisis dialectológico del árabe oranés en el que han sido contados los cuentos.

Hemos dividido este trabajo en los apartados siguientes: una presentación de los cuentos en los que ofrecemos los tipos de seis de ellos, un resumen del relato y un esbozo en el que los comparamos con otros cuentos de la tradición española que pertenecen al mismo tipo; en una segunda parte, hemos situado al árabe oranés en su contexto sociolingüístico; y en una tercera parte, hemos realizado un análisis dialectológico de los textos, diferenciando el habla de la señora natural de Boutlelis, en una zona rural cercana a Orán, de la que lo es de esta ciudad. Por último, cerramos el artículo con las conclusiones, la bibliografía y un apéndice con la transcripción y traducción de todos los cuentos tal como nos fueron contados.

[1] Véase «El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial» de la Unesco, https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

2. Presentación de los cuentos

A continuación, ofrecemos el título de cada uno con el nombre de su informante, la duración y su clasificación en la recopilación de Aaarne-Thompson y Uther (ATU), a excepción de dos de ellos para los que no hemos podido encontrar un tipo. El total de las grabaciones hacen 33:09 minutos y fueron grabadas en 2024. Las dos informantes son Rabiaa, de 68 años de edad, natural de Boutlelis, a 35 kilómetros de Orán, y residente en esta ciudad, tiene estudios de primaria, la conocimos con su sobrina, en una cafetería, en donde grabamos sus cuentos; y Naima, de 65 años, natural y residente en Orán, no sabe leer ni escribir, nos recibió en su casa y fue grabada en presencia de su hermana, su sobrina y su suegra.

- *əl-ʕašba xoḍḍāṛ* (Rabiaa, 3:46 minutos).
- *ḥdīdwān w əl-ġūla* «*ḥdīdwān* y la ogresa» (Rabiaa, 4:58 minutos, ATU-327C «El demonio –o una bruja– lleva al chico a casa en un saco»).
- *mqaydəš w əl-ġūla* «*mqaydəš* y la ogresa» (Rabiaa, 7:37 minutos, ATU-327B «Los hermanos y el ogro»).
- *ṣyām ṛamḍān* «el ayuno de Ramadán» (Rabiaa, grabado en 2024, 1:09 minutos).
- *lūnža*, *handa mu la-hnūd* (Rabiaa, 7:46 minutos, ATU 300 y 310 «La doncella en la torre»).
- *ḥūta būta* (Naima, 3:59 minutos, ATU 510A «Cenicienta»).
- *ktīr la-ṣḥāb* «(el que tiene) muchos amigos» (Naima, 2:06 minutos, ATU 893 «Los amigos de poco fiar»).
- *ʕāyša*, *bənt əs-sīrīžān* «*ʕāyša*, la hija de *əs-sīrīžān*» (Naima, 3:58 minutos, ATU 883B «El seductor castigado»).

En primer lugar, pasamos a presentar un resumen de cada uno de los ocho cuentos. La versión íntegra de todos ellos está en el apéndice de este trabajo, transcritos y con su traducción al español; la transcripción reproduce fielmente la recitación de nuestras informantes. Los cinco primeros, que son los de mayor extensión, a excepción de uno de animales, han sido narrados por Rabiaa, y los tres que le siguen han sido contados por Naima.

əl-ʕašba xoḍḍāṛ (Rabiaa, 68 años, de Boutlelis, a 35 km de Orán, 2024, 3:46 minutos).

əl-ʕašba xoḍḍāṛ se quedó huérfana de madre y su padre se volvió a casar, tuvo con la nueva mujer dos hijas. La madrastra, al crecer *əl-ʕašba xoḍḍāṛ*, dijo a sus hijas que fueran con ella al bosque y que se buscaran la vida. *əl-ʕašba xoḍḍāṛ* comía mosquitos y escarabajos, mientras que sus hermanas llevaban dátiles que les había dado su madre. Cuando volvieron, el padre vio que *əl-ʕašba xoḍḍāṛ* tenía mal color y las otras no. La madrastra tuvo miedo de que el padre descubriera que no comía, y un día preparó de comer y le dio. Les dijo a sus hijas que cuando comiera que la dejaran dormir sobre una piedra. Vino una gente, la vio y se la llevó a una aldea. En la aldea en la que vivía *əl-ʕašba xoḍḍāṛ*, al ser raptada, dejó de llover. El padre preguntó por ella y las hijas le dijeron que se perdió. Entonces, un trovador fue cantando su nombre de aldea en aldea y lo oyeron, le dijeron que habían encontrado a *əl-ʕašba xoḍḍāṛ* perdida y que en su aldea empezó a llover. El trovador informó a su padre y fueron a buscarla y la devolvieron a la aldea, en donde volvió a llover.

ḥdīdwān w əl-ġūla «*ḥdīdwān* y la ogresa» (Rabiaa, 68 años, de Boutlelis, a 35 km de Orán, 2024, 4:58 minutos, ATU-327C «El demonio –o una bruja– lleva al chico a casa en un saco»).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

ḥdīdwān era vecino de la ogresa. Un día, aprovechando que esta entró en su casa, se fue montado en su burro. Cuando la ogresa fue a ver el burro, este estaba cansado y se preguntaba quién lo había cogido. Fue a por agua y se encontró a un anciano a quien preguntó qué le estaba haciendo *ḥdīdwān*. Este le dijo que fuera a buscar un anciano mayor que él, que cogiera su cerebro y lo pegara sobre la montura, que *ḥdīdwān* se quedaría pegado y lo atraparía. Pero la ogresa mató al anciano que le había dado el consejo. Y atrapó a *ḥdīdwān* para comérselo. Pero este le dijo que lo engordara primero, que lo dejara en el silo subterráneo y que allí se alimentaría de cereales. Él le dijo que, de vez en cuando, le enseñaría su dedo y si lo veía delgado, que lo dejara todavía, pero él le daba un lenguetazo de una rata y ella pensaba que seguía delgado. Y un buen día, él se cansó y le dio el dedo. Entonces lo cogió y él le dijo que llamara a toda su familia para que lo cenaran, que dejara a su hija, a la que llamaban la tuerta, para que lo degollara. La mató él, la cocinó y dejó su cabeza en un saco, mientras que él se disfrazó con la ropa de la hija y dijo a la madre, cuando vino con los vecinos, que había preparado la comida. Él se fue al establo del burro y se encerró. Comenzó a decirles que la cabeza de la tuerta estaba en un saco y que los había engañado. Le dijo a la ogresa que, si quería matarlo, que fuera al bosque a por leña y prendiera fuego al lugar donde se había refugiado y que cuando ardiera, que golpearan el hierro y lo tiraran al aire; y así hicieron, pero se quedaron pegados en el hierro, ya que él mismo era el hierro. Y la ogresa murió.

mqaydəš w əl-ġūla «*mqaydəš* y la ogresa» (Rabiaa, 68 años, de Boutlelis, a 35 km de Orán, 2024, 7:37 minutos, ATU-327B «Los hermanos y el ogro»).

mqaydəš vivía con su padre y sus hermanos. Aquel les dijo que se fueran a buscarse la vida. Llegaron a la casa de la ogresa a caballo y comenzaron a arrancar las habas que esta había plantado. Ella, enfadada por ello, los invitó a tomar café en su casa. Mientras, ella degolló el único burro que traían y puso su cabeza en la ventana como si comiera. Les preguntó qué comían los caballos para dárselo, y les dio cebada y paja. Ella preparó una olla para cocinarlos. Preguntó a *mqaydəš* dónde dormiría y este le dijo que él dormiría en una cesta y sus hermanos, en el suelo. Ella se despertó por la noche para ver si estaban dormidos, pero *mqaydəš* no dormía y le dijo que era porque las cabras gritaban, que se las llevara al bosque. Las llevó y volvió, pero él seguía sin dormir, le dijo que regresara al bosque, porque algo les sucedía a las cabras. Entonces, *mqaydəš* se llevó a sus hermanos y puso en su lugar a los hijos de la ogresa. La ogresa cocinó a sus hijos. Salió detrás de ellos y solo pudo coger a los hermanos, *mqaydəš* se escapó. Le contó al padre lo sucedido y este le increpó por haber dejado a sus hermanos. Uno de los hermanos pide que cuando lo liberen, que *mqaydəš* traiga la manta de la ogresa. Fue, vio la manta en un tendedero y se cubrió con ella, luego la cogió y la llenó de agujas. La ogresa se la puso y pensó que había sido *mqaydəš* quien había colocado las agujas. *Mqaydəš* pidió entonces consejo a un anciano para que la ogresa no le hiciera nada. Este le dijo que comprara un féretro y lo pusiera sobre su caballo y le dijera que vendía féretros; que cuando quisiera comprar uno, le dijera que subiera para ver si era su medida. Y así fue, cuando estuvo dentro, la encerró y la llevó a donde estaba su padre. Pero los hermanos, que le tenían envidia, le decían al padre que mentía, que eran los habitantes de la aldea los que la habían traído. Y le dijeron al padre que dijera a *mqaydəš* que fuera a una casa y se encerrara con la ogresa. Pidió entonces consejo a un anciano y este le dijo que fuera de aldea en aldea, que llenara una botella de agua y se sentara en el caballo. Le dijo que cuando lo metieran con la ogresa que se sentara sobre la botella y que cuando ella viniera para comérselo, que se la echara. Entonces se la arrojó, se secó y la mató. Los hermanos quedaron boquiabiertos cuando al día siguiente lo vieron vivo y a la ogresa muerta y el padre echó a los hermanos de la casa.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

ṣyām ṛamḍān «el ayuno de Ramadán» (Rabiaa, 68 años, de Boutlelis, a 35 km de Orán, 2024, 1:09 minutos).

Dios quiso que los musulmanes ayunaran en Ramadán. Los animales se reunieron y dieron su opinión. El cerdo hablo de su pelo y excrementos y lo pusieron el último. El conejo propuso ayunar la mitad del día y lo pusieron atrás. En cambio, la perdiz dijo que el ayuno debía durar un mes y que, al final, se celebrara. Y le desearon que Dios embelleciera su pico y alargara sus alas. Al conejo le desearon que apestara y fuera prohibido, que lo comiera el cerdo y que no lo comiera un musulmán.

lūnža, ***handa mu la-hnūd*** (Rabiaa, 68 años, de Boutlelis, a 35 km de Orán, 2024, 7:46 minutos, ATU 300 «el dragón asesino» y ATU 310 «La doncella en la torre»).

Un ogro se comía cada día un cuscús y una niña que le llevaban. Un día solo quedó la hija del sultán, pero este no quiso entregársela. Al final accedió, porque el ogro amenazó con matar a toda la aldea. La hija del sultán preparó un cuscús para que se hartara y se durmiera, le dijo que se lo comiera y luego la comiera a ella. Cuando el ogro despertó, vio que ella se había marchado. El ogro mandó a una sirvienta que hiciera pan, pero se olvidó de la harina. La hija del sultán cogió la harina y la tamizó sobre su cabeza mientras dormía. Despertó y solo vio el tamiz, ella se había ido y él se fue tras ella. Así llegó a la casa de otro sultán. El ogro quiso que se la entregaran, pero le dijeron que no había venido. Y el sultán quiso casarla con su hijo, quien ya estaba casado con una mujer tuerta. La casó con él y luego el sultán y su hijo se fueron de viaje, el sultán y su hijo. La primera mujer, aprovechando que se habían ido, la encerró, estando embarazada, en un silo subterráneo con provisiones. Y dio a luz. Volvieron el sultán y su hijo y preguntaron por la chica. La primera mujer dijo que era ella, que se había vuelto tuerta por la tristeza que le entró. Apareció entonces el hermano de *lūnža*, que la estaba buscando y la tuerta le dijo que era su hermana, que se había vuelto tuerta. Y pidió al sultán que matara a su hermano para comérselo. El hermano pasó toda la noche rezando y preguntándole a Dios cómo iba a permitir que su hermana lo degollara. Por la mañana, él se puso en la pared y su hermana lo escuchó desde el silo subterráneo y ella le habló. Entonces él abrió el silo, la encontró junto a su hijo y los subió. Ella le contó a su hermano lo sucedido y el sultán dijo a las sirvientas que degollaran a la tuerta, la cortaran en trocitos y la cocinaran para comérsela todos.

ḥūta būta (Naima, 65 años, Orán, 2024, 3:59 minutos, ATU 510A «Cenicienta»).

Una chica era huérfana de madre. Una vecina le traía comida, la llevaba al baño público y le decía que quería casarse con su padre. La chica dijo al padre que no se casara con nadie que no fuera la vecina, aunque él prefería quedarse como estaba. Aceptó y se casó. Al principio, la mujer se comportaba muy bien con la chica, pero después empezó a maltratarla, no así a sus dos hijas. Pronto se celebraría la boda del hijo del sultán y fueron invitados, pero la madrastra no quería que la chica fuera, le dijo que tenía que quedarse trabajando en la casa. Ella lloraba mientras limpiaba una sardina para la comida cuando, de pronto, esta le habló y le dijo que la soltara y que cuando la buscara que, cuando la necesitara, la llamara diciendo: *ḥūta būta*. Fue a llamarla al mar para contarle lo que la madrastra le había hecho y fue con ella a la casa, la limpió, le preparó la comida y luego la vistió de oro para que fuera a la boda del hijo del sultán. Al verla, este se enamoró de ella, pero huyó y se le cayó un zapato. El hijo del sultán mandó que buscaran a su propietaria. Fueron de casa en casa hasta llegar a la casa de la chica. Probaron el zapato a la madrastra y a sus dos hijas, pero no les estaba bien; entonces, la chica salió, se lo probaron, le estaba bien y se la llevaron para que se casara con el hijo del sultán.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

ktīr la-ṣḥāb «Muchos amigos» (Naima, 65 años, Orán, 2024, 2:06 minutos, ATU 893 «Los amigos de poco fiar»).

Un hombre tenía un solo amigo, mientras que su hijo tenía muchos y además era muy rico. El padre llamó a su amigo y le dijo que harían creer a su hijo que habían matado a alguien y que necesitaban que sus amigos vinieran para enterrarlo a escondidas. El hijo fue a pedir ayuda a sus amigos y ninguno quiso venir. Entonces el padre le dijo que se lo pediría a su único amigo y este accedió a ayudarle. Cenaron y fueron a enterrarlo; sin embargo, al final el padre se rio, presentó a su hijo al amigo y dijo a su hijo que sus amigos solo lo querían por el dinero, mientras que el suyo lo quería sin interés.

ʕāyša, ***bənt əs-sīrīžān*** «*ʕāyša*, la hija de *əs-sīrīžān*» (Naima, 65 años, Orán, 2024, 3:58 minutos, ATU 883B «El seductor castigado»).

ʕāyša, la hija del *sīrīžān* era la única hija de un hombre que marchó a hacer la Peregrinación y la dejó sola al cuidado de los animales diciéndoles que la cuidaran también. *ʕāyša*, la hija del *sīrīžān* encontró un grano en la tierra y se lo comió. Uno de los animales le preguntó qué había encontrado y ella le dijo que nada. Entonces este le dijo que les preparara la cena, pero le escondió las cerillas para hacer el fuego. Ella se fue a buscar para hacer fuego. Y se encontró con un ogro y sus hijos alrededor de una hoguera a quien se lo pidió. El ogro le dijo que iría todos los días a verla y le daría fuego. Le dijo que cuando llegara, le dijera «sí, mi señor». Y le hacía preguntas sobre lo que había encontrado para cocinar y sobre el lugar donde dormía. Ella se sentía amenazada y tenía miedo de que viniera por la noche. Un día, su padre regresó de la Peregrinación, le contó lo que le había sucedido e hicieron un hoyo para matarlo. El ogro llegó una noche, le preguntó por la comida y ella le respondió mal. Entonces, quiso matarla, avanzó y cayó en el hoyo en el que habían encendido fuego.

2.1. Estudio comparativo de los cuentos

No hemos sido capaces de encontrar un tipo para los cuentos *əl-ʕašba xoḍḍāṛ* y *ṣyām ṛamḍān* «el ayuno de Ramadán», ni en ATU ni en El-Shamy (2004). Tampoco hemos hallado versiones publicadas en la bibliografía de la que disponemos. El segundo de los cuentos es de temática islámica, ya que se habla de cuándo Dios instituyó el Ramadán entre los animales y la consulta que hizo. En él aparecen dos animales que son reprobables en el islam, el cerdo y el conejo, y un ave que goza de aceptación, la perdiz. En cuanto al conejo, es sabido que ni judíos ni chiíes lo comen. Y el cerdo, no lo come ningún musulmán[2]. Es muy probable que este cuento proceda de aquellos que contaban los árabes judíos en Argelia u otros países árabes del norte de África.

En nuestra versión de *ḥdīdwān w əl-ġūla* «*ḥdīdwān* y la ogresa», catalogado como ATU 327C, solo aparece *ḥdīdwān* y la ogresa; sin embargo, en otras versiones como la de Laoust (1949: vol. II, 134-136), en la tradición amazige de Marruecos, o la de Moscoso García (2004: 40-52), en árabe marroquí, el relato comienza diciendo que un hombre tenía siete hijos y dos mujeres y que marcharon a vivir en otro país; por el camino, se iban cansando y se quedaban en una choza que hacían con cañas, pero la de *ḥdīdwān*

[2] Sobre esto, puede verse el capítulo I sobre la alimentación en el tratado malikí de jusrisprudencia islámica, *al-Risāla*, de Ibn Abi Zayd al-Qayrawāni, traducido por Ali Laraki y disponible en https://tariqa-tijaniyya.es/fiqh_Risala_10.html

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

fue hecha de hierro. La ogresa pudo comerse a los hermanos porque las chozas estaban hechas con un material muy débil. Una versión parecida a la nuestra, aunque con algunas pequeñas diferencias, procedente de Tiaret, se encuentra recogida en Belarbi (2011: 76-80); *ḥdīdwān* solía tomarle el pelo a la ogresa con otras cosas, no solo montándose en su burro, y, en lugar de ser el lamido de una rata, aquí es una vieja cuchara de palo; *ḥdīdwān* además no toma la iniciativa de salir de su prisión, sino que es la ogresa la que decide cocinarlo y pide a su hija que prepare la comida. En la tradición catalana, «el gigante mete al héroe en un saco», un gigante le da de comer al héroe y debe enseñarle de vez en cuando el dedo para ver si ha engordado, pero le enseña la cola de una rata, como en nuestro cuento; el gigante pide a la mujer que lo cocine y el héroe la mata, pone su cabeza en la cama para que parezca que duerme y, al llegar el gigante, le da de comer y le dice que su mujer está enferma, pero cuando lo descubre, el héroe ya se ha ido (Oriol y Pujol, 2003: 101). En la tradición española encontramos un cuento titulado «La bruja lleva al héroe a su casa en un saco» (Camarena y Chevalier, 1995: 141-143), en el que Periquín es metido por un gigante en un saco y aquel se escapa, pero antes deja el saco lleno de piedras; el gigante, al volcarlo en la olla, se quema con el aceite. Otra vez lo mete en el saco y Periquín escapa llenándolo de paja. Y una tercera vez, ocurrió igual sin que se escapara; mientras que el gigante fue a llamar a sus amigos para que vinieran a comer, Periquín engañó a la mujer y le cortó la cabeza.

El cuento de «*mqaydəš* y la ogresa», catalogado aquí como el ATU 327B, está recogido por Abenójar et al. (2015: 125-135), pero en esta última versión aparecen juntos el ATU 328 y el nuestro. En la primera versión se narra el origen de *mqaydəš*, al que se nombra con la variante de *maqdīdəš*, las dos formas con un esquema de diminutivo, que nació de una de las siete mujeres que tenía el padre, a quien dio de comer solo media manzana del embarazo, por eso era el pequeño de los siete hermanos, las madres de los otros seis habían comido una manzana completa. La versión ATU 327B comienza con el viaje que, por voluntad propia, emprenden todos los hermanos. En nuestro caso, es el padre el que les dice que tienen que viajar y buscarse la vida. En el relato de Abenójar et al.se obvia la cuestión de las habas y la invitación a tomar café, además se dice que la ogresa tenía siete hijas y que *mqaydəš* iba acompañado de su oveja, no tenía montura. La ogresa además no va al bosque por la noche, sino que calienta la olla. *mqaydəš* no va a buscar la manta de la ogresa sino su alfombra y luego su gallina y más tarde su molino. Y en lugar de un féretro, aquí aparece una jaula en la que mete a la ogresa y la lleva ante los hermanos y el padre; abre la jaula, sale la ogresa y se los come. Más tarde van la ogresa y *mqaydəš* a recoger manzanas y melones y finalmente a una boda, en la que la ogresa se convierte en perra. En la tradición catalana, «Los hijos del gigante», el más pequeño de los hermanos se da cuenta de que sus padres quieren abandonarlos en el bosque; llegan a la casa de un gigante y este los mete a dormir en la misma habitación de sus hijos que llevan coronas, el pequeño se las quita y las pone sobre sus hermanos, de tal forma que el gigante mata a sus hijos y los hermanos huyen (Oriol y Pujol, 2003: 99-100). Este cuento aparece en la tradición española como «El enano y el gigante» (Camarena y Chavalier, 1995: 137-140), aunque el cuento que aparece en esta obra está en catalán, «Lo noy petit»; en este, un padre tenía tres hijos y, como no tenía qué darles de comer, decide abandonarlos en un bosque para que mueran. Más tarde encuentran una casa en el bosque en la que vive una mujer con su marido, el gigante, y este lo descubre y quiere matarlos. El gigante tenía tres hijas y los niños las cambian por ellos, poniéndose sus coronas y acostándose en sus camas. El gigante se come a sus hijas y luego va tras los niños que consiguen escapar robándole una bota mientras dormía.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

El cuento ATU 510A «Cenicienta» es muy conocido en el norte de África. En nuestro caso, el nombre dado al cuento es *ḥūta būta*, que es cómo tiene que llamar la chica a la sardina cuando necesite su ayuda. Hay otros relatos más extensos con el nombre de la chica, *ʕāyša ṛmāda*, es decir, «Aicha la cenicienta», recogido en Marruecos por Benchekroun (2013: 62-65), Cendra (2011: 45-47), Légey (2007: 31-35) o Moscoso García (2007: 90-104). También lo encontramos en la tradición catalana con el nombre de «La *Ventafocs* y las hermanastras» en el que Cenicienta recibe ayuda de un ser extraordinario y el resto de la historia es como el nuestro, y otras versiones (Oriol y Pujol, 2003: 143-145). Otro cuento que recogimos en Rabat, también del mismo tipo, es muy parecido al nuestro y también hay un pescado al que la chica llama *ḥūta būta* para que venga en su ayuda. En la tradición española, Camarena y Chevalier (1995: 408-413) recogen este cuento con el nombre de «Blanquita»; en esta versión, Blaquita pide a un árbol que le dé un traje para ir al baile del hijo del rey y este pone pez en la escalera para que el zapato de Blanquita se quede pegado.

En *lūnža*, *handa mu la-hnūd* hemos creído encontrar dos tipos. El primero es ATU 300 «el dragón asesino», que comparte el inicio con el nuestro, en el que el ogro, como el dragón, quiere comerse a la hija del sultán. Y el segundo es ATU 310 «La doncella en la torre», en el que una chica es encerrada por la primera mujer del hijo del sultán en un silo subterráneo después de quedarse embarazada; este aparece en la tradición amazige de Marruecos con el nombre de «Historia de Lunya del peñasco» (Laoust, 1949: vol. II, 154-159); en esta hay dos versiones, una en la que *lūnža* es encerrada en un peñasco por una vieja y será rescatada por un príncipe, y otra en la que es encerrada en un silo subterráneo por un ogro y es rescatada por su primo. En otra versión marroquí, «*lūnža* la gacela», el malo es un genio y quien va a buscarla es su prometido, primo suyo, quien la encontrará en lo alto de una montaña; ella lo esconde en un silo, a él y a su caballo, para que los genios no lo descubran (Laâbi, 2007: 41-51). En la tradición catalana recibe el nombre de «Julivertina», en donde una bruja tiene a una chica prisionera en una torre y para verla, esta tiene que hacer caer la trenza para que suba la bruja por ella; un príncipe la ve y le pide también que tire la trenza y se escapan, pero la bruja la castiga haciéndola fea, aunque se casa, después de superar unas pruebas, y la bruja la vuelve hermosa (Oriol y Pujol, 2003: 83-85). En la tradición española se recoge un cuento con el título de «Arbolicas de arbolar» (Camarena y Chevalier, 1995: 58-66), con el tipo 310B, en el que una madre, después de morir el marido, encierra a su hija en lo más alto de un castillo para que nadie se enamore de ella, y esta, cada vez que su madre quería ir a verla, tiraba sus trenzas para que subiera por ellas. Un príncipe la descubre y va en secreto a verla, sin que su madre, que era bruja, se entere.

Abenójar (2021) nos ha dado a conocer una versión de nuestro cuento «muchos amigos» (ATU 893), que él llama «el medio amigo», presente en la Península Ibérica durante la Edad Media. Este autor nos dice que este cuento aparece en muchas culturas, en el norte de África, en Oriente, en Asia y en Hispanoamérica, lo cual invalida el origen árabe del mismo, a pesar de que hay puntos en común. En dos versiones argelinas amaziges[3] que recoge este autor, se dice que el padre mató una oveja y metió el cadáver en un saco y que un ladrón había entrado en la casa –datos a los que no se hace mención en nuestro relato–, haciendo creer al hijo que quien estaba en el saco era el supuesto ladrón muerto. Y en otra también amazige, además de los datos anteriores, varía en presentar a cuatro y

[3] Una de ellas procede del Mzāb y está recogida por Abenójar y Khirennas (2016: 163-165).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

no un hijo y que este sí está al corriente de los planes de su padre para ponerlo a prueba. Por el contrario, hay dos versiones árabes que, como la nuestra, no mencionan que el muerto fuera un ladrón. En la tradición catalana, este cuento lleva también el nombre de «el medio amigo»; en esta, el padre manda al hijo que trocee un cordero y diga a sus amigos que ha muerto un hombre y solo el medio amigo del padre se presta a ayudarlos (Oriol y Pujol, 2003: 219-220). Camarena y Chevalier (2003: 208-211) también recogen este tipo con el título de «el medio amigo» en la tradición española; en la versión narrada que incluyen, el animal que matan es un cabrito y el hijo solo tiene un amigo al que va a ver y ponerlo a prueba.

El cuento de *ʕāyša*, *bənt əs-sīrīžān* «*ʕāyša*, la hija de *əs-sīrīžān*», ATU 883B, se encuentra en la tradición amazige de Marruecos con el nombre de «La joven y el ogro» (Laoust, 1949: vol. II, 262-264). En este, el padre, antes de partir para hacer la Peregrinación, deja a la hija con una gata y encuentra un dátil que se come sin decirle nada a la gata; en una variante, el ogro se come a la chica y en otra, un león lo intenta, pero al final es quemado por los hermanos de la chica. El tipo 883B es recogido en la tradición española por Camarena y Chevalier (2003: 151-155) en un cuento titulado «Mariquilla la seguidilla».

En ninguna de las narraciones hemos encontrado fórmulas de entrada y salida, sino tan solo una en el cuento contado por Naima, «*ʕāyša*, la hija de *əs-sīrīžān*»: *ḥāžītək ma žītək* «érase una vez (lit.: te he contado, no he venido a ti)». No ocurre así en otros cuentos que recogimos en Orán (Moscoso García, 2025), en los que sí hay diferentes fórmulas tanto al principio como al final, aunque no esta de nuestra informante.

3. Contexto sociolingüístico

Las variedades autóctonas de Argelia han sido las amaziges, las cuales todavía constituyen el 25%[4] de la lengua materna de los argelinos. El país cuenta con una población en 2025 de unos 47 millones de habitantes[5]. Muchos pueblos han pasado por él y han dejado un sustrato léxico y cultural tanto en estas variedades como en las variedades árabes maternas del 75% restante de la población: fenicios, romanos o vándalos, estos antes de la llegada de los árabes, y turcos, españoles y franceses en una etapa moderna (Moscoso García, 2023). En la actualidad, el inglés también es una lengua cuya influencia es cada vez más palpable sin que haya existido una colonización física, sino cultural. El país se independizó de la metrópolis francesa en 1962. A partir de ese año se produjo una emigración importante desde las zonas rurales y el desierto del Sáhara hacia las ciudades, lo cual hizo que las variedades árabes convivieran entre sí, dando lugar al nacimiento de una koiné (Ferguson, 1959), que podemos llamar hoy en día árabe argelino. Sin embargo, las lenguas oficiales y nacionales del país son el árabe, en su variedad literal, y el amazige, según consta en los artículos 3 y 4 de la Constitución.

La arabización de Argelia tuvo dos momentos importantes. El primero a partir del siglo VII con la llegada de las tropas árabes; en esta, hay que distinguir dos períodos: antes del siglo XI o prehilalí y después de este siglo o hilalí (Marçais, 1958). Y el segundo tras

[4] No hemos encontrado referencias oficiales del porcentaje, pero sí se habla de entre un 25% y un 30% en la página del *Institut National des Langues et Civilisatons Orientales*. https://www.inalco.fr/langues/berbere-langues-berberes

[5] Según el *Office National des Statistiques* de Argelia. https://www.ons.dz/IMG/pdf/Demographie_Alg2020_2023.pdf

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

la independencia en 1962 y hasta 1999. Ahmed Ben Bella, durante su presidencia (1963-1965), inició un proceso de arabización, siempre tomando como referencia la variedad literal, en la educación primaria; le siguió Houari Boumediene (1965-1978), quien hizo lo mismo en la educación superior y hasta la universidad. Más tarde, el presidente Chadli Bendjedid (1979-1992) arabizó los sectores técnico y científico y lo completó en las humanidades y ciencias sociales. Sin embargo, estas acciones no fueron todo lo acertadas que se hubiese querido (Le Roux, 2017 y Benrabah, 2007). Uno de los objetivos fallidos fue el querer reemplazar las variedades árabes maternas por el árabe clásico o literal, algo parecido a lo que los franceses pretendieron hacer con el francés al quererlo sustituir por las variedades árabes y amaziges maternas sin conseguirlo (Le Roux, 2017: 120-125).

Sin lugar a duda, Argelia es un país multilingüe, en él se emplean el árabe clásico, el árabe argelino con sus distintas variedades, el amazige en sus diferentes variedades, el francés, el español y el inglés. Entre muchos de sus hablantes es práctica diaria el bilingüísimo, el multilingüismo, la alternancia de códigos, la mezcla de códigos o el uso préstamos (Rouabah, 2022). Esta autora, dice al respecto lo siguiente: *the Algerian state may best serve its people by encouraging multilingual practices and language versatility both in schools and outside to reduce the links between language, ethnicity, history, and politics* (Rouabah, 2022: 37). El árabe argelino es el instrumento de expresión de toda una literatura oral en la que se insertan los cuentos.

Después de la firma de los acuerdos de Evian (marzo de 1962) por parte del presidente francés Charles de Gaulle (1958-1962) y el Frente de Liberación Nacional (FLN), muchos europeos, especialmente los *pieds noirs*, huyeron a Europa debido a las connotaciones que adquirió la colonización francesa. Su ida dejó un vacío demográfico que fue rápidamente colmado por migrantes autóctonos cuyas variedades eran rurales y urbanas, con rasgos diferenciados, pero mutuamente inteligibles. Una segunda etapa de migraciones al interior de Argelia fue provocada por la inestabilidad política sufrida en los años 1990; muchos argelinos, la mayor parte de zonas rurales, se trasladaron a centros urbanos buscando mayor seguridad y mejores condiciones de vida. Orán, al igual que otras ciudades del noroeste del país, conocieron una notable ruralización dialectal de la que surgieron muchos procesos lingüísticos como mezcla, nivelación, redistribución, simplificación y desarrollo interdialectal, dando lugar a la formación de una koiné (Trudgill, 2004); según Miller (2007), la variedad árabe de Orán es una koiné con base beduina.

Labed (2015) ha estudiado con detenimiento el proceso de koinización que ha tenido lugar en Orán, constatando «redistribuciones» como las realizaciones sorda [q] y sonora [g] del fonema *qāf*, la primera típica de variedades prehilalíes o sedentarias y la segunda de beduinas; estas pueden aparecer en el discurso en varioción libre, en distribución complementaria o mezcladas de forma rudimentaria. La presencia de [q] se explica como consecuencia del contacto diglósico con el árabe literal o con otras variedades urbanas. A ambos alófonos se les han asignado además nuevas funciones socioestilísticas: [q] puede aparecer en contextos formales, mientras que [g] lo hace en situaciones informales. Otras redistribuciones tienen que ver con los diptongos: los de origen beduino que tienen lugar en contextos faringales, velares o enfáticos se mantienen, aunque se ha producido en paralelo una monoptongación de *ay* > *ē* y *aw* > *ō* en algunos casos, y en estos contextos, o *ay* > *ī* y *aw* > *u* en aquellos contextos donde no aparecen aquellas consonantes. En el árabe de Orán destacan además características fonéticas como el paso de [q] / [g] a [k] en el verbo *ktəl* «matar»; el fonema *t*, en el que confluyen los fonemas beduino *t̲* (interdental) y urbano *ṭ* (africado); el fonema *ḍ*, en el que confluyen *ḍ* y *d̲*; el fonema hilalí *ž* ocupa el lugar del prehilalí *ǧ*. La geminación sedentaria ha tenido

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

también su impacto en la estructura silábica del imperfectivo, haciendo que, en el plural y el femenino, se duplique la primera consonante de la raíz.

En cuanto a la morfología verbal, las variedades beduinas distinguen el femenino de la segunda persona del singular, tanto del imperfectivo como en el perfectivo y el imperativo, mediante el sufijo *-i*, rasgo que forma parte del árabe de Orán. Por otro lado, en los verbos defectivos, la estructura hilalí es reservada al imperfectivo, mientras que la prehilalí es asignada al perfectivo. La partícula de futuro *ġādi*, participo activo del verbo *ġda - yəġda* «ir, partir», pasa a ser invariable. En la morfología nominal, destacamos el pronombre personal sufijado masculino beduino *-ah* y la convivencia de las formas demostrativas beduinas (*hādāk*) y sedentarias (*dāk*), aunque predominan más las primeras. En cuanto a la sintaxis, la construcción sedentaria analítica ocupa un contexto más formal que la beduina sintética.

4. Análisis dialectológico[6]

Una buena parte de los cuentos, cinco en total, y de los de mayor extensión, proceden de una informante, Rabiaa, de 68 años, que es natural de una aldea llamada Boutlelis, situada a treinta y cinco kilómetros de Orán, aunque vive actualmente en esta ciudad. En ella se observan rasgos propiamente beduinos y, aunque el habla de Orán está fuertemente beduinizado, en Rabiaa pueden observarse algunas diferencias que señalaremos. Los tres cuentos restantes han sido grabados a una informante natural de Orán y residente en esta ciudad, Naima (N), de 65 años de edad. En nuestro análisis, presentaremos los rasgos de esta mujer con la inicial de su nombre. El resto de los rasgos pertenecen a Rabiaa y no pondremos la inicial de su nombre.

El mapa dialectológico del departamento de Orán que da Cantineau (1940) incluye a Boutlelis en el grupo D, también a Orán, pero aquella variedad es más pura dentro de su grupo. Este autor dice que comprenden los alrededores de Tremecén, Orán, Sidi Bel-Abbès y una comuna de Saïda. Sobre esta última, contamos con una descripción (Marçais, 1908) y otra de la variedad de Orán llevada a cabo recientemente por Guerrero (2015).

4.1. Fonética

4.1.1. En relación con el vocalismo, coincidimos en señalar un sistema vocálico compuesto por tres vocales largas, *ā*, *ī* y *ū* y dos breves, *ə* y *u* –aunque de esta oposición no tenemos ejemplos–, con una serie de alófonos de *ə*: *a*, *i* y u, al que añadimos *o* (Guerrero, 2016: 277): *yəṛkəb* «él monta», *nətʕašša* «nosotros cenamos», *hiyya* «ella», *yəskun* «él habita», *oxrīn* «otros», *oṃṃha* «su madre», *ʕāyšīn* «ellos viven», *ṛūḥi* «mi espíritu».

4.1.2. La realización de *qāf* es [g], rasgo beduino: *dəggāga* «mortero», *tgūl* «ella dice», *fūg* «sobre» (tb. N), *gdūṛ* «ollas», *gədma* «pie», *gəmgūm* «pico», *gəmḥ* «trigo» (tb. N),

[6] Los fonemas consonánticos que aparecen en los cuentos son: *b* (oclusiva bilabial sonora), *w* (semiconsonante bilabial), *m* (nasal bilabial), *f* (fricativa labiodental sorda), *t* (oclusiva dental sorda), *ṭ* (oclusiva dental sorda velarizada), *d* (oclusiva dental sonora), *ḍ* (oclusiva dental sonora velarizada), *ḏ* (fricativa interdental sonora velarizada), *s* (sibilante alveolar sorda), *ṣ* (sibilante alveolar sorda velarizada), *z* (sibilante alveolar sonora), *ẓ* (sibilante alveolar sonora velarizada), *l* (lateral), *ḷ* (lateral velarizada), *r* (vibrante), *ṛ* (vibrante velarizada), *n* (nasal dental), *š* (chicheante prepalatal sorda), *ž* (chicheante prepalatal sonora), *y* (semiconsonante prepalatal), *k* (oclusiva palato-velar sorda), *g* (oclusiva palato-velar sonora), *q* (oclusiva uvulo-velar sorda), *x* (fricativa posvelar sorda), *ġ* (fricativa posvelar sonora), *ḥ* (fricativa faringal sorda), *ʕ* (fricativa faringal sonora), *ʔ* (oclusiva glotal sorda), *h* (fricativa glotal sorda).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

ḥaṛgīh «quémalo», *laḥgət* «ella alcanzó», *ngəllʕu* «arrancamos», *ṛəggbət* «ella observó», *rgīg* «delgado», *ṣandūg* «caja», *təsgi* «ella fue a por agua», «ella va a por agua».
4.1.2.1. En el caso del aumentativo *gāʕ* «todo», «absolutamente», la realización es *kāʕ* solo en Rabiaa.
4.1.2.2. También hay casos, en algunas voces, en los que la realización de *qāf* es [q]: *bqītu* «vosotros habéis permanecido», *lqāt* «ella encontró» (N), *lqāwha* «ellos la encontraron», *mqallaq* «angustiado» (N), *nqahwīkum* «yo os serviré café», *qāraʕ* «¡vigila!» (N), *qarya* «aldea», *yəlṣaq* «él se pegará».
4.1.2.3. *qāf*, además, se realiza *k* en el verbo *ktəl* - *yəktəl*: *kətlātah* «ella lo mató». Véase esto último en Marçais (1908: 14) y Guerrero (2015: 222).

4.1.3. La realización de *ǧīm* es [ž] (Guerrero, 2015: 221), rasgo que Cantineau (1940: 226) señala como propio del grupo D de la región oranesa: *əxxurži* «¡sal!» (N), *ḥažra* «piedra», *ḥāžītək* «yo te he contado» (N), *ḥažž* «peregrinación» (N), *yžu* «ellos vienen», *zūž* «dos».

4.1.4. Las interdentales se mantienen en algunas voces, como en Saïda (Marçais 1908: 22-23) no así en la variedad oranesa, en la que han evolucionado hacia sus oclusivas correspondientes (Guerrero, 2015: 221): *ṯəmm* / *ṯəmma* «allí», *təḏbaḥ* «tú degollarás», en este último verbo, no siempre parece oírse la interdental sino su correspondiente oclusiva. En el caso de N, no tenemos datos.

4.1.5. Hay velarización de algunos fonemas que no lo son en su origen, sobre todo *ṛ*[7], provocado por contaminación de este fonema o de otros enfáticos: *baṛṛāka* «choza, barraca», *ḍāṛ* «casa» (N), *əʕʕaṛḍi* «invita» (f.), *gdūṛ* «ollas», *nəṭṭaḷḷqak* «yo te repudiaré» (N), *oṃṃha* «su madre», *ṛaddət ʕlīh* «ella le respondió», *ṣkaṛ* «él se quedó dormido (por efecto de alguna sustancia)», *tḍoṛbha* «ella la golpea» (N), *yḍūṛ* «él ronda, da vueltas», *yṛoḍḍūha* «ellos la devolverán» (N), *ʕaṛṣ* «boda».

4.1.6. En cuanto a los diptongos, algunos se mantienen y, en otros casos, han monoptongado; no queda claro que haya una tendencia a la monoptongación (Guerrero, 2015: 223): *fūg* «sobre» (tb. N), *ḥawš* «granja» (N), *lqəyna* «hemos encontrado», *šhayr* «mesecito», *zīn* «bonito» (N), *ʕawd* «caballo» (tb. en N y Y), *ʕawra* «tuerta», *ʕayn* «ojo», *ʕūd* «palo» (N).

4.1.7. Asimilaciones:

td > *dd*[8]	*tdīr*	→	*ddīr* «tú haces»
tž > *dž*	*tži*	→	*dži* «tú vienes»
	tžīb	→	*džīb* «ella trae»
ts > *ss*	*ətsənnu*	→	*əssənnu* «esperad»
tš > *šš*	*yətšaṛḥu*	→	*yəššaṛḥu* «ellos pasan el tiempo»
tz > *zz*	*tzəwwəž*	→	*zzəwwəž* «él se casó»
dt > *tt*	*zādət*	→	*zātt* «ella siguió»
	ṛgədt	→	*ṛgətt* «tú has dormido»

[7] No hemos encontrado pares opuestos *ṛ r* como en Saïda (Marçais, 1908: 25-26).
[8] Sobre esta asimilación y algunas de las siguientes dentales, véase Marçais (1908: 22).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

lt > *tt*	*gālət*	→	*gātt* «ella dijo» (tb. N)
ln > *nn*[9]	*gəlna lək*	→	*gənna lək* «nosotros te hemos dicho»
	gālu lna	→	*gālu nna* «ellos nos dijeron»
nl > *ll*	*mən əl-ḥažž*	→	*məl l-ḥažž* «de la Peregrinación» (N)
nr > *nr*	*¿wīn ṛāha*?	→	*¿wir ṛāha*? «¿dónde está ella?»
	nṛūḥ mʕākum	→	*ṛṛūḥ mʕākum* «yo voy con vosotros» (N)
ʕḥ > *ḥḥ*[10]	*tāʕha*	→	*tāḥḥa* «de ella»
ʕš > *ḥš*[11]	*ʕšiya*	→	*ḥšiya* «tarde»
	la-ʕša	→	*la-ḥša* «la cena» (N)
žhh > *šhh*	*ūžhha*	→	*ūššha* «su rostro»

4.1.8. Labialización: *gᵘnayna* «conejito», *mᵘdəbbaṛ* «un anciano sabio», *nākᵘlək* «yo te comeré» (N), *skuntah* «su vivienda», *uġdi* «ve» (f.), *xᵘrāyfa* «cuentecito» (N). En otros casos, conviven formas como *təġda* con *tuġda* «tú vas» y *naġdu* «nosotros vamos», *yuġda* «él va» en donde pensamos que *u* es consecuencia de la labialización de *ġ*. Marçais (1908: 14) señala para Saïda la labialización de *g* y *k*, argumentando que la labialización de *x*, *ġ* y *q* no aparece.

4.1.9. Hemos hallado las contracciones *ta* y *ḥta* (< *ḥatta*): *ta mīn šəbʕat* «hasta que ella se sació»; paso de *ž* > *y* en *ḥāya* «cosa»; disimilación en *mṣaykra* (< *mṣəkkra* < *msəkkra*) «harta hasta dormirse»; y síncopa de *ġ* en *bāya* (< *bāġya*) «que quiere» (f.).

4.2. Morfología verbal

4.2.1. La terminación para el perfectivo de la segunda persona femenina singular es *-ti*: *fhəmti* «tú has entendido», *bqayti* «tú has permanecido», *taṛti* «has volado» (N), *ṣabti* «has encontrado» (N); y para la masculina *-t*: *¿smənt*? «¿has engordado?», *bġayt* «tú has querido», *ṛgətt* «tú has dormido».

4.2.1.1. Para la primera persona singular de género común es *-t*: *ṛoḥt* «yo he ido», *lqəytkum* «yo os he encontrado», *lqītah* «yo lo he encontrado» (N), *ktəlt* «yo he matado» (N).

4.2.1.2. Para la segunda persona femenina singular del imperfectivo, la forma acaba en *-i*, también en el imperativo femenino singular: *tugguʕdi* «tú te sentarás» (N), *tḥawwsi ʕliyya* «tú me buscas» (N), *bayyḍi* «pinta de blanco» (N), *šūfi* «mira» (N).

4.2.1.3. La terminación de la tercera persona femenina del singular es *ət* y *āt* cuando va sufijada por un pronombre que comienza por vocal: *gaʕdət* «ella se sentó» (tb. N), *ḥagrətha* «ella la quemó» (N), *nəṭqat* «ella se pronunció», *ṛāḥət* «ella se fue», *ṛawwḥat* «ella marchó», *gəbḍātah* «ella lo cogió», *kətlātah* «ella lo mató», *xabrātah* «ella le informó». Todas las preformativas de la conjugación coinciden con las de la variedad de Saïda (Marçais, 1908: 76).

4.2.2. En el imperfectivo, se duplica la primera consonante de la raíz cuando a la tercera letra de la raíz le sigue una vocal con el fin de mantener una estructura silábica cerrada (Marçais, 1977: 29): *əddəbḥīni* «degüellame», *əkkutlīh* «matadlo», *nəddaxlu* «nosotros

[9] Sobre las asimilaciones que sufre *n*, véase Marçais (1908: 27).
[10] Véanse Marçais, 1908: 11 y Guerrero (2015: 222).
[11] Véase Cantineau (1960: 74).

metemos», *nəggaḍbah* «yo lo cogeré», *nukkatlək* «yo te mataré», *tugguʕdi* «tú te sentarás» (N), *yəkkutlah* «él lo matará». También se ha duplicado en *əxxūti* «mis hermanos».

4.2.3. En el imperativo, aparece una vocal protética en verbos de la forma primera sanos, defectivos y algún cóncavo y en una forma quinta: *āṛwāḥi* "ven" (f.), *āṛwāḥu* «venid», *əddi* «lleva», *əgʕdu* «sentaos», *əssənnu* «esperad», *əšri* «compra». También hay casos de duplicación de la primera letra de la raíz: *əṛṛugdi* «duérmete» (f.), *əṭṭalgīni* «suéltame» (N), *əxxuṛži* «sal» (N), *əʕʕaṛḍi* «invita» (f.). Lo anterior coincide con la variedad de Saïda (Marçais 1908: 76).

4.2.4. Cabe destacar la terminación *-u* en las formas del plural de la conjugación de los verbos defectivos del imperativo y el perfectivo, como en Saïda (Marçais, 1908: 85) y Orán (Guerrero, 2015: 225). Cantineau (1940: 226) lo señala como un rasgo típico del grupo D en la región oranesa: *ddūha* «llevárosla», *džu* «vosotros venís», *nəddūh* «nos lo llevaremos» (N), *nəflu* «nosotras despiojaremos», *taʕṭūha* «vosotros la dais», *təġdu* «vosotros/as vais», *təžru* «vosotros corréis», *yətġallu* «ellos se calientan», *yaġdu* «ellos marchan», *yəžru* «ellos corren» (N). Y la diptongación en las primera y segunda personas del perfectivo de este tipo de verbos, igual que en Saïda (Marçais, 1908: 85): *bġayt* «tú has querido», *lqəynāha* «nosotros la hemos encontrado»; que no está presente en la informante de Orán, *lqītah* «yo lo he encontrado» (N), rasgo de esta ciudad (Guerrero, 2015: 225).

4.2.5. Algunas vocalizaciones en el imperfectivo e imperativo son: *əskut* «¡calla!», *kutlūni* «matadme», *nəktul* «yo mataré», *nəṛgud* «yo duermo», *nugʕud* «nosotros nos sentamos» (N), *təgʕud* «ella se sentará», *xuṛžu* «salid», *yəskun* «él habita».

4.2.6. Por último, no hemos encontrado ningún preverbio ni partícula de futuro en todos los cuentos, aunque hay solo un caso en el que Naima usa *ġādi*: *ḥna ġādi nukkutlu* «nosotros vamos a matar». Esta partícula de futuro está presente en la variedad oranesa (Guerrero, 2015: 227).

4.2.7. Para la voz reflexivo-pasiva las formas encontradas para realizarla son la V y la VIII: *twəddrət* «ella se perdió», *yəltəmmu* «ellos se reúnen». Los cuentos no nos aportan ejemplos de la forma VII, que es bastante productiva en la ciudad de Orán y en Saïda (Guerrero, 2015: 2026 y Marçais, 1908: 99). Por otro lado, cabe señalar una forma con prefijo *-t*: *yəššaṛḥu* (< *yətšaṛḥu*) «ellos pasan el tiempo».

4.3. Morfología nominal

4.3.1. Para el pronombre personal de primera persona, hemos encontrado la forma *āni* "yo" (tb. N), aunque la más empleada es *āna*, y las formas enfáticas *ānāya* «yo» y *ntiya* «tú (f.)» (N). Marçais (1977: 188) dice que la forma *āni* es empleada en el sur de Túnez y Libia. En nuestro caso, es probable que se trate de una forma por analogía con *ṛāni* «yo soy».

4.3.2. El pronombre personal de tercera persona masculino singular es *-ah* después de consonante: *bəntah* «su hija», *fūgah* «sobre él», *maṛtah* «su mujer», *ṛāyah* «su opinión», *žbaṛtah* «yo lo he encontrado» (N), *ʕandah* «en casa de él, él tiene» (tb. N). Marçais (1977: 192) señala esta forma en las variedades beduinas del Tell, el Sáhara oranés, el

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

sur de Constantina, sur y noroeste de Túnez y Libia. Cantineau (1940: 226) lo señala como una diferencia entre las variedades del grupo D, en las que aparece *-ah* después de consonante, y B de la región oranesa, donde sería *-u*.
4.3.2.1. Y para el de segunda persona, tenemos la forma femenina *-ki* solo en este contexto: *ṛāki* «tú eres». Marçais (1908: 151) también la señala de forma esporádica en algunos contextos como el nuestro.

4.3.3. La partícula *ṛa* sirve para expresar la concomitancia y para construir una oración nominal (Grand'Henry, 1976: 77-78, Marçais, 1977: 194 y 262): *¿ki ṛāk*? «¿cómo estás?», *ṛāki mdāyra əš-šʕīr* «tú pones la cebada», *ṛāh ġi yḍūṛ* «él solo rondaba», *ṛāḥ ḥayy* «él está vivo», *ṛāha bāġya taġdaṛni* «ella quiere engañarme», *ṛāni nwərri* «yo muestro, estoy mostrando» (N), *ṛāni ṛāyaḥ* «yo voy yendo» (N), *¿ša ṛākum ddīru*? «¿qué estás haciendo?».

4.3.4. El demostrativo adjetivo de lejanía tiene estas dos formas flexionadas para nuestras tres informantes, como ocurre tanto en Orán como en Saïda (Marçais 1908: 158-159): *dāk ən-nhāṛ* «aquel día» (N), *dāk la-ʕḍam* «aquel hueso» (N), *dāk ntāʕah* «aquel de él», *dīk əs-sardīna* «aquella sardina» (N), *dūk l-oxrīn* «aquellos/as otros/as», *dūk la-ʕwād* «aquellos caballos», *hādāk ən-nhāṛ* «aquel día» (N), *hādāk əš-šīr* «aquel niño», *hādīk əḍ-ḍāṛ* «aquella casa» (N), *hādīk əl-ḥofra* «aquel agujero» (N), *hādūk* «aquellos/as» (N).

4.3.5. Partículas
4.3.5.1. Adverbios: *bəzzāf* «mucho», *daṛwak* «ahora» (tb. N), *dūṛk* «ahora», *hākka* «así, de esta forma» (tb. N) / *hāka* (N), *ṣaḥḥa* / *ṣayy* «de acuerdo» (tb. N), *tāni* «también» (N).
4.3.5.2. Preposiciones: *f* / *fi* «en» (tb. N), *fūg* «sobre», *ġi* (< *ġīr*) «solo» (tb. N).
4.3.5.3. Conjunciones: *bāh* (< *bāš*) «para» (N), *ki* «cuando» (tb. N), *kūn* «si» (hipotética), *lūkān* «si» (hipotética, N), *mīn* «cuando», *ʕla žāl* «ya que» (N),
4.3.5.4. Interrogativos: *¿ki*? «¿cómo?» (tb. N), *¿kīfāh*? «¿cómo?», *¿tšu*? / *¿šu*? «¿cómo?» (tb. N), *¿ša*? «¿qué?» (tb. N), *¿šāh*? «¿qué?» (N), *¿wīn*? «¿dónde?» (tb. N).
4.3.5.5. Aumentativos: *kāʕ* «todo, absolutamente» / *gāʕ* (N), *kəlli* «todo» en *maṛtah kəlli ʕwārāt* «su mujer se volvió completamente tuerta».
4.3.5.6. Interjecciones: *ayya* «¡eso es!», *tšəkkya* «¡es una pena!».

4.4. Sintaxis
4.4.1. Para el genitivo parece que la opción más empleada para Rabiaa es la analítica, con la partícula *tāʕ*, lo cual diferencia la variedad de esta informante de la de Naima y corrobora en esta última lo dicho en Guerrero (2015: 227), es decir, que en la variedad oranesa parece emplearse más la construcción sintética tanto en el genitivo como en la posesión: *gaṣʕa tāʕ əl-baṛkūkəš* «un plato de cuscús grueso», *əl-ġāši tāʕ əl-qarya* «la gente de la aldea», *laḥsa tāʕ əṭ-ṭobba* «un lamido de la rata», *əl-bāb tāʕ ṛāsha* «la puerta de su cabeza», *əl-ʕawra tāʕ bəntha* «la tuerta de su hija», *maṭmūra tāʕ əs-sulṭān* «el silo subterráneo del sultán», *əḍ-ḍāṛ ntāʕ əl-ġūla* «la casa de la ogresa», *əl-fūl tāʕ əl-ġūla* «las habas de la ogresa», *əl-ʕaṛs tāʕ wuld əs-sulṭān* «la boda del hijo del sultán» (N), *ʕawd tāʕ əd-dhab* «un caballo de oro» (N), *əl-lsān tāʕ ən-nāṛ* «la lengua de fuego» (N).
4.4.1.1. Pero también hay casos de uso del genitivo sintético, aunque parece que menos en Rabiaa: *bənt əs-sulṭān* «la hija del sultán», *fi blāṣt ūlādha* «en el lugar de sus hijos», *ḥawš əž-žwārīn* «la granja de los vecinos» (N), *lḥam la-xrūf* «la carne del cordero» (N),

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

hayḍūra / *hayḍūrət la-xrūf* «una piel de cordero» (N), *mgorfət l-ʕūd* «una cuchara de palo» (N), *krāʕ la-ḥmāṛ* «las patas del burro» (N).

4.4.2. La misma partícula analítica es empleada en algunas construcciones posesivas: *ḥmāṛ tāḥḥa* (< *tāʕha*) «su burro», *əṣ-ṣawt tāʕah* «su voz», *la-xdīma tāʕha* «su sirvienta», *əl-mawāʕīn tāwʕi* «mis enseres de la cocina».
4.4.2.1. Sin embargo, esta construcción analítica es poco empleada, prefiriéndose la construcción sintética: *ḥmāri* «mi burro», *muxxah* «su cerebro», *ṣabʕi* «mi dedo», *xīmāṛha* «su velo», *qəššha* «sus pertenencias», *šaʕri* «mi pelo», *baʕri* «mis excrementos», *žārətna* «nuestra vecina» (N), *bnātha* «sus hijas» (N), *ṣḥābək* «tus amigos» (N), *dəmmək* «tu sangre» (N), *laḥmək* «tu carne» (N), *būha* «su padre» (N).

4.5. Léxico

Señalamos a continuación una serie de voces que pueden distinguir la variedad hablada por nuestras informantes de otras limítrofes y, en su conjunto, le confieren identidad.

4.5.1. Verbos: *ən-no tṣobb* «llueve», *bəllaʕ* «él cerró», *ḥandəb* «desgarrar», *mədd li* «dame», *nəžžəm* «poder», *qāraʕ* «¡vigila!» (N), *ṛgəd* «él se durmió», *ṛūḥu* «marchaos», *ṛawwaḥ* «él se marchó», *ṣābət* «ella encontró», *ṭḥawwəs ʕla* «tú buscas» (tb. N), *tətsəggəd* «ella se las arreglará», *twəddrət* «ella se perdió», *yəltəmmu* «ellos se reúnen», *yṛūḥ* «él va» (N), *yṭabṭbu* «ellos llaman a la puerta».
4.5.2. Sustantivos: *blāṣa* (< esp. plaza) «lugar», *bniyādəm* «ser humano» (tb. N), *būbiyya* / *pūpiyya* (< fr. *poupée*) (N) «muñeca», *būlīs* (< fr. *pólice*) «policía» (N), *būṛābaḥ* «manta», *bzūz* «bebés», *ġāši* «gente», *no* «lluvia», *ḥummān* «calor», *kərʕīh* «sus piernas», *məssəlmīn* «musulmanes», *məšta* «invierno», *qaṣṣiyya* «cuento» (N), *sīmāna* (< esp. semana) «semana» (N), *šīra* «niña pequeña», *zūž* «dos» (N).
4.5.3. Adjetivos: *mlīḥa* «buena» (N), *mṭabbla* «hinchada».
4.5.4. Algunos plurales: *brāmīl* «barriles», *ṣnādīg* «cajas», *rīsān* «cabezas». Los dos primeros plurales son comunes entre variedades beduinas (Marçais, 1977: 123); y, sobre el segundo, véase a este mismo autor (1977: 134).
4.5.5. Algunos diminutivos son: *gʷnayna* «conejito», *šhayr* «mesecito». Este esquema con diptongo es típico de variedades beduinas de Libia, Túnez y Argelia (Marçais, 1977: 144).

5. Conclusiones

Nuestras dos informantes han sido Rabiaa, de 68 años, natural de Boutlelis, una aldea a 35 kilómetros de Orán, y Naima, de 65 años y natural de Orán. La primera nos ha narrado cinco cuentos y la segunda tres. Seis de ellos pertenecen a los tipos ATU-327C, ATU-327B, ATU 300-ATU 310, ATU 510a, ATU 893, ATU 883B. Hemos comparado los cuentos con otras tradiciones norteafricanas, argelina y marroquí, y con la de la península ibérica, tanto en lengua española como catalana.

Argelia es un país multilingüe, en él conviven el árabe argelino, en sus diferentes variedades, el amazige, también en sus distintas variedades, el árabe clásico, y el francés, lengua esta del antiguo colonizador que sigue siendo muy empleada. El árabe argelino es la lengua materna de un 75% de la población argelina. Los cuentos han sido grabados en Orán, aunque una de las informantes es originaria de una aldea, Boutlelis, a 35 kilómetros de esta ciudad y su variedad posee algunos rasgos propios que la diferencian del árabe

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

urbano de Orán. Ambas zonas pertenecen al grupo D clasificado por Cantineau, en el que existen variedades beduinas. En nuestro caso, el árabe de Orán es una zona fuertemente beduinizada por variedades venidas de la región.

Entre los rasgos dialectológicos más destacados están los siguientes:

- La realización de *qāf* es [g].
- El aumentativo *gāʕ* «todo», «absolutamente», se realiza *kāʕ* solo en Rabiaa.
- La realización de *ǧīm* es *ž*.
- Asimilaciones *ʕḥ* > *ḥḥ* y *ʕš* > *ḥš*.
- Las interdentales se mantienen en algunas voces en Rabiaa, no así en Naima.
- Velarización de algunos fonemas que no lo son en su origen, sobre todo *ṛ*.
- Labialización.
- El sufijo de la segunda persona femenina singular en el perfectivo es *-ti* y para la primera persona singular de género común es *-t*.
- El sufijo de la segunda persona femenina singular del imperfectivo es *-i*.
- En el imperfectivo, se duplica la primera consonante de la raíz cuando a la tercera letra de la raíz le sigue una vocal con el fin de mantener una estructura silábica cerrada.
- En el imperativo, aparece una vocal protética.
- Terminación *-u* en las formas del plural de la conjugación de los verbos defectivos del imperativo y el perfectivo.
- Diptongación en las primera y segunda personas del perfectivo de los verbos defectivos en Rabiaa, no así en Naima.
- Ausencia de preverbio.
- Formas V y la VIII para expresar la voz reflexivopasiva.
- Forma *āni* "yo", aunque la más empleada es *āna*.
- El pronombre personal de tercera persona masculino singular es *-ah* después de consonante.
- Entre los adverbios destacamos: *daṛwak* «ahora» y *ṣaḥḥa* / *ṣayy* «de acuerdo».
- Rabiaa emplea más la forma analítica en el genitivo, al contrario que Naima. Y para la posesión parece que la tendencia para las dos es la sintética.

Financiación

Este trabajo ha sido realizado en el marco de actuación del proyecto "El corpus de la narrativa oral en la cuenca occidental del Mediterráneo: estudio comparativo y edición digital (CONOCOM)". Referencia: PID2021-122438NB-I00. Financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

Referencias bibliográficas

Abenójar, Óscar (2021): «El elemento oriental en los apólogos ibéricos de *El medio amigo* (ATU 893)», *Ibero*, *93*, pp. 52-67. https://doi.org/10.1515/iber-2021-0005

Abenójar, Óscar, Immoune, Ouahiba y Menas, Fatima-Zohra (2015): *La princesa cautiva y el pájaro del viento. Mitos y cuentos del norte de Argelia*, Madrid, Verbum.

Abenójar, Óscar y Khirennas, Messaouda (2016): *Las granadas de oro y otros cuentos tradicionales del oasis del Mzab (Argelia)*, Cádiz, Q-book.

ATU (Aarne-Thompson-Uther): véase Uther.

Beaussier, Marcelin (1958): *Dictionnaire pratique Arabe-Français*, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée par Ben Cheneb, Mohamed, Alger, La Maison des Livres.
Belarbi, Abdelkader (2011): *Contes arabes de Tiaret*, Paris, Karthala.
Benchekroun, Siham (2013): *Cuentos de Tetuán. Cuentos populares de Tetuán recogidos de la tradición oral y traducidos al español*, Granada, eug.
Benrabah, Mohamed (2007): «Language maintenance and spread: French in Algeria». *International Journal of Francophone Studies*, *10*, pp. 193-215. https://doi.org/10.1386/ijfs.10.1and2.193_1
Camarena, Julio y Chevalier, Maxime (1995): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos.
Camarena, Julio y Chevalier, Maxime (2003): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos-novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
Cantineau, Jean (1940): «Les parlers arabes du département d'Oran», *Revue Africaine*, *84*, pp. 220-231.
Cantineau, Jean (1960): *Cours de phonétique arabe.* (*Suivi de notions générales de phonétique et phonologie*), Paris, Librairie C. Klincksieck.
Cendra, Montserrat (2011): *Manual del rondallaire intercultural*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
El-Shamy, Hasan M. (2004): *Types of the Folktale in the Arab World: A Demographically Oriented Tale-Type Index*, Bloomington, Indiana University Press.
Ferguson, Charles (1959): «The Arabic Koine». *Language*, *35*, pp. 616-630. https://doi.org/10.2307/410601
Grand'Henry, Jacques (1976): *Les parler arabes de la région du Mzâb* (*Sahara algérien*), en *Studies in Semitic Languages and Linguistics*, Leiden, E. J. Brill. https://doi.org/10.1163/9789004348455
Guerrero, Jairo (2015): «Preliminary Notes on the Current Arabic Dialect of Oran (Western Algeria)», *Graffiti, Writing and Street Art in the Arab World*, *Romano Arabica*, *15*, pp. 219-233.
Guerrero, Jairo (2016): «A phonetical sketch of the arabic dialect spoken in oran (north-western algeria)», en *Arabic Varieties: Far and Wide. Proceeding of the 11th International Conference of Aida. Bucarest, 2015*, George Grigore & Gabriel Biţună (eds.), Burarest, Universității din București, pp. 273-280.
Laâbi, Jocelyne (2007): *Avec la rivière mon conte s'en est allé. Contes du Maroc*, L'Hay-les-Roses, Al Manar.
Labed, Zohra (2015): *Genealogical Koineisation in Oran Dialectal Arabic: A Case Study*, Saarbrücken, Verlag, Lambert Academic Publishing.
Laoust, Émile (1949): *Contes berbères du Maroc*, vol. I : *Textes berbères*, vol. II : *Traduction et annotation*, Rabat, Institut des Hautes Études Marocaines.
Le Roux, Cheryl S. (2017): «Language in education in Algeria: a historical vignette of a 'most severe' sociolinguistic problem». *Language & History*, *60*(2), pp 112-128. https://doi.org/10.1080/17597536.2017.1319103
Légey (2007): *Contes & légendes populaires du Maroc reccueillis à Marrakech par la doctoreuse* [1926], Légey, Casablanca, Éditions du Sirocco [Trad. esp.: A. González Beltrán, *Cuentos y leyendas populares de Marruecos*, Madrid, Siruela, 2009].
Madouni-La Peyre, Jihane (2014): *Dictionnaire arabe algérien-français. Algérie de l'ouest*, Paris, L'Asiathèque.
Marçais, William (1908): *Le dialecte arabe des Ulād Brāhīm de Saïda (Département d'Oran)*, Paris, Honoré Champion.

Marçais, Philippe (1958): «The Western Dialects», *Encyclopedia of Islam*, *4*, Leiden, Brill, pp. 578-583.
Marçais, Philippe (1977): *Esquisse grammaticale de l'arabe maghrébin*, Paris, Maisonneuve.
Miller, Catherine (2007): *Arabic in the City, Issues in Dialect contact and language variation*, Londres-New York, Routledge-Taylor, pp. 97-119.
Moscoso García, Francisco (2004): *Cuentos en dialecto árabe de Ceuta*, en *Escuela de Traductores de Toledo*, Toledo, Universidad de Castilla La Mancha.
Moscoso García, Francisco (2007): *Cuentos en dialecto árabe del norte de Marruecos*. *Estudio lingüístico, textos y glosario*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
Moscoso García, Francisco (2023): «Voces de origen español, turco y francés en el árabe argelino del Sáhara a partir de los textos recogidos por los padres Alliaume, David y Lethielleux». *al-Andalus Magreb*, *30*, pp. 89-102. https://doi.org/10.25267/AAM.2023.v30.06
Moscoso García, Francisco (2025): «Cuentos en árabe de Orán (Argelia): presentación y estudio lingüístico». *Estudis de Literatura Oral Popular*, *14*, pp. 37-61. https://doi.org/10.17345/elop20254184
Oriol, Carme y Pujol, Josep M. (2003): *Índex tipològic de la rondalla catalana*, Barcelona, Genralitat de Catalunya.
Rouabah, Siham (2022): «Multilingualism in Algeria: educational policies, language practices and challenges». *Journal of the British Academy*, *10*(4), pp. 21-40. https://doi.org/10.5871/jba/010s4.021
Trudgill, Peter (2004): *New-dialect Formation: The Invitability of Colonial Englishes*, Oxford, Oxford University Press.
Uther, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, part I: *Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction*, part II: *Tales of the Stupid Ogre, Anecdotes and Jokes, and Formula Tales*, part III: *Appendices*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Apéndice

7.1. *əl-ʕašba xoḍḍāṛ* *(Rabiaa, 68 años, de Boutlelis, a 35 km de Orán, 2024, 3:46 minutos).*

1. *āh*, *məskīna*, *mātət oṃṃha*, *əl-ʕašba xoḍḍāṛ*[12], *mātət oṃṃha* (¿*ʕašba xoḍḍāṛ*?), *iyyəh*, *hiyya*, *ygūlu lha əl-ʕašba xoḍḍāṛ*, *š ġayra*, *xallātha ṃṃha*. *ha būha tzəwwəž*, *žāb əl-bzūz*, *hādi*, *žāb zūž īšīrāt u hiyya šīra*. **2.** *mīn kəbrət šwiyya*, *məskīna*, *tgūl mṛāt būha*: «*ṛūḥu*, *ddūha l əl-ġāba*». *tgūl lhum*: «*ddūha*, *ṛūḥu l əl-ġāba*». *məskīna hiyya…* «*ṛūḥu*, *kūlu*, *ma ʕandi š mīn nwukkəlkum*, *dəbbṛu rīsānkum*, *kūlu wəlla əgʕdu*». **3.** *məskīna hiyya… hūma…ddīr lhum ummhum ət-tmaṛ*, *ddīr lhum ət-tmaṛ… txaznah*, *txaznah*, *ddīr ət-tmaṛ*. *tgūl*: «*ki təġdu*, *tāklu b əl-wəḥda*, *ma twəṛṛūha š*, *kūlu nti w tākul oxtək u tʕāwəd oxtək u tʕāwəd təġda mʕāha*». **4.** *hiyya*, *məskīna*, *tuġda*, *ḥāšāk*, *tākul ən-namūs*, *tākul əl-xānfūs* (¿*hādi uxthum*?). *hādi l-ʕašba xoḍḍāṛ*, *uxthum mən būhum*, *māši mən ummhum*, *ha ša ṛāni… ngūl lək* (*səndrēlla*), *ha hiyya*, *səndrēlla*. *ha hiyya*, *məskīna*, *tuġda tākul əl-xānfūs*,

[12] Nombre del personaje de este cuento. Literalmente «la hierba verde frutero».

tākul ən-nāmūs, *tākul əlli dži*, *džīha*, *mṭabbla*… **5.** *u hūma yžu ḥamṛāt*, *yāklu t-tmaṛ*, *yžu kull yūm hāk*… *kull yūm*… *mīn žāt əš-šīra*, *ka lli*, *məskīna*, *ṭṭəbbləṭ kāʕ b əl-ḥabb*. «*ayya ygūl lhum*: '*¿kīfāh ntūma*?'». *huwwa būha zʕam*, *tfəkkaṛha*, «*ngūl lkum*: '*ntūma džu ḥamarāt*, *džu məl l-ġāba u hiyya dži mʕammra*, *ḥəbb u mʕammra*'». **6.** *gālu lah*: «*ḥna nāklu ġi ən-nāmūs kīfha w əl-xanfūs*, *ma nāklu wālu*». *gāl lha*: «*¿kīfāh tāklu ən-nāmūs?*». *u hūma yāklu t-tmaṛ*. *ayya*, *mīn smaʕ būha*, *gāl lha*… *xāfət hiyya mrat əl-bu īla yʕasshum*. **7.** *gālət*: «*dāk*, *yʕass bəntah*, *yšūfha ša tākul w hūma ša yāklu*». *gālu lha*: «*əl-lyūm*…». *gātt lhum*: «*əl-lyūm*, *ġādi ndīr lkum mākla*, *xallūha tākul mʕākum*, *u gūlu lha* '*āṛwāḥi*, *əṛṛugdi ʕlīna*, *nəflu lək*' *–bəkri kānu yflu– āṛwāḥi nəflu lək ṛāsək u əṛṛugdi*». **8.** *gātt lhum*, *hādi*, *ummhum tgūl lhum*, *gātt lhum*: «*ki təṛgud*, *xallūha w āṛwāḥu*». *xallūha ṯəmm*. *ayya*, *məskīna*, *dārūha lha*. *gālu lha*: «*ḥna nəflu lək*». *ṛəgdət*, *məskīna*, *ki ddātha ʕaynha*, *ḥaṭṭūha fūg əl-ḥažra w žāw*. *xallāwha təgʕud*. **9.** *ayya*, *ṛāḥu*, *žāw*, *hūma žāw u hiyya*, *məskīna*, *žāw waḥdīn hna yəššarḥu hna lqāwha rāgda*. *ddāwha*, *ddāwha*. *ki ngūlu qarya wāḥad oxra*, *ki ngūlu hnāya wəhrān* «*ddāwha l əl-ʕyūn*», *¿fhamti*? *ddāwha l blāṣa waḥd oxra*. **10.** *u hiyya*, *dīk əl-ʕašba xoḍḍāṛ*, *əṛ-ṛaḥba*, *əlli*… *əl-blād əlli ʕāyša fīha*, *n-no kāʕ ma tḥəbb š mənha*. *w ki ddāwha hiyya nšəf kull ši nšəf*. *ddāwha dūk l-oxrīn*. *kānət ən-no kāʕ ma dži š ʕandhum*, *ḥatta wəllāt ən-no dži ʕandhum*. **11.** *ayya*, *ygūl lha*, *ygūlu*: «*¿kīfāh əl-ʕašba xoḍḍāṛ wīr ṛāha*?». *gāl lhum*: «*āna ṛoḥt mʕāha w twəddrət*». *ža dāk əl-məddāḥ əlli ymədaḥ*, *gāʕad yuġda kīmma hāka mən qarya l oxtha w ymədaḥ*, *ygūl*: «*mnām əl-ʕašba xoḍḍāṛ*, *ma ṣābət ən-no ktaṛ*, *ma ṣārət ən-naʕža ʕla tṛobbi l-ḥwāṛ*». **12.** *u ygūl w yətməššа u yəḍṛob əl-bəndīr*. *səmʕu hādūk əl-ġāši tāʕ əl-qarya ygūl*: «*əl-ʕašba xoḍḍāṛ*» *u hiyya səmʕat əš-šīrāt*. *ṛāḥu*, *ṛāḥu lah*, *ṛāḥu lah*, *gālu lah*: «*¿ṛāk tḥawwəs ʕla l-ʕašba xoḍḍāṛ*?». *gāl*: «*wāh*». «*ha ki ṣra lha w ki ṣra lha*, *məskīna*, *w twəddrət u ma lqəynāha š*. *b əṣ-ṣaḥḥ*, *ṛāna mawta b əž-žūʕ*, *kull ši nšəf ʕandna*. **13.** *gātt lah*: «*ḥna ṛāna*, *ṛaḥmət ṛobbi*, *ki žāt əl-ʕašba xoḍḍāṛ*, *ən-no tṣobb*». *ayya*, *ṛāḥu*, *ža l būha*, *ža l būha* (…), *gāl lah bəlli l-ʕašba xoḍḍāṛ f əl-qarya ṛāhum mʕammrīha*, *gāl lah huwwa*: «*wāh*, *ayya*, *ṛūḥu*». **14.** *ddāh dāk əl-məddāḥ w ṛāḥ ʕand dūk əl-ġāši ḥatta lqāha*. *gāl lha*: «*¿ki ṣra lək nti*?». *gālət lah*: «*ānāya ṛgədt*, *ṛəggdūni w mīn nuḍt*, *ma lqəytkum š*, *žābūni hād əl-ġāši*». *ayya*, *gāl lha*: «*nūḍi*, *uġdi mʕāya*». *žābha*. *ki žābha*, *daxxalha l əl-qarya*, *ən-no žāt*. *gātt lək*: «*ən-no tṣobb*, *gaʕdu l-ġāši yəltəmmu*». *gātt lək*: «*ən-no*, *¿kīfāh žāt*? *¿šḥāl mən ʕām ma žāt š*? *gālu*: «*əl-ʕašba xoḍḍāṛ wəllāt*, *ayya*, *žāt ən-no*». *hādi hiyya*.

1. Sí, la pobre, su madre murió, *əl-ʕašba xoḍḍāṛ*, su madre murió (*¿əl-ʕašba xoḍḍāṛ*?), sí, a ella, le decían *əl-ʕašba xoḍḍāṛ*, ¡cuánta envidia!, su madre la dejó. Entonces, su padre se casó, tuvo bebés, tuvo dos niñas pequeñas y ella una niña pequeña. **2.** Cuando creció un poco, la pobre, su madrastra dijo: «Id, lleváosla al bosque». Les dijo: «Lleváosla al bosque». Pobre, ella… «Id, comed, no tengo qué daros de comer, buscaos la vida, comed o quedaos aquí sin nada». **3.** Pobre, ella… a ellas… su madre les ponía dátiles, les ponía dátiles… que ella tenía almacenados, tenía almacenados, les ponía dátiles. Decía: «Cuando vayáis, comeréis solas, no le enseñéis, comed, tú y que coma tu hermana, otra vez tu hermana, y reemprende el camino con ella». **4.** Ella, la pobre, marchaba, con mis respetos, y comía los mosquitos, comía los escarabajos (¿esto su hermana, de ellas?). Esta era *əl-ʕašba xoḍḍāṛ*, su hermana por parte de padre, no por parte de madre, es lo que yo te estoy diciendo… (Cenicienta), eso es, ella es Cenicienta. Ella, la pobre, iba comiendo escarabajos, comiendo mosquitos, comiendo lo que venía, lo que le venía, estaba hinchada… **5.** Mientras que ellas venían con buen color, comían dátiles, cada día venían así… todos los días… Cuando vino la niña, como la que, la pobre, toda ella estaba llena de abscesos. «Vamos, os pregunto: '¿Cómo estáis?'». Él, su padre, pensó, se acordó de ella, y les dijo: «Vosotras venís con buen color,

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

venís del bosque y ella viene llena de abscesos, llena». **6.** Le dijeron: «Nosotras comemos solo mosquitos como ella y escarabajos, no comemos nada más». Él le preguntó: «¿Cómo es que comes mosquitos?». Y ellas comían dátiles. Entonces, cuando el padre oyó (esto) le dijo… Su madrastra tuvo miedo no fuera que él las vigilara. **7.** Ella dijo: «ese, (puede que) vigile a su hija y que ve lo que come y lo que ellas comen». Ellas le dijeron: «hoy…». Ella les dijo: «hoy, voy a haceros de comer, dejadla que coma con vosotras, decidle que venga, que se duerma con nosotras, que le despiojaremos –temprano despiojaban–, que venga, que despiojaremos su cabeza y que se duerma». **8.** Ella les dijo, esta, su madre les dijo, les dijo: «cuando se duerma, dejadla y venid». La dejaron allí. Entonces, pobre, le hicieron aquello. Ellas le dijeron: «nosotras te despiojaremos». Se durmió, pobre, cuando se quedó dormida, la colocaron sobre la piedra y vinieron. La dejaron así. **9.** Entonces, se fueron, vinieron, algunos vinieron y ella, la pobre, vinieron solos aquí, a pasar el tiempo aquí, la encontraron durmiendo. Se la llevaron, se la llevaron, cuando decimos a otra aldea, cuando decimos aquí, en Orán, «se la han llevado a *la-ʕyūn*[13]», ¿entiendes? Se la llevaron a otro lugar. **10.** Y ella, aquella *əl-ʕašba xoḍḍāṛ*, el lugar que… la ciudad en la que ella vivía no paraba de llover. Y cuando se la llevaron, se secó, todo se secó. Se la llevaron aquellas otras. No llovía allí donde estaban ni por asomo, hasta que no volvió, no tuvieron lluvia. **11.** Entonces, él le dijo, dijeron: «¿Cómo está *əl-ʕašba xoḍḍāṛ*?, ¿dónde está?». Les dijo: «Yo fui con ella y se perdió». Entonces aquel trovador, que hacía los elogios, se puso en camino así, de esta forma, desde una aldea a otra e iba diciendo: «Duerme *əl-ʕašba xoḍḍāṛ*, ya no hay más lluvia y la oveja se ha puesto a criar a la cría de camello». **12.** Decía esto mientras marchaba e iba tocando la pandereta. Aquella gente de la aldea oyó que decía «*əl-ʕašba xoḍḍāṛ*» y ella oyó a las niñas. Se fueron, se fueron a donde él estaba, se fueron a donde él estaba, y le preguntaron: «¿Estás buscando a *əl-ʕašba xoḍḍāṛ*?». Respondió: «Sí». «Esto es lo que le ha sucedido, lo que le ha pasado, la pobre, se ha perdido y no la hemos encontrado. En verdad, estamos muertos de hambre, todo se nos ha secado». **13.** Ella le dijo: «Nosotros, por la misericordia de Dios, cuando llegó *əl-ʕašba xoḍḍāṛ*, se puso a llover». Entonces, se fueron, vino a donde estaba su padre, vino a donde estaba su padre (…) y le dijo que *əl-ʕašba xoḍḍāṛ* estaba en la aldea, que estaba habitada por todos ellos, le dijo él: «Sí, venga, id». **14.** Ese trovador se lo llevó y se fue a donde estaba la gente, hasta que la encontró. Le preguntó: «¿Qué te ha ocurrido?». Ella le respondió: «Yo me he dormido, me han dormido, y cuando me levanté, no os he encontrado, me han llevado esta gente». Entonces él le dijo: «Levántate, vente conmigo». Se la llevó. Se la llevó y la metió en la aldea y volvió a llover. Ella te dice: «Está lloviendo, la gente se reúne». Ella te dice: «La lluvia, ¿cómo ha sido que ha venido? ¿Cuántos años hace que no llueve?». Respondieron: «*əl-ʕašba xoḍḍāṛ* ha vuelto, ya está, ha vuelto a llover». Y esto es.

7.2. *ḥdīdwān w əl-ġūla* *«ḥdīdwān[14] y la ogresa» (Rabiaa, 68 años, de Boutlelis, a 35 km de Orán, 2024, 4:58 minutos, ATU-327C «El demonio –o una bruja– lleva al chico a casa en un saco»)*

1. *ḥāžītək… ḥdīdwān bəkri, kān yəskun mžāwaṛ əl-ġūla, mžāwaṛha. ayya, ḥdāha yəskən. xallāha gədma tədxul l ḍāṛha w yṛūḥ yəṛkəb fūg ḥmāṛ tāḥḥa*[15]*, ḥāšāk, žaḥš, yəṛkəb fūgah.*

[13] Es el nombre de una ciudad.

[14] Voz compuesta de *ḥdīd* «hierro» y el sufijo *-ān*, empleado en adjetivos, nombres de acción y algún plural. Hace referencia al protagonista, que era muy astuto, como el hierro; la ogresa no conseguirá derribar la barraca que hace, la cual debía ser de hierro.

[15] < *tāʕḥa*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

ayya, *yuġda yəṛkəb fūgah*, *yuġda*. **2.** *mīn dži hiyya təṛkəb*, *təlqāh*… *ʕayyān*. «*¿a škūn lli ṛkəb fūgah*?». *tʕassah*, *tšūfah huwwa*. *ayya*, *ki tšūfah huwwa*, *kull yūm*, *ma gaḍbātah š*, *ki tšūfah*, *yəhrəb*. **3.** *ṛawwḥat l əl-ʕayn təsgi*. *bəkri kānu yaġdu*, *yəddu lə-brāmīl yʕammru l-ma*. *lqāt ṛāžəl kbīr šībāni*. *ayya*, *lqāt dāk əš-šībāni*, *gātt lah*: «*āni žāyātək*, *dəbbaṛ ʕliyya*, *¿ša ṛāh dāyər li ḥdīdwan u ša ṛāh dāyər li*?». **4.** *gāl lha*: «*¿ša dāyər lək*?». «*ža ydəbbaṛ ʕliyya*, *ṛāh yəṛkəb li ḥmāri*, *maʕiyyīh u ṛāh bāġi yəkkutlah li w ma lqīt š ki ndīr nəggaḍbah*». **5.** *gāl lha*: «*āṛwāḥi*, *ngūl lək*, *ndəbbaṛ ʕlīk ki ddīri lah*». *gātt lah*: «*¿ša ndīr lah*?». *gāl lha*: «*ṛūḥi*, *šūfi təmma šībāni*, *kbīr ʕliyya*, *w əkkutlīh w əddi lah muxxah u ddīrīh fūg la-ḥmāṛ u ki yži yəlṣaq*». **6.** *hiyya xammət*, *iyyəh təmm təmm*. *gātt lah*: «*ma kān š ki muxx əš-šībāni ki muxxak nta*». *kətlātah huwwa*, *žābət muxxah u žāt*. *dārtah fūg*… *l-āxoṛ*, *fūg əl-žaḥš*. *āyya*, *ža*… «*ha ṛūḥ nta*, *əṛkəb*, *ḍūṛ ḍūṛ*, *ḍūṛ ḍūṛ*». *hiyya ġi tʕass fīh*, *ki ža yənzəl lṣaq*, *gəḍbātah*. *ṛāḥət*, *gəbḍātah*. **7.** *ki gəbḍātah*, *ddātah*, *ṛāḥət*. *gālət*: «*ġi l-līla nətʕaššа bīk*». *gāl lha*: « *tətʕaššа*[16] *biyya rgīg*, *ṛāni ḍʕīf*, *əkkutlīni daṛwak*, *dīrīni*, *səmmnīni w mbaʕd əkkutlīni*». *gālət lah*: «*ṣaḥḥa*». *u hūma tāʕ bəkri niyya*, *zaʕma*, *ki ygūlu lhum*, *ydīru*. **8.** *gātt lah*: «*ṣaḥḥa*». *āyya*, *ddātah*, *gātt lah*: «*wīn ndīrək*, *mīn təhrəb li*, *tʕāwəd*». *gāl lha*: «*ma nəhrəb lək š*, *dīrīni taḥt… f əl-maṭmūra*… *āw ʕandək əl-gəmḥ w əz-zraʕ u ṛāki mdāyra əš-šʕīr*, *nākul ṯamm ḥatta nəsmən*». *gāl lha*: «*ṣāyy*[17]». **9.** *dārət ʕlīh*, *daxlātah*, *daxlātah*, *gātt lah*: «*u ki naʕṛəf bəlli ṛāk smənt –gālət– nəddəbḥak*». *gāl lha*: «*āna nwərri lək ṣabʕi*, *nmədd lək ṣabʕi*, *ki təlqīh smīn*, *əddəbḥīni*». *gātt lah*: «*ṣaḥḥa*». (*¿hāda ḥdīdwān*?) *hāda ḥdīdwān*. **10.** *āyya*, *hawwdət*, *hawwdət*, *kull yūm təgʕud*, *yūmīn*, *təlt iyyām*, *dži tgūl lah*: «*mədd li tšu ṣabʕak*, *nšūfah*». *huwwa, ḥāšāk*, *ma ymədd lha š ṣabʕah*, *ymədd lha laḥsa tāʕ əṭ-ṭobba*. *tgūl lah*: «*la*, *ṛāk ḍʕīf*, *ma nukkatlək əl-yūm*, *əgʕud*… *hiyya tətləmməsha*, *təlqāha rgīga*, *tgūl lah*: «*la*, *ma smənt š*, *əgʕud dzīd təsmən*, *zīd*, *kūl əl-fūl w əz-zraʕ taḥt*». **11.** *āyya*, *kull yūm hāk*, *kull yūm*, *ḥatta hādāk əl-līl*, *xammәm*, *gāl*: «*āna nəgʕud iyy hna*, *āna nmədd lha ṣabʕi bāš ṭṭaḷḷaʕni*». *āyya*, *ki žāt*, *gātt lah*: «*ḥdīdwān*, *¿ki ṛāk*? *¿smənt*? *wərrīni ṣabʕak*, *ṭaḷḷaʕ ṣabʕak*». *gātt lah*: «*ṣabʕak smən*. *¡hahahaha*! *smənt daṛwak*, *daṛwak nṭaḷḷʕak*». *gāl lha*: «*ṣaḥḥa*, *ṭaḷḷʕīni*». *gāl lha*: «*ṭaḷḷʕīni*, *¿bāya*[18] *təkkutlīni*, *təddəbḥīni*, *tāklīni waḥdək*? *ṛūḥi*, *lġi l žwārīnək u lġi l bni ʕammək u xwātātək*, *kāʕ*, *ləmmīhum u dīrīni la-ḥša*[19] *āna*, *əddəbḥīni*». **12.** (*¿hādi l-ġūla*?). *hādi l-ġūla*, *ʕandha bəntha ygūlu lha* «*əl-ʕawra*». *gāl lha*: «*xalli əl-ʕawra təbaḥni w nti ṛūḥi əʕʕaṛḍi*». *gātt lah*: «*ṣaḥḥa*». *dārət ʕlīh*. *huwwa*, *ki ṭlaʕ*, *dbaḥ əl-ʕawra*, *ki ṭaḷḷʕātah*, *dbaḥha hiyya w dārha ṭṭīb u dār ṛāsha*… *u hiyya ʕawra*, *məskīna*, *dār ṛāsha mūṛ əl-bāb*. *ki ngūlu ḥna* «*əl-bāb tāʕ ṛāsha*». **13.** *āyya*, *xallāha w dār*, *dār kīfha w dār xīmāṛha w qəššha w dār kīfha*. *ki žābət hiyya žwa*[20] *ḍyāfha w žābəthum*, *gāl lha*: «*kull ši ṛāni mwəžždah lək*, *ṛāni wəžždət lək kull ši*». *əl-ʕawra l-mākla*. **14.** *āyya*, *gātt lah*: «*ṣaḥḥa*». *ḥasbət b əṣ-ṣaḥḥ*. *ḥaṭṭu*, *klāw u šəbʕu w huwwa ṛāh ġi yḍūṛ u yḍūṛ u dāyər tāʕ əl-ʕawra*. *ta mīn šəbʕat u kull ši*. *ṛawwaḥ xrəž baṛṛa w dxal fi ḍāṛ tāʕ əl-*, *ḥāšāk*, *tāʕ la-ḥmāṛ*. *bəllaʕ ʕla ṛūḥah*. **15.** *āyya*, *huwwa ṛawwaḥ bəllaʕ ʕla ṛūḥah u gāl lha*… *gāʕad ygūl lha*: «*ya kāyattkum w šayyattkum*, *ṛās əl-ʕawra ṛāh f ət-təllīs*». *tgūl lah*: «*əssənnu*, *¿škūn ṛāh ygūl hāk*?». *tgūl lhum*: «*tṣannṭu*, *ʕāwdu tṣannṭu l xwātātha*, *tṣannṭu l ḥaya*[21] *lli ṛāhi tgūl hāk*. **16.** *ydīr lha* «*kāyattək w šayyattək*, *ṛās əl-ʕawra ṛāh f ət-təllīs*». *nāḍət hiyya*, *gālət*: «*la*, *hāda ḥdīdwān*, *əṣ-ṣawt tāʕah hāda*. *¿šu wīn ṛāh*?». *hiyya ṛəggbət*, *lqātah fi ḍāṛ la-ḥmāṛ*, *mbəllaʕ ʕla ṛūḥu*. **17.** *gāl lha*: «*bġīt*… *ṛūḥi*, *ṛūḥu*, *ḥawwsu –gāl lha– ṛūḥu*, *ḥawwsu*, *təlqāw ṛās əl-ʕawra fi t-təllīs*».

[16] < *tətʕaššа biyya*.
[17] < *ṣaḥḥa*.
[18] < *bāġya*.
[19] < *ʕša*.
[20] = *žwārīnha*.
[21] < *ḥāža*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

hiyya ṛāḥət, *lqāt ṛās əl-ʕawra tāʕ bəntha*. *ha gaʕdət tḥandəb tḥandəb*. *gālət*: «*āṛwāḥu*, *naġdu nəžžəbdūh u nəkkətlūh*». **18.** *gāl lha*: «*bġīti təkkutlīni*, *¿ki ddīri təžžədbīni w ṛāni mbəllaʕ ʕla ṛūḥi*? *ṛūḥi*, *ḥāwli məl*[22] *l-ġāba žībi la-ḥṭab u ddīrīh ḥākka f əḍ-ḍāṛ u ḍawwrīh u ḥaṛgīh*. *ki yaḥma la-ḥdīd*, *ṛūḥu təžru təžru w ḍaṛbu dīk la-ḥdīda ṭiyyrūha w āna kutlūni*, *kūlūni*». **19.** *hūma ṛāḥu*, *msākən*, *žābu la-ḥṭab u dāru n-nāṛ*. *hiyya ṛāḥət təžri w daxlu laṣqu fi dāk la-ḥdīd*. *ayya*, *huwwa xrəž thənna w ṛāḥ l ḍārah* (*¿la-ḥdīd lli yḥaddu bīh*?). *la-ḥdīd əlli xzən fīh*, *əl-baṛṛāka*, *huwwa baṛṛāka*, *xzən fīh* (*aaaa*) *u gāl lha*: «*ḥammīha bāš təggəḍbīni*». *w hiyya laṣqat təmma b ən-nāṛ*. *mātət bīha b əl-ʕawra*, *b bnātha* (*aḷḷāh yaʕṭīk əṣ-ṣaḥḥa*).

1. Te cuento un cuento… *ḥdīdwān*, antaño, era vecino de la ogresa, vivía cerca de ella. Eso es, junto a ella vivía. Dejó que entrara a su casa y él fue a montarse sobre un burro de ella, con mis respetos, un pollino, a montar sobre él. Así que se fue montado sobre él, se fue. **2.** Cuando llegó ella para montar, lo encontró… agotado. «¿Quién será quien ha montado sobre él?». Ella lo vigilaba, lo veía. Entonces, cuando lo veía, cada día, ella no lo atrapó, cuando ella lo veía, él huía. **3.** Ella marchó a la fuente a por agua. Antiguamente, iban, se llevaban los barriles para llenarlos de agua. Se encontró a un hombre mayor y anciano. Así que se encontró a aquel anciano y le dijo: «Yo he venido a ti, sáqueme de un apuro, ¿qué me está haciendo *ḥdīdwan* y qué me está haciendo?». **4.** Él le dijo: «¿Qué te está haciendo?». «Ha venido a fastidiarme, se monta sobre mi burro, lo ha agotado y quiere matármelo, no encuentro cómo hacer para atraparlo». **5.** Él le dijo: «Ven, te diré, te diré cómo hacer con él». Ella le dijo: «¿Qué le haré?». Él le respondió: «Ve, mira allí, hay un anciano, mayor que yo, mátalo y llévale su cerebro, ponlo sobre el burro, y cuando venga, que se pegue». **6.** Ella pensó, sí, allí mismo. Le dijo: «no hay mejor que el cerebro de un anciano, como el tuyo». Y ella lo mató, trajo su cerebro y vino. Lo puso sobre… el del otro, sobre el pollino. Entonces, vino él… «Venga, vete, tú, monta, da vueltas, da vueltas, da vueltas». Ella lo vigilaba con atención. Cuando llegó, iba a bajar, se había pegado y lo atrapó. Ella se fue, lo atrapó. **7.** Cuando lo atrapó, se lo llevó, se fue, dijo: «Esperaré a la noche y cenaré contigo». Él le dijo: «Vas a cenarme y estoy delgado, me encuentro débil, mátame ahora, mejor engórdame y luego mátame». Ella le dijo: «De acuerdo». Los de antaño tenían confianza, es decir, les decían (algo) y eso hacían. **8.** Ella le dijo: «Vale». Entonces, ella se lo llevó y le dijo: «Donde te ponga, si huyes de mí, volverás». Él le dijo: «No huiré de ti, ponme bajo… en el silo subterráneo… donde tienes el trigo y los cereales, donde pones la cebada, comeré allí hasta que engorde». Ella le dijo: «Muy bien». **9.** Así hizo con él, lo metió, lo metió y le dijo: «Y cuando sepa que has engordado –dijo ella– te degollaré». Él le dijo: «Yo te enseñaré mi dedo, te daré mi dedo, y si lo encuentras gordo, degüéllame». Ella le dijo: «Perfecto». (¿Este es *ḥdīdwān*?) Este es *ḥdīdwān*. **10.** Entonces, ella bajó, bajó, cada día se sentaba, dos días, tres días, venía y le decía: «Dame a ver cómo está tu dedo, lo veré». Él, con perdón, no le daba su dedo, le daba el lamido de la rata. Le decía: «No, estás débil, no te mataré hoy, siéntate… Ella lo tocaba, le parecía delgado y le decía: «No, no has engordado, siéntate y sigue engordando, sigue, come las habas y los cereales de abajo». **11.** Y así todos los días, de esta forma, cada día, hasta que aquella noche, él pensó y se dijo: «Yo estoy aquí sentado, eso es, le daré mi dedo para que ella me haga subir». Entonces, cuando llegó, ella, le dijo: «*ḥdīdwān*, ¿cómo estás?, ¿has engordado? Enséñame tu dedo, sube tu dedo». Ella le dijo: «Tu dedo ha engordado. ¡Hahahaha! Has engordado ahora, ahora te subiré». Él le dijo: «De acuerdo, súbeme». Él le dijo: «Súbeme, ¿quieres matarme, me degollarás, me comerás tú sola? Ve,

[22] < *mən*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

llama a tus vecinos, llama a tus primos, a tus hermanas, a todos, reúnelos, prepárame la cena y degüéllame». **12.** (¿Esta es la ogresa?). Esta es la ogresa, ella tenía una hija a la que llamaban «la tuerta». Él le dijo: «Deja a la tuerta que me degüelle y tú ve a invitar». Ella le dijo: «Muy bien». Ella lo dejó allí. Él, cuando subió, degolló a la tuerta, cuando ella lo subió, la degolló a ella y la puso a cocinar, puso su cabeza… ella era tuerta, la pobre, puso su cabeza detrás de la puerta. De ahí que decimos nosotros «la puerta de su cabeza». **13.** Entonces, él la dejó e hizo, hizo como ella, se puso su velo y sus pertenencias e hizo como ella. Cuando ella trajo a sus vecinos, sus invitados y los trajo, él le dijo: «Lo he preparado todo para ti, ya te lo he preparado todo». La tuerta era la comida. **14.** Entonces ella le dijo: «De acuerdo». A ella le pareció que todo estaba correcto. Se sentaron, comieron y se saciaron mientras que él rondaba por allí haciéndose pasar por la tuerta. Hasta que ella se hartó y todos. Él se fue, salió fuera y entró en la casa, con perdón, del burro y se encerró. **15.** Así que él se fue, se encerró y le dijo a ella… Se puso a decirme: «Os he engañado, os he puesto en entredicho, la cabeza de la tuerta está en el saco». Ella le decía: «Esperad, ¿Quién está diciendo eso?». Ella les decía: «oíd, volved a oír a sus hermanas, oíd lo que está diciendo». Ella decía eso. **16.** Él le decía: «Os he engañado, os he puesto en entredicho, la cabeza de la tuerta está en el saco». Ella se levantó y dijo: «No, este es *ḥdīdwān*, la voz de él es esta. ¿A dónde está?». Ella observó y lo halló en la casa del burro, encerrado. **17.** Él le dijo: «Quiero… vete, iros, buscad –él le dijo–, iros, buscad y encontraréis la cabeza de la tuerta en el saco». Ella marchó y encontró la cabeza de la tuerta, de su hija. Y se puso a desgarrar sus mejillas. Dijo: «Marchad, iremos, lo sacaremos y lo mataremos». **18.** Él le dijo: «Quieres matarme, ¿cómo harás para sacarme si estoy encerrado? Vete, vuelve a ir al bosque, trae leña y ponla así en la casa, ponla en forma de círculo y quémala. Cuando se caliente el hierro, id y corred, corred, golpead este hierro y tiradlo al aire, y a mí, matadme, comedme». **19.** Ellos se fueron, los pobres, trajeron la leña e hicieron fuego. Ella se fue corriendo, entraron y se quedaron pegados en aquel hierro. Entonces, él salió tranquilo y se fue a su casa (¿el hierro con el que habían marcado?). El hierro que él guardaba en él, la barraca, él era la barraca, guardaba en él (aaaah). Y él le dijo: «Quemadla para cogerme». Y ella se quedó pegada allí con el fuego. Murió con ella, con la tuerta, con sus hijas (que Dios te dé salud).

7.3. *mqaydəš w əl-ġūla* *«mqaydəš y la ogresa»(Rabiaa, 68 años, de Boutlelis, a 35 km de Orán, 2024, 7:37 minutos, ATU-327B «Los hermanos y el ogro»)*

1. *hāda mqaydəš*[23] *kān… u xūtah… ʕāyšīn mʕa būhum, ʕāyšīn fi ṛaḥba. ayya, būhum ygūl lhum*: «*ṛūḥu, xuṛžu, dəbbṛu ʕla ṛwāḥkum u žību l-mākla l ṛwāḥkum*». **2.** *yəddu ʕwādhum w yṛūḥu, hūma ṛāḥu ġadyīn ḥatta ʕand əḍ-ḍāṛ ntāʕ əl-ġūla, hiyya l-ġūla ġāṛsa əl-fūl. ṛāḥu fīha u gaʕdu ygəllʕu l-fūl… ygəllʕu tāʕ əl-ġūla.* **3.** *hiyya ṛəggbət u hiyya lqāt əl-ġāši ygəllʕu… ṛāḥət ʕandha, ayya gātt lah*: «*¿ša ṛāku(m) ddīru*?». *gāl lha*: «*ṛāna ngəllʕu f əl-fūl*». «*ṣaḥḥa –gātt lah– āna ma ġādi š ngūl lkum gəllʕu, āṛwāḥu, ndaxxəlkum nqahwīkum, tqahāw*». **4.** *gāl lha*: «*ṣaḥḥa*». *mənhum, mqaydəš wāʕaṛ, qāfəz u hādūk xūtah ma yʕaṛfu š māši qāfzīn. ayya gāl lhum*: «*nəddaxlu ʕand xālti, nšəṛbu l-qahwa*». *ayya daxxlət… daxxləthum, ma gālət lhum š ʕla l-fūl…* «*ṣaḥḥa, aṛwāḥu təššəṛbu qahwa w šawwru*». **5.** *gāl lha*: «*ṣaḥḥa, nəddəxlu nəššəṛbu qahwa w nšawwru*». *ayya, daxxləthum, hiyya daxxləthum hūma, ddāt hādūk l-əxrīn ʕandhum ʕwād u hādūk l-əxrīn, wāḥəd ʕandah*

[23] «Personaje de un cuento», «enano», «pigmeo» (Beaussier, 1958: 782).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

ḥmāṛ, *hādāk lə-ḥmāṛ dəbḥātah*. **6.** *u dārātah lhum fūg əṭ-ṭāqa*, *kīma hāk*, *u dārət lah dīk əlli ydīru… ki l būbiya*, *yākul fīha*, *ḥəsbūh ṛāh ḥayy u huwwa ġīr ṛāsah yākul, u hūma… dāxxləthum*. **7.** *tāmən dūṛk*, *gālət lhum*: «*ntūma*, *¿ša yāklu ʕwādkum*? *bāš naʕṭīhum əl-mākla*, *naʕṭīkum ntūma l-qahwa*, *naʕṭi l ʕwādkum yāklu*». *gāl lha*, *hūma gālu*: «*kāʕ yāklu əz-zṛaʕ w ət-tbən*». «*¿u nta?*». *gāl lha*: «*əl-ʕāwd yākul əl-ḥažṛa*, *ma yākul š l… wəlla… yxalləṭ b ət-tbən*». **8.** *ayya*, *xalləṭ. min ḍlāmət əḍ-ḍalma w wəžždət lhum lə-gdūṛ u wəžždət lhum bāš təsləqhum*, *bāš təktəlhum u huwwa gātt lah mqaydəš*: «*¿nta wīn təṛgəd?*». «*u hūma gāʕ*, *xālti*, *fərrši lna*, *ḥna nəṛṛəgdu gāʕ mənna*». «*¿u nta, mqaydəš?*». *gāl lha*: «*nəṛgəd fi… fūg… fi səlla*, *ma nərgəd š fi l-aṛḍ*, *ma nənžəm š*». *huwwa ḥrāmi*. *gātt lah*: «*ṣaḥḥa*, *kīma bġayt*, *ndīr lək*». **9.** *min žāt əl-līl w ən-nās ṛəgdət fīha*, *nāḍət hiyya*, *nāḍət bāš tšūf īla ṛāgdīn wəlla əlla*, *bāš təktəlhum. gəʕdət tgūl*: «*gāʕ ṛəgdu*, *w fṛaḥti*». *u ygūl lha huwwa*: «*ġīr mqaydəš u xālti*». *tgūl lah mqaydəš*: «*ʕlāh ma ṛgətt š? ¿ma lək?*». **10.** *ygūl lha*: «*ma ṛgətt š*». *gāl lha*: «*mʕīzək ṛāhum yṣayyḥu*[24] *ʕləyya*, *əṭṭəlgīhum fi l-ġāba bāš nəṛgud*». *huwwa iyy b əl-ʕāni*. *ayya*, *tuġda*, *hiyya təddi… ki ddəllhum, tʕāwed dži… ddəllhum*. «*gāʕ ṛəgdu w fṛaḥti*». **11.** *ygūl lha*: «*ġi mqaydəš u xālti*». «*mqaydəš*, *¿ša ġādi ndīr lək*?». «*ṛūḥi.. əl-ġāba*, *əl-ġāba ṛāhi ṭāyḥa*». *w gāʕ… hādūk l-oxrīn*, *xūtah*, *ṛāhum yətšaxxru*, *ma ygūlu š. ayya*, *hiyya*, *ki ṛāḥət l əl-ġāba*, *huwwa ṛfəd xūtah w dārhum ʕand wīn fi l-gəṣʕa*, *ki təzlaqhum. ki ydīrhum xūtah*, *ki ydīr əl-xūt u hiyya, ūlādha dārhum lha f əḍ-ḍāṛ u ddā xūtah u ṛuwwaḥ*, *xrəž*. (*¿wīn dārhum*?) *dārhum fi blāṣt ūlādha*. **12.** *dūṛk ūlādha dārəthum ʕla žīha w xūtah dārəthum ʕla žīha. rfəd ūlādha dārhum f blāṣt xūtah w xūtah ddāhum. ayya ddāhum u ṛawwaḥ. hiyya kānət mwəžžda bāš tsəlqhum*, *ayya ddāhum u ṛawwaḥ… ṛawwaḥ*. **13.** *hiyya žāt kīma hāk*: «*gāʕ rəgdu*, *ya fṛaḥti*». *ma kān š la mqaydəš la xālti. ayya gātt lah bəlli əl-kəlb ṛgəd*, *əṛža ynūḍ. ṛāḥət žābət dāk əl-ma bəlli kānət ṭəbxātah u dārātah l ūlādha*, *ṭəbxət ūlādha. huwwa dda xūtah u ṛawwaḥ*, *ṛāḥət*, *huwwa l blāṣtah ma lqāt la mqaydəš la wālu.* **14.** *hiyya ṛəggbət lhīh hiyya lqātah šwiyya lli ġād*[25]. *gaʕdət tgūl lhum*: «*bəṛṛək*, *kāməl*, *bəṛṛək*, *bəṛṛək*». *hādūk hūma ʕwādhum kāʕ, bəṛku. əlli dārət lhum hiyya ət-tbən w əz-zraʕ u huwwa gāl lha* «*ḥažṛa*», *ma bṛək š ʕāwdah, dār kāʕ xūtah*, *kānu f blāṣtu mʕāh u ddāhum u ṛawwaḥ*, *ma gəḍbātah š*. **15.** *ṛawwaḥ*, *huwwa ṛawwaḥ ʕand būh*, *būh gāl lah huwwa*: «*¿kīfāh bqītu*?». *gālu lah… hūma, hūma yəkkərhu xūhum mqaydəš. gāl lah*, *ūldək*, *gāl lah*: «*ṛawwaḥna l əl-fūl tāʕ əl-ġūla w gəḍbətna w žīna arwāḥna*». *gāl lah*: «*kūn māši āna səlləkt ūlādāk kūn ṛāha kətləthum*».**16.** *gāl lah*: «*la, māši b əṣ-ṣaḥḥ*, *ma ddīr š ʕlīh yəkdəb*, *msəlləkna wālu*, *ḥna aṛwāḥna žīna*». *gāl lah*: «*ṣaḥḥa*, *min səlləkna*, *gūl lah yuġda yžīb lək əl-būṛābaḥ tāʕ əl-ġūla*». *min ġləb*, *gāl lah*: «*ayya*, *šūf xūtək*, *šāru*, *ygūlu ʻṛūḥ*, *žīb lə-ġlāf tāʕ əl-ġūla*, *kūn b əṣ-ṣaḥḥ*, *ġləbtʼ*». **17.** *ayya*, *ṛawwaḥ*, *məskīn*, *ṛawwaḥ*, *ġādi*, *ġādi*, *ġādi… ḥatta l ʕandha. hiyya daṛwak ki… lqāh mənšūṛ fi s-səlk*, *əl-būṛābaḥ əlli tġaṭṭa bīh*, *əl-ġṭa*, *lə-ġṭā… dār l-ībāri, daṛžah*, *daṛžah*, *daṛžah b əl-ībāri. hiyya ki dārātah fūgha… ki dārātah tətġatta bīh*, *lqāt fīh l-ībāri*, *daṛžah*, *gātt lah*: «*rīḥət mqaydəš ṛāha fi qaṣṣtah*» (*¿fi qaṣṣtah*?)*… mqaydəš*, *huwwa*, *l-ībāri, mdāyaṛhum fīh. ayya ddāh. ayya…* «*aṛwāḥu təddīw*, *aṛwāḥu təddīw*, *gūl lah hāni žəbt būṛābaḥ tāḥḥa. gāl lah yəkdəb ʕlīk. gūl lah yžībha hiyya b ṛūḥḥa*». **18.** *šəṛṭu ʕlīh*, *məskīn*, *kəttru ʕlīh. gāl lah*: «*būya*, *daṛwak ki ġādi nžībha…*». *gāl lah*: «*dəbbaṛ ṛāsək*». *gāl lah*: «*xūd, džībha*». *bbāh*: «*nṣədqək*». *ṛawwaḥ ʕand wāḥəd ydəbbaṛ… gāl lah*: «*əl-qəṣṣa dəbbaṛ ʕlīh*». *gāl lah*: «*¿ša gālu xūti*? *¿ša gālu li*? *¿ša gālu l būya*? *¿ša šṛəṭ ʕliyya*? *āna*, *l-ġūla*, *ki ndīr nžībha*, *tākulni*». **19.** *gāl lah*: «*āṛwāḥ*, *ngūl lək*, *ṛūḥ*, *əšri ṣandūg kbīr tāʕ*

[24] «balar, mugir, bramar», en forma primera significa «gritar»» (Beaussier, 1958: 583).
[25] < *ġādi*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

bniyādəm, *gədma yədxul bənādəm*». *gāl*: «*dīrah fūg ʕāwdək w ṛūḥ. mīn dži… hawwəd tbīʕ əṣ-ṣnādīg*, *gūl… ‘ṣnādīg*, *ṣnādīg’*, *ḥatta təxruž hiyya. ki təxruž*, *gūl lha ‘ṛāni nbīʕ ṣnādīg f əl-məšta*, *mīn yži l-bərd*, *u f əṣ-ṣəyf mīn yži l-ḥummān*, *yṛəgdu fīhum bniyādəm’*». **20.** *gāl lah*: «*ki tgūl lək ‘āna nəddi wāḥəd’*, *gūl lha ‘āna ma nḥaṭṭah š*, *ma nnəžžəm š*, *əṭṭəlʕi hna u gīsi*, *gīsi ṛūḥək fūg əl-ʕāwd’*». *ṭəlʕat hiyya… gāl lha*: «*kīma hāk*». *ṭəlʕat*, *ṭəlʕat*, *gāsət ṛūḥḥa*, *bəllaʕ ʕlīha*. **21.** *ayya*, *žābha*, *ḥta mīn žābha ʕand būh*, *gāl l būh*: «*āni*[26] *žəbt əl-ġūla*». *gāl lah*: «*¿ša dərt?*». *gālu lah*: «*yəkdəb ʕlīk*, *hādūk ṣḥāb əd-duwwāṛ. žābūha lah*, *ləmmūha lah*». *gāl lah*: «*dūṛk*, *¿ša ġādi ngūl lək?*». *gālu*: «*ywəlli ybāt mʕāha fi ḍāṛ waḥdah*, *nšūfu īla tāklah wa la ma tāklah š*, *īla ynəžžəm*». **22.** *ṣbaḥ*, *məskīn*, *ṣbaḥ*, *mžəmmaʕ*, *u yxammәm yxammәm. žāh əl-mᵘdəbbaṛ*[27], *gāl lah*: «*¿ma lək*, *mqaydəš? ¿wāk əl-ġūla žəbtha?*». *gāl lah*: «*žəbt əl-ġūla*, *smaʕt ša šəṛṭu ʕliyya*, *hādi ət-tālya tāḥḥum*[28]». *gāl lah*: «*¿ʕlāh?*». *gāl lah*: «*lyūm tākulni l-ġūla*, *fi l-līl*, *gāl li ‘tbāt ġi mʕāha’*». *gāl lah*: «*¿ša ndīr?*». *gāl lah*: «*žəmmaʕ*, *āna ndəbbaṛ ʕlīk*, *kīma ṛāna ḥna*, *žəmmaʕ dūk.. āna ndəbbaṛ ʕlīk*, *əskut*». **23.** *gāl lah*: «*¿ša ndīr?*». *gāl lah*: «*¿ʕandek ʕāwd?*». *gāl lah*: «*ṛūḥ*, *əṛkəb fūg ʕāwdək u əgʕud ddūṛ mən qarya l lxutha*, *mən qarya l lxutha. iyy ṛūḥ*, *iyy ṛūḥ…*». *gāl lah*, *huwwa yəgʕud*, *yaʕrəg… u yəgʕud yəxrəž lah əz-zbəl mən fummah*: «*əddi qarʕa u ʕammaṛ dāk ntāʕah*, *ʕammṛah u žībah u āṛwāḥ*». **24.** *hād əl-mᵘdəbbaṛ gāl lə-mqaydəš*, *gāl lah*: «*əgʕud fūg əl-ʕāwd*». *yəgʕud*, *əl-ma ysīl mənnah*, *ʕammaṛ dāk əl-ma tāʕah*, *ʕammṛah*, *ʕammṛah fi qaṛʕa u žībah. gāl lah*: «*ki džībah*, *ki ydaxxlūk ʕand əl-ġūla*, *žəmmaʕ ʕlīh*, *ki dži žāya bāš tāklək*, *gīs ʕla ūššha*[29]». **25.** *gāl lah*: «*ayya*, *ṣaḥḥa*, *dəbbaṛt ʕliyya*». *gāl lah*: «*ṛūḥ*, *āna nsəllkək*». *ṛawwaḥ*, *gāl l būh*: «*ṛāni qābəl nbāt mʕāha*, *ūla āna mətt*, *mətt*, *ma mətt ši ṣāyy*[30], *nbāt mʕāha*». *mīn əxxūti ṛāhum ygūlu*: «*daxxlūh*, *məskīn*, *bəllʕu ʕlīh*». *u gālu lah*: «*əgʕud mʕāha*». **26.** *hiyya*, *ki dəxxlūh*, *gaʕdət əṭ-ṭīr ʕlīh bāġya tāklah. yži huwwa dāk əl-ma yqīs ʕla wəššha. mīn ma tgərrəb*, *yqīs ʕla wəžha ḥatta yəbsət*, *ktulha*, *mātət. ayya*, *ṣbāḥ žāw yəlġu ʕlīh*, *gālu lah*: «*ṛūḥ tšūf*, *rəggəb īla təlqa wəldək ḥayy*, *īla mqaydəš ḥayy*, *ṛāha kətlātah əl-ġūla w kəmlātah*. **27.** *ayya*, *ṛāḥu yṭabṭbu ʕlīh*, *ma ʕyāw*. «*ha mqaydəš*, *ha mqaydəš*». *ma bġa š yətkəllmūhum*, *b əl-ʕāni*, *ma bġa š yətkəllmūhum. ʕrəf bəlli l-ġūla ktulha dūṛk*, *ma bġa š. ʕyāw*, «*ha mqaydəš*, *ha mqaydəš*». **28.** *gāl lah*: «*ayya*, *ṣāyy*[31], *hiyya kətlātah əl-ġūla*, *māt ḥallu ʕlīh əl-bāb*, *lqāwah mžəmmaʕ w əl-ġūla miyyta lhīh. ayya*, *xərrəž wəldah*, *gāl lhum*: «*daṛwak… ḥrām yəgʕud wāḥəd ʕandi*, *ʕla ūlādah l-oxrīn. ntūma nṭaṛṛdkum u mqaydəš yəgʕud yʕīš mʕāy. hādi hiyya*.

1. Esto era *mqaydəš*… y sus hermanos… Vivían con su padre, vivían juntos. Entonces, su padre les decía: «Marchad, salid, buscaos la vida y traed comida para vosotros». **2.** Cogieron sus caballos y se fueron, ellos se marcharon… hasta (llegar) a la casa de la ogresa, ella, la ogresa estaba plantando habas, pasaron por su casa y se pusieron a arrancar las habas… arrancar las de la ogresa. **3.** Ella observó y encontró a gente arrancando… Fue a donde estaban y, entonces, les dijo: «¿Qué estáis haciendo?». Le respondieron: «estamos arrancando las habas». «De acuerdo –ella les dijo–, no os diré que arranquéis, venid, os haré entrar, os

[26] < *āna*.

[27] En el cuento «La cabra y las cabritas, *Azza* y *Maazouza*» (Aceval, 2003: 194) aparece este personaje, que es descrito como «un viejo sabio» que «pasaba su tiempo meditando en el bosque, aconsejando y explicando a la gente que venía de todos los sitios a exponerle sus problemas». También tiene el sentido de «administrador», participio del verbo *dəbbaṛ* «resolver, gestionar» (Beaussier, 1958: 322 y Madouni-La Peyre, 2014: 176).

[28] < *tāʕhum*.

[29] < *ūžhha*.

[30] < *ṣaḥḥa*.

[31] < *ṣaḥḥa*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

daré de beber un café, tomadlo». **4.** Le dijeron: «Vale». Entre ellos, *mqaydəš* era duro de roer y valiente, y esos hermanos suyos no eran valientes. Así que él les dijo: «Entremos a casa de mi tía, bebamos un café». Entonces ella hizo entrar… les hizo entrar, no les dijo nada sobre las habas… «Vale, venid a beber un café y marchad». **5.** Él le dijo: «de acuerdo, entraremos a beber un café y marcharemos». Entonces, les hizo entrar, ella les hizo entrar a ellos, se llevó a aquellos otros que tenían caballos y de esos otros, uno tenía un burro, a ese burro, ella lo degolló. **6.** Y se los puso sobre la ventana, así, y les puso aquella que hace… como la muñeca, comiendo en la ventana, pensaron que estaba vivo, y él hacía como que comía solo, mientras ellos… ella les hizo entrar. **7.** Ella se sentía segura ahora, les dijo: «Vosotros, ¿qué comen vuestros caballos? Es para darles la comida, os daré a vosotros café, daré a vuestros caballos de comer». Él le respondió, ellos respondieron: «Todos comen cebada y paja». «¿Y tú?». Él le respondió: «El caballo come piedras, no come… o… (las) mezcla con paja». **8.** Así es, mezcló. Cuando oscureció y ella les preparó la olla, se la preparó para cocerlos, para matarlos, ella preguntó a *mqaydəš*: «¿Dónde vas a dormir tú?». (Le respondió:) «A todos ellos, tía mía, ponnos algo sobre el suelo, nosotros dormiremos todos allí». (Ella le preguntó:) «¿Y tú, *mqaydəš*?». Él le respondió: «Dormiré en… sobre… en una cesta, no dormiré en el suelo, no puedo». Él era astuto. Ella le dijo: «De acuerdo, cómo quieras, te haré». **9.** Cuando llegó la noche, y mientras que toda la gente dormía, ella se levantó, se levantó para ver si estaban dormidos o no, para matarlos. Se puso a decir: «Todos duermen y yo estoy contenta». Y él le decía: «Solo *mqaydəš* y mi tía». Y ella le decía a *mqaydəš*: «¿Por qué no has dormido? ¿Qué te ocurre?». **10.** Él le decía: «No he dormido». Él le dijo: «Tus cabras me están gritando, suéltalas en el bosque para que duerma». Él dijo eso queriendo. Así que ella se iba, se llevaba… Cuando las condujo (al bosque), volvió a venir… las condujo. «Todos están dormidos, ¡qué alegría!». **11.** Él le decía: «Solo *mqaydəš* y mi tía». «*mqaydəš*, ¿qué te haré?». «Vete… al bosque, algo malo le está pasando». Y todos… aquellos otros, sus hermanos, estaban roncando, no decían nada. Entonces, ella, cuando se fue al bosque, él levantó a sus hermanos y los puso a donde estaba el gran plato para comer, como si se les resbalaran. Cuando puso a sus hermanos, cuando puso a los hermanos, a los hijos de ella, los dejó en la casa. Cogió a sus hermanos y se marchó, salió. (¿Dónde los puso?) Los puso en el lugar de sus hermanos. **12.** Ahora, a sus hijos los puso a un lado y a sus hermanos a otro lado. Él se llevó a sus hijos y los puso en el lugar de sus hermanos y a estos se los llevó. Eso es, se los llevó y se fue. Ella estaba lista para cocerlos. Entonces, él se los llevó y se fue… se fue. **13.** Ella llegó así, de esta forma: «Todos duermen, ¡qué contenta estoy!». Ni estaba *mqaydəš* ni mi tía. Entonces ella le dijo que esperara hasta que el perro se hubiera dormido. Se fue y trajo aquella agua que ella había cocinado y se la puso a sus hijos, cocinó a sus hijos. Él se había llevado a sus hermanos y se había marchado. Ella fue, al sitio de él y ni encontró a *mqaydəš* ni nada. **14.** Ella se puso a mirar a lo lejos y lo divisó un poco, iba marchando. Se puso a decirles: «Detén (los caballos), por completo, detenlos, detenlos». Esos eran todos sus caballos, se detuvieron. A quienes ella dio paja y cebada, y a quien él le había dicho «una piedra», no detuvo su caballo, el que había puesto a todos sus hermanos en su lugar con él y a quien se los llevó y se fue, a este no lo cogió. **15.** Se marchó, se marchó a donde estaba su padre y este le peguntó: «¿Cómo habéis estado?». Ellos le habían dicho… ellos, ellos odiaban a su hermano *mqaydəš*. Él le respondió, tu hijo, le respondió: «fuimos a las habas de la ogresa, ella nos atrapó y allí nos quedamos». Él le dijo: «Si yo hubiera ido, hubiera rescatado a tus hermanos, ella no los hubiera matado». **16.** Él le dijo[32]: «No, no es cierto, no lo hagas mentir, no nos libró, tuvimos que quedarnos». Le dijo: «Vale, cuando él nos libere,

[32] Aquí parece que interviene uno de los hermanos que ha sido capturado por la ogresa.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

dile que vaya y traiga la manta de la ogresa». Cuando venció, él le dijo: «vamos, mira a tus hermanos, han hecho una señal, dicen que vayas y traigas la cobertura de la ogresa, no sea que sea verdad que he ganado». **17.** Así que se fue, el pobre, se fue, iba marchando, marchando, marchando… hasta llegar a donde ella estaba. Ella, ahora, cuando… la encontró tendida en el cable, la manta con la que él se cubrió, la manta, la manta… Él puso agujas, las fue metiendo en la manta una a una. Ella, cuando se la puso sobre ella… cuando se la puso para cubrirse con ella, encontró en ella las agujas, que había puesto, y le dijo: «el olor de *mqaydəš* está en su tupé» (¿en su tupé?)… *mqaydəš*, él había puesto las agujas en la manta. Así que él se la llevó. Eso es… «venid y llevaros, venid y llevaros, dile que he traído la manta de ella. Él le decía que te mentía. Dile que la ha traído, a ella misma». **18.** Le pusieron condiciones, el pobre, lo obligaron. Le dijo: «Mi padre, ahora, cuando yo la traiga…». Le dijo: «apáñatelas». Él le dijo: «Coge, la traerás». Su padre (le decía): «Te digo la verdad». Se fue a uno para que le sacara del apuro… Le dijo: «tú sabrás cómo salir de esta». Le preguntó: «¿Qué han dicho mis hermanos? ¿Qué me han dicho? ¿Qué han dicho a mi padre? ¿Qué condición me ha puesto? Yo… la ogresa, cuando la traiga, me comerá». **19.** Él le dijo: «Ven, te diré, ve y compra una caja grande de las de los seres humanos[33], de una medida en la que un ser humano quepa». Dijo: «Colócala sobre su caballo y vete. Cuando vengas… baja y vende las cajas, di… 'cajas, cajas', hasta que ella salga. Cuando salga, dile 'estoy vendiendo cajas en el invierno, para cuando llegue el frío, y en el verano, para cuando llegue el calor, que duerman en ella las personas'». **20.** Él le dijo: «Cuando te diga 'voy a llevarme una', dile 'yo la colocaré, no puedo bajarla, no puedo, sube tú aquí y mide, mídete tú misma sobre el caballo'». Ella subió… Él le dijo: «Así, perfecto». Ella subió, subió, se midió ella misma, y él la encerró. **21.** Entonces, se la llevó, hasta que la llevó a casa de su padre y le dijo a este: «He traído a la ogresa». Él le dijo: «¿Qué has hecho?». Le dijeron: «te miente, son esos, los habitantes de la aldea, los que la han traído, se la han llevado a él. Él les dijo: «Ahora, ¿qué te diré?». Le dijeron: «Que vaya a pasar la noche con ella en una casa él solo, veremos si ella se lo come o no, si él puede». **22.** Por la mañana, el pobre, por la mañana, se sentó, y se puso a pensar, a pensar. Llegó a donde él estaba un anciano sabio y le preguntó: «¿Qué te sucede, *mqaydəš*? ¿Acaso has traído a la ogresa?». Le respondió: «He traído a la ogresa, ¿has oído lo que me imponen?, esa condición de ellos». Le preguntó: «¿Por qué?». Le respondió: «Hoy me comerá la ogresa, por la noche, me ha dicho 'pasarás la noche solo con ella'». Le preguntó: «¿Qué haré?». Le respondió: «siéntate, yo te sacaré del apuro, como nosotros estamos, sienta a aquellos… Yo te sacaré del apuro, calla». **23.** Él le preguntó: «¿Qué haré?». Él le respondió: «¿Tienes un caballo?». Le dijo: «Ve, monta sobre tu caballo y ponte a dar vueltas de una aldea a otra. Sí, vete, sí vete…». Él le dijo, mientras que el estaba sentado, sudando… y empezaba a salirle saliva por su boca: «Coge una botella y llena aquello de él, llénala, tráela y ven». **24.** Este anciano sabio, dijo a *mqaydəš*, le dijo: «Siéntate sobre el caballo». Y así hizo, el agua brotaba de él, la había llenado con aquella agua de él, la llenó, la llenó en una botella y la trajo. Le dijo: «Cuando la traigas, cuando te metan junto a la ogresa, siéntate sobre la botella, cuando ella venga para comerte, viértesela». **25.** Él le dijo: «Bueno, vale, me has sacado del apuro». Él le dijo: «Vete, yo te libraré». Se marchó, dijo a su padre: «En verdad, pasaré la noche ante ella, muera o no muera, pasaré la noche con ella». Mientras tanto, mis hermanos decían: «metedlo, al pobre, metedlo, encerradlo». Y le dijeron: «Siéntate con ella». **26.** Ella, cuando lo metieron, se puso a volar sobre él queriendo comérselo. Él traía aquella agua y «tírasela a la cara, cuando se acerque, tírala sobre su rostro hasta que se seque, mátala». Y murió. Eso es, por la mañana, llegaron

[33] Se refiere a un ataúd.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

para llamarlo, le dijeron: «Ve a ver, mira a ver si encuentras a tu hijo vivo, si *mqaydəš* está vivo, ella, la ogresa, lo ha matado y ha acabado con él. **27.** Y así fue, se pusieron a llamar a su puerta, no se cansaron de hacerlo: «Ahí está *mqaydəš*, ahí está *mqaydəš*». Él no quiso hablar con ellos, a propósito, no quiso hablar con ellos. Sabía que había matado a la ogresa ahora, no quiso. Se cansaron: «Ahí está *mqaydəš*, ahí está *mqaydəš*». **28.** Él le dijo: «Venga, de verdad, ella, la ogresa, lo ha matado, ha muerto. Le abrieron la puerta y lo encontraron sano y salvo y la ogresa muerta allí. Venga, sacó a su hijo y él les dijo: «Ahora… queda prohibido que nadie se siente en mi casa –se refería a los otros hijos–. A vosotros os expulso y *mqaydəš* se quedará a vivir conmigo». Y así fue esto.

7.4. *ṣyām ṛamḍān* *«el ayuno de Ramadán» (Rabiaa, 68 años, de Boutlelis, a 35 km de Orán, 2024, 1:09 minutos)*

1. *kānu bəkri… ṛabbi dāyər ġādi yəfṛaḍ ʕla n-nās, əl-məssəlmīn, yṣūmu ṛamḍān, ydīr lhum ṛamḍān yṣūmu fīh*. **2.** *āyya, hād əl-ḥāyāwānāt səmʕu, lətmmu dāru iẓtimāʕ u gālu*: «*āṛwāḥu, nšūfu kull wāḥəd yaʕṭi ṛāyah šḥāl nṣūmu, šḥāl ydīrna ṛabbi, ngūlu l ṛabbi, nṭaḷbu ṛabbi šḥāl ydīrna nṣūmu*». **3.** *žā l-… kāʕ, kull wāḥəd, gāl lək əl-ḥallūf, gāl lah*: «*¿w ənta, a l-ḥallūf*?». *gāl lah*: «*ānāya, qadd šaʕri w baʕri w maxlūq sīdi ṛabbi*». *gāl lah*: «*waxxrūh*». **4.** *ʕāwdu lġāw l gᵘnayna, gāl lha*: «*nti bqayti w l-ḥažla*». *gātt lah lə-gᵘnayna*: «*ānāya*» (*āyya, kəmmli*). *gātt lah lə-gᵘnayna*: «*ānāya ġi ḍḥaywa u naṣṣi kaṛmūs* (*āh*), *ḍḥaywa u naṣṣi kaṛmūs, ġi noṣṣ ən-nhāṛ u yfaṭṛu ḥšiya*[34]» (*āh*). **5.** *gāl lha*: «*waxxri*». *žāt əl-ḥažla, gātt lah*: «*šhayr, šhayr*» (*āh, zīdi, kəmmli, mmīma*). *gātt lah*: «*šhayr, šhayr u žmāʕat əl-xīr –əl-ḥažla–. yṣūmu šhaṛ w yʕayydu, yətlāqāw*». **6.** *gāl lha*: «*ṛūḥi, yziyyən lək əl-gəmgūm u yṭuwwlək əž-žənḥa, ṭīri f əs-sma*». *w əl-gᵘnayna… w huwwa gāl lha*: «*əḷḷāh yxənzək u yḥaṛṛmək, yāklək əl-ḥallūf, ma tāklək š ta ḥadd, ma yāklək š məssəlmi…*». *w əl-gᵘnayna, gāl lha*: «*ṛūḥi l ʕazz əl-kūra, lli qās ykawwrək. āyya, ṣāyy*[35].

1. Antaño estaban… Dios tuvo la idea de imponer a la gente, a los musulmanes, que ayunaran en Ramadán, les impuso el Ramadán para que ayunaran en él. **2.** Eso es, estos animales oyeron, se congregaron e hicieron una reunión. Dijeron: «Venid, veremos, que cada uno dé su opinión sobre cuánto ayunaremos, cuánto nos hará Dios (ayunar), diremos a Dios, pediremos a Dios cuánto nos hará ayunar». **3.** Entonces el… todos, cada uno, habló al cerdo, le dijo: «¿Y tú, cerdo?». Le respondió: «Yo, como mi pelo y mi excremento, he sido creado por nuestro Dios». Y le dijo: «Ponedlo el último». **4.** Volvieron a llamar al conejo, le dijeron: «Quedas tú y la perdiz». El conejo le dijo: «Yo» (venga, termina). Le dijo el conejo: «Yo, la mitad de la mañanita y mi mitad un higo (sí), la mitad de la mañana y mi mitad un higo, solo medio día y desayunar por la tarde (sí). **5.** Le dijo: «Ponte detrás». Entonces la perdiz le dijo: «Un mesecito, un mesecito» (sí, sigue, termina, mamaíta). Le dijo: «Un mesecito, un mesecito, todo él será bueno –la perdiz–. Ayunan un mes y luego lo celebran, se encuentran». **6.** Le dijo: «ve, que Dios embellezca tu pico y alargue tus alas, vuela al cielo». Y el conejo… él le dijo: «Que Dios te haga apestar y te haga prohibido, que te coma el cerdo, que no te coma nadie más, que no te coma un musulmán…». Y al conejo, le dijo: «Vete a la estima de la bola, el que ha medido, Dios le hará rodar». Eso es, se acabó.

[34] < *ʕšiyya*.
[35] < *ṣaḥḥa*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

7.5. *lūnža, handa mu la-hnūd* *(Rabiaa, 68 años, de Boutlelis, a 35 km de Orán, 2024, 7:46 minutos, ATU 300 «el dragón asesino» y ATU 310 «La doncella en la torre»)*

1. *f əl-qarya, əl-ġūl dār əl-fīrma ṛūḥah, dār skuntah ntāʕ ṛūḥah. āyya, kull yūm yəddu lah šīra*[36] *w gaṣʕa tāʕ baṛkūkəs*[37] *w šīra yākulha, kull yūm. nhāṛ əlli māt… nhāṛ əlli… wāḥəd əl-yūm, žāt… bqāt bənt əs-sulṭān, bqāt bənt əs-sulṭān, gālu bəlli… gāl bəlli… bqāt ġi əš-šīra, bənt əs-sulṭān w əs-sulṭān ma bġa š… gāl lha ma bġa š əs-sulṭān.* **2.** *ayya, gālu: «wālu, ya yžībūha, ya nži nākul əd-dwāṛ kāʕ. nəktul əd-dwāṛ kāʕ. əddāwha». gāl lhum əs-sulṭān: «əddūha». ki ddāwha lah, ddāw lah əl-gəṣʕa tāʕ bəṛkūkəs. hādīk bənt əs-sulṭān, ḥrāmiyya, gātt lah: «ṣaḥḥa, kūl əl-bəṛkūkəs». u hiyya, f əl-bəṛkūkəs dāyrət lah mṣaykra*[38]*, ūla ša mdāyrət lah.* **3.** *gātt lah: «kūl əl-bəṛkūkəs u m baʕd, tākūlni āna». gāl lha: «āyya, ṣaḥḥa». āyya, kla dīk əl-gəṣʕa tāʕ əl-bəṛkūkəs, kəmməlha w ṛgəd, ṣkəṛ. yəṛgəd ʕām u ynūḍ ʕām, ykəmməl ʕām, ʕād ynūḍ, yžību lah šīra. āyya, kəmməl dīk əl-gəṣʕa w fṭən, lqa š-šīra, ṛāḥət, ḥarbət, ṛāḥət, ma kān š.* **4.** *āyya, huwwa, mīn bġa yəṛgəd, dār əl-… ʕandah la-xdīma tāʕah, gāl lha: «bāli, bālək, ṛāha bāġya taġdaṛni. ṛawwni la-ʕžīn u dīri kāʕ l əl-mawāʕīn tāwʕi». ki… əl-kəsra… ki ydīru l-kəsra w dārət, dārət, dārət, dārət, dārət, hiyya dārət, kāʕ hādūk… əlli dūk, b əl-məhrās, əlli nsātha. hādīk əd-dəggāga, nsātha, ma dārət lha š.* **5.** *āyya, hiyya dārət, hiyya dārət… bāš mīn yəfṭən, ma ydīr lha wālu, ma yəsmaʕha š mīn ṛāḥət. āyya, dārət, dārət, dārət, mīn bqāt f tāʕ əl-… əd-dəggāga, ma dārətha š, nsātha. āyya gaʕdət gədd ma ṛāḥət. hiyya waṣlət, ma laḥgət š bəzzāf, ṛāḥət. kāʕ hādūk əṣ-ṣwālaḥ, əlli klāw ma hadru š.* **6.** *u hādīk əd-dəggāga, gāʕda ddugg, ddugg ʕlīh ʕand ṛāsu, tgūl lah: «srāy, srāy, srāy, lūnža ṛāḥət, srāy, srāy, srāy, lunža ṛāḥət». huwwa ġīr ydūṛ hāk w yʕāwəd ygūl: «¿hādi ša ṛāhi tgūl?». ḥatta fṭən. ki fṭən, ma lqa š lūnža, lqa dīk lə-mdaqqa ddīri lah. lūnža ṛāḥət. xabrātah. āyya nāḍ lḥagha. lḥagha, nāḍ, nāḍ yəlḥagha.* **7.** *hiyya ġādya w huwwa mūrāha, hiyya ġādya w huwwa mūrāha, hiyya ġādya w huwwa mūrāha, ḥatta l ʕand… «ġādi ndīrah lək nīšān, ṭwīla», ḥatta l ʕand əs-sulṭān, l ʕand əs-sulṭān. əs-sulṭān hāda māši būha, sulṭān wāḥd āxoṛ. ṛāḥət ḥatta l ʕandah. hiyya ṛāḥət ʕand əs-sulṭān.* **8.** *daxxalha ʕand əs-sulṭān u gʕad əl-ġūl ġi mūrāha, ġādi, ġi mūrāha, ġi mūrāha, ma ʕrəf š wīn ṛāḥət. ki dxal l hādīk əl-qarya, gāl lha bəlli, gāl lha bəlli lūnža žāt. žāt mənna: «ya taʕṭūha li, ya nākulkum kāʕ». gāl lah: «ma žāt š, gənna lək ma žāt š».* **9.** *āyya, ma ʕyāw mʕāh, ma ʕya mʕāhum, ma ʕya mʕāhum. šāwaṛ, wəlla. ma ddāha š.ža huwwa, ža dāk əs-sulṭān yzuwwəžha l wuldah. gāl: «nzuwwəž wuldi». w wuldah məzzuwwəž u maṛtah kəlli ʕwārāt, ʕawra, maṛtah ʕawra. āyya, gāl lhum bəlli, gāl lhum: «hādi ġādi ndīrha l wuldi, ndīr əl-ḥafla w ndīr əl-ʕaṛṣ l wuldi.* **10.** *dār, zuwwəžha l wuldah, āyya: «ṛūḥ u sāfaṛ». hūma w wuldah sāfru, hūma w wuldah. hūma ysāfru, yaġdu bəkri, ysāfru, yžību naʕma, yžību əl-mākla, yžību: «āyya, ṛūḥu». ṛawwaḥ mʕa wuldah, hiyya gaʕdət, hādāk əš-šīr, hādāk wuldah ʕandah maṛtah, wuldah maṛtah l-luwwla, hād əl-ʕawra.* **11.** *āyya, gātt lha bəlli… ṛāḥət, dəbbrət, žābət xwātha w žāt gātt lhum: «ṛūḥu, dəbbru li, yʕāwnūni fīha, ġādi nəktulha, xāṭaṛ zzəwwəž ʕliyya». gāl lha: «¿ša ki ddīri? hākka ma nəgtəlha š, ndīrha, ʕandi maṭmūra tāʕ əs-sulṭān, ndīr fīha lə-flāḥa, dgīg, l-āxoṛ, əl-gəmḥ, əl-ʕawla».* **12.** *daxxlətha fīha w hiyya, məskīna, kānət b əl-kəṛš, daxxlətha fīha. āyya, ki daxxlətha fīha, xallātha ṯəmma. gaʕdət ṯəmma w hiyya taʕṭīha l-mākla ġi b əl-ftīta, ġi b əl-ftīta, w ma tmūt š, ḥatta lli wuldət, wuldət fi l-maṭmūra, l taḥt, fi l-… f dīk tāʕ əl-… əl-ʕawla.*

[36] < *īšīra*.

[37] "Cuscús grueso, del tamaño de un guisante, preparado con harina de trigo, echado en una olla en la que cuecen la carne y las verduras del tiempo" (Beaussier, 1958: 48).

[38] < *mṣakkra* < *msəkkra*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

13. *ha əs-sulṭān wəlla. huwwa wəlla s-sulṭān, u huwwa gāl lha bəlli… huwwa ža, hūma w wuldah. gāl lha*: «*¿wīn ṛāha flāna?*». *gātt lah*: «*flāna*». *gātt lah*: «*¿škūn hiyya?*». *gāl lah*: «*l-oxra*». *gātt lah*: «*tšəkkya, ṛaḥmət aḷḷāh u kān, hiyya*». *gāl lha*: «*¿w kīfāh, ʕaynək kānət ʕawra, ġi ʕawra?*» *ġādi tətsəggəd*. **14.** *gātt lah*: «*hādi ġi mīn ṛuwwḥtu w xallītūha ṣġīra w kull ši, məskīna, mən əz-zʕāf w kāʕ, wullāt, wullīt, wullīt dāyra hākka, gʕudt nṛadd əl-gəlbi w wullīt hākka. āna hiyya*». *gāl wuldah*: «*¿hādi hiyya?*». *gāl lah*: «*hādi hiyya, hādi hiyya əl-ʕawra lli kānət ʕawra w hādi xutha. hādu hūma*». **15.** *āyya, žāt, gātt lah, gāl lha, gāl lha, gātt lah*: «*kūn tʕāwəd əddīr li əl-ḥāža lli ṛāni ṭālbətha –l ṛāžəlha– ndīr lək*». *ža xūha, ža xu š-šīra, xu lūnža, yḥawwes*: «*gālu nna bəlli lūnža daxlət l hād əl-qarya w žāt bəkri, ʕām l-uwwlәl, ṛāhi fi ʕām, wəṛṛūha li, ¿wīn ṛāhi?*». *gālu lah*: «*ʕand əs-sulṭān*». **16.** *hiyya žāt, lqāt… huwwa mīn ža, ma lqa š əs-sulṭān, lqa ġi hād əl-kəlba tāʕ… lli daxxlətha fi l-maṭmūra. gāl lha*: «*¿wīn ṛāha?*». *gātt lah*: «*āna xtək*». *gātt lah*: «*āna hiyya lūnža w āna w āna w āna. l-oxrīn kāʕ ṛāḥu w mātu w əs-sulṭān sāfaṛ w āna hiyya lūnža*». *gāl lha*: «*¿nti wullīti hāk?*». *gātt lah*: «*āna wullīt hāk, mīn… mən ʕandkum, wullīt hāk*». **17.** *ha s-sulṭān ža, huwwa s-sulṭān ža w hiyya gātt lah, gāl lha, hādi nəfs əl-ḥīkāya kīmma hāk, gātt lah*: «*āna hiyya, āna, wullīt kīmma hāka*». *gāl lha*: «*ṣaḥḥa*». *gātt lah*: «*ṛāni ṭālba mənnək, ya s-sulṭān, ṭālba, ṭālba. ʕām w āna gāʕda nəstənna fīk, āna ṭālba, bāġya ṭāḷāb mən ʕandək, dīrah li*». *gāl lha*: «*¿ša ṛāki bāġya? ¿ša ṛāki ṭālba mən ʕandi?*». **18.** *gātt lah*: «*ṛāni bāġya təḏbaḥ li xūya, nāklah*». *ʕla hādāk əš-ši lli ža yḥawwəs ʕla xtah. gātt lah*: «*əḏbaḥ li xūya nāklah*». *gāl lha*: «*xla ḍāṛ būk, nḏəbḥu xūk*». *gātt lah*: «*əḏḏəbḥah, əḏḏəbḥah li w əggəṭʕah w dīr bīh, dīr bīh hādāk əl-gəṣʕa l ən-nās u dīr nākul mənnah āna l-uwwla*». **19.** *gāl lha*: «*īla ṛāki bāġya, nəḏḏbaḥah*». *āyya gātt lah*: «*ṣaḥḥa*». *āyya ṛawwḥu, āyya gāl lha*: «*dīri l əl-xaddāma, gūli l dūk əl-xaddāmāt ydīru lə-gdūr u ynəqqu w… ġādi nəḏḏabḥah u nṭayybūh*». *mīn žā, mīn žā, məskīn, gaʕdu, gāʕad kāʕ əl-līl yṣalli, yəṭlob fi ṛabbi w yəṭlob fi ṛabbi*: «*ya ṛabbi, ¿kīfāh xti tədbaḥni? ya ṛabbi, ¿kīfāh xti təḏbaḥni? ¿kīfāh xti təḏbaḥni?*». **20.** *ḥatta bān əl-ḥāl. huwwa žāt əl-fəžṛ, yṣalli l-fəžṛ. huwwa gʕad, ṛawwaḥ ʕand əl-ḥayṭ w gʕad ygūl*: «*ya…*». *w hiyya təsmaʕ, l taḥt, ygūl*: «*ya ṛāṛa ṛāṛa… iyy, ya handa mu lə-hnūd, handa mu lə-hnūd, ya wəkkālət l-kbūd, əl-xaddāma yəssənnu w əl-gdūṛ yətġallu, ṛāhum ġādi ydəbḥūni*». **21.** *žāt hiyya, nətqat mən taḥt əl-aṛḍ, mən taḥt kərʕīh*: «*l ṛāṛa ṛāṛa, xāy, wuld umma, wuld əs-sulṭān fi ḥažri, ma qaddīt ma nəžri*». *āyya, smaʕ dīk əl-kəlma, ʕāwəd lha, ʕāwəd tāni, gāl hādīk əl-kəlma, dīk lli kīma gāl. ʕāwdət hiyya, ʕāwdət lah… əs-sulṭān, gāl lha*: «*āṛwāḥ ətṣannət hnāya*». **22.** *gāl*: «*¿šu āna, ša ġādi ngūl u ətṣannət li*». *ʕāwəd ḥka lah dīk əl-ḥīkāya l uxtah*: «*ya handa mu lə-hnūd*». *ʕāwəd hiyya ṛaddət ʕlīh, gāl lah*: «*ḥabbəs*». *ṛawwaḥ yžīb, ʕṛəf bəlli mdāyər əl-mṭāmīṛ ṯamma. huwwa ḥall əl-maṭmaṛ u huwwa lqāha məžəmmʕa w wuldha fi ḥžaṛha. ṭəllaʕha, gāl lha*: «*¿kīfāh ṣra lək?*». *gātt lah*: «*ki dārət li maṛtək u ki dārət li w ki dārət li. ha ki dāru li w hāki dāru li w ki daxxlūni w kunt b əl-kaṛš ḥatta wlədt hna u hāda xūya*». **23.** *gāl lah*: «*a w daṛwak gātt li əḏbaḥ li xūya, ¿w hāda xūk?*». *gātt lah*: «*hāda xūya*». *w gāl lha*: «*haya l-gdūṛ lli kānu yətġallu w əl-xaddāma lli kānu yəssənnu yḏəbḥu l-ʕawra, ədbaḥha ṯamma w gaṭṭaʕha*». *w klāha hūma w iyyāh, hahahaha. āyya ṣāyy, kəmlət.*

1. En la aldea, el ogro hizo su propia granja, estableció su propia vivienda. Entonces, cada día le llevaban a una niña, un plato grande de cuscús y una niña que se comía, todos los días. El día que murió… El día que… Un día, llegó… Quedó la hija del sultán, quedó la hija del sultán, dijeron que… Dijo que… Quedó solo la niña, la hija del sultán, y el sultán no quiso… Le dijo que el sultán no quiso. **2.** Eso es, dijeron: «Nada, que la lleven, yo iré y me comeré a toda la aldea. Mataré a toda la gente de la aldea. Llevárosla». El sultán les dijo: «Llevárosla». Cuando se la llevaron, le llevaron el plato grande de cuscús. Esa hija

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

del sultán, que se las sabía todas, le dijo: «Vale, come el cuscús». Y ella, hizo un cuscús para que se hartara y durmiera, o lo que le hizo. **3.** Ella le dijo: «Come el cuscús y luego, me comerás a mí». Él le dijo: «Venga, de acuerdo». Entonces, él comió aquel plato grande de cuscús, se lo terminó y se durmió, se quedó tranquilo. Dormía un año y se levantaba un año, acababa el año y entonces se levantaba, le traían a una niña. Así que acabó aquel plato y se despertó, encontró que la niña se había ido, huyó, se fue, no había nadie. **4.** Entonces, él, cuando quiso dormir, hizo el… Él tenía su sirvienta, le dijo: «Cuidado, ella quiere engañarme. Mezcla la masa y prepara todos mis enseres de cocina». Cuando… la hogaza de pan… Cuando hicieron la hogaza de pan, amasó la masa, la amasó muy bien, todas aquellas… esas que, con el mortero, se olvidó de algo. Se olvidó del mortero, no se lo puso. **5.** Entonces, ella hizo, hizo… Para que cuando se despertara, él no le hiciera nada, no oyera a dónde se fue. Eso es, ella lo hizo muy bien, cuando se quedó en la del… El mortero, no lo puso, lo olvidó. Así que se sentó como si no se hubiera ido. Ella llegó, no pudo hacer mucho, se fue. Todas aquellas buenas personas, las que comieron no hablaron. **6.** Y aquel mortero, se puso con él, se puso con él, en su cabeza, ella le decía: «*srāy*, *srāy*, *srāy*[39], *lūnža* se fue, *srāy*, *srāy*, *srāy*, *lūnža* se fue». Él se giraba solo así y volvía a decir: «¿Esta qué está diciendo?». Hasta que se despertó, no encontró a *lūnža*, encontró solo aquel mortero que usó con él. *lūnža* se fue. Ella le informó. Entonces se levantó y la alcanzó. La alcanzó, se levantó, se puso en camino para alcanzarla. **7.** Ella iba marchando y él iba detrás de ella, ella iba marchando y él iba detrás de ella, ella iba marchando y él iba detrás de ella, hasta la casa de… «Te lo haré directamente, a lo largo». Iba marchando, hasta donde estaba el sultán, donde estaba el sultán. Este sultán no era su padre, era otro sultán. Ella marchó a su casa. Ella fue a casa del sultán. **8.** La hizo entrar en presencia del sultán, mientras el ogro estaba sentado solo detrás de ella, solo detrás de ella, solo detrás de ella, él no supo dónde fue ella. Cuando entró en esa aldea, él le dijo que, él le dijo que *lūnža* había venido. Vino allí: «Venga, me la daréis para mí u os comeré a todos». Él le dijo a él: «No ha venido, te hemos dicho que no ha venido». **9.** Eso es, no se cansaron con él, no se cansó con ellos. Consultó y volvió. No se la llevó. Entonces él, llegó ese sultán para casarla con su hijo. Dijo: «Casaré a mi hijo». Y su hijo estaba casado, su mujer, se había vuelto tuerta por completo, tuerta, su mujer era tuerta. Entonces él les dijo que, él les dijo: «Esta, se la daré a mi hijo, haré la fiesta, haré la boda para mi hijo. **10.** Y así hizo, la casó con su hijo, vamos: «ve y viaja». Ellos y su hijo viajaron, ellos y su hijo. Ellos se fueron de viaje, partieron temprano, se fueron de viaje, trajeron cereales, trajeron la comida: «Venga, iros». Se fue con su hijo, ella se sentó y aquel niño, aquel hijo suyo tenía su mujer, su hijo tenía a su primera mujer, esta tuerta. **11.** Y entonces, ella le dijo que… Ella se fue, salió del apuro, trajo a sus hermanas, entonces ella les dijo: «Id, echadme un cable, ayudadme con ella, voy a matarla, ya que se ha casado conmigo». Él le dijo: «¿Qué estás haciendo? Así no la mataré, le haré, tengo un silo subterráneo del sultán, pondré en él frutos del campo, harina, lo otro, el trigo, provisiones». **12.** Ella la metió en él y ella, la pobre, estaba embarazada, la metió en él. Entonces, cuando la metió en él, la dejó allí. Ella se sentó allí y le daba de comer solo poquito, solo poquito, pero no moría, hasta que dio a luz, dio a luz en el silo, abajo, en el… en aquel de… las provisiones. **13.** Y he aquí que el sultán volvió. Volvió el sultán y él le dijo a ella que… Entonces llegó, ellos y su hijo. Él le preguntó: «¿A dónde se fue fulana?». Ella le dijo: «Mengana». Ella le respondió: «¿Quién

[39] No hemos sabido el significado de esta voz. Quizás se trate del verbo *sra* - *yəsri* "ir", "partir" (Beaussier 1958: 295).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

es ella?». Le dijo: «La otra». Ella le dijo: «¡Es una pena! Que Dios tenga misericordia y ya está». Él le preguntó: «¿Cómo ibas a hacer si tú eres tuerta, solo tuerta?» Ella se las arreglará. **14.** Ella le respondió: «Esta, solo cuando os fuisteis y la dejasteis pequeña y todos se enfadaron por completo, la pobre, se puso, me puse, me puse a hacer así, se me partió el corazón y me volví así. Yo soy ella». Su hijo le dijo: «¿Esta es ella?». Él le dijo: «Esta es ella, es la bizca, que era tuerta y esta su hermana, Estos son». **15.** Entonces llegó, ella le dijo, él le dijo, él le dijo, ella le dijo: «Si me volvieras a hacer aquello que yo te pida –a su marido– yo te lo haría» Entonces su hermano, el hermano de la niña, el hermano de *lūnža*, que iba buscando: «Nos dijeron que *lūnža* entró en esta aldea, que vino hace un tiempo, el primer año, ha estado un año, mostrádmela, ¿dónde está?». Le respondieron: «En casa del sultán». **16.** Entonces ella, encontró… Cuando él vino, no encontró al sultán, encontró solo esta perra de… la que la metió en el silo. Él le dijo a ella: «¿Dónde está ella?». Ella le respondió: «Yo soy tu hermana». Ella le dijo: «Yo soy *lūnža*, yo soy, yo soy, yo soy. Los otros, todos, se fueron y murieron, el sultán se fue de viaje y yo soy *lūnža*». Él le preguntó: «¿Y tú te has vuelto así?». Ella le dijo: «Así me he vuelto, cuando… de los vuestros, me he vuelto así». **17.** Y he aquí que el sultán vino, el sultán llegó y ella le dijo, él le dijo, la misma historia como la contó, ella le dijo: «Yo soy, yo, me he vuelto así». Él le dijo: «Vale». Ella le dijo: «Yo te pido, sultán, te pido, te pido. He estado un año esperándote, yo te pido, quiero pedirte algo a ti, concédemelo». Él le preguntó: «¿Qué quieres? ¿Qué pides de mí?». **18.** Ella le dijo: «Quiero que me degüelles a mi hermano para que me lo coma». Ya que él había venido a buscar a su hermana. Ella le dijo: «Degüéllame a mi hermano, me lo comeré». Él le dijo: «Que Dios vacíe la casa de tu padre, degollaremos a tu hermano». Ella le dijo: «Degüella, degüéllamelo, córtalo y haz con él, haz con él ese plato para la gente y haz que yo coma de él la primera. **19.** Él le dijo: «Si quieres, lo degollaré». Entonces ella le dijo: «De acuerdo». Así que se fueron y él le dijo a ella: «Prepara a las sirvientas, di a esas sirvientas que preparen las ollas, que limpien y… Voy a degollarlo y a cocinarlo». Cuando él llegó, cuando llegó, el pobre, se pusieron, él se puso a rezar toda la noche, pedía a Dios, pedía a Dios: «Dios mío, ¿cómo es que mi hermana va a degollarme?, Dios mío, ¿cómo es que mi hermana va a degollarme?, ¿cómo es que mi hermana va a degollarme?». **20.** Hasta que se aclaró la situación. Amaneció, rezó la oración del alba. Él se dirigió hacia la pared y se puso a decir: «¡Oh!» Y ella lo escuchaba, desde abajo, que decía: «¡Oh, blablá blablá! Sí, *.handa mu lə-hnūd*, *handa mu lə-hnūd*, comilona de los hígados, las sirvientas esperan y las ollas están en ebullición, van a degollarme». **21.** Entonces ella, habló desde debajo de la tierra, desde debajo de sus piernas: «Blablá blablá, hermano mío, hijo de mi madre, el hijo del sultán está en mi regazo, no puedo correr». Entonces él oyó estas palabras y él le repitió a ella las suyas, se las repitió otra vez, él dijo aquellas palabras, esas mismas que él había dicho. Y ella le repitió las suyas, otra vez… Y el sultán le dijo: «Ven, escucha aquí». **22.** Él dijo: «Yo, ¿qué diré? Oídme». Él volvió a contarle aquella historia a su hermana: «*handa mu lə-hnūd*». Y ella volvió a contestarle, él le dijo: «Haz que pare». Se fue para traer(la), supo que estaba junto a los silos allí. Él abrió el silo y la encontró allí viva con su hijo en su regazo. La subió y le dijo: «¿Qué te ha ocurrido?». Ella le respondió: «Esto fue lo que me hizo su mujer, lo que me hizo, lo que me hizo. Esto es lo que me hicieron, así fue cómo me hicieron, cómo me metieron estando embarazada hasta que di a luz aquí y este es mi hermano». **23.** Él le dijo a él: «Y ahora ella me dijo que le degollara a su hermano y ¿este es tu hermano?». Ella le dijo: «Este es mi hermano». Y él le dijo: «Venga, traed las ollas que estaban calentándose y a los sirvientes que estaban esperando a degollar a la tuerta, degolladla allí y cortadla en trocitos». Y la comieron ellos y él, jajajaja. Y así es como fue, se acabó.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

7.6. *ḥūta būta* *(Naima, 65 años, Orán, 2024, 3:59 minutos, ATU 510A «Cenicienta»)*

1. *hādi l-qaṣṣiyya tāni tāʕ*, *məskīna*, *ītīma*, *mātət ummha w xallāt ġi būha w xallātha hiyya*. *āyya*, *hūma fi ḥawš əž-žwārīn*. *gātt lha*, *gaʕdət təṭlaʕ džīb lha əl-mākla*, *džīb lhum*. *tgūl lha*: «*ḥam*[40] *būk*, *lūkān ġi tzawwžīni būk*, *ndīrək fūg ṛāsi*». **2.** *āyya*, *dāk ən-nhāṛ*, *ddātha l əl-ḥammām*. *ṛāḥu*, *ḥammu w faṛḥāna žābət lha l-mākla*. *žāt hiyya*, *gātt lah*: «*būya*, *būya*, *ma tətzəwwəž š*». *gāl lha*: «*la*, *bənti*, *ġi xallīni nugʕud hākka*». **3.** *gātt lah*: «*la*, *ylīq nzəwwžək*, *žārətna hnāya mlīḥa w kull ši w təbġīni*». *w gātt lha*: «*xaṭīk*, *ġi zəwwžīni w āna ndəbbaṛ ṛāsi*». *āyya*, *zəwwžətha*, *məskīna*, *u hiyya… ṣaḥḥa*, *dīk əs-sīmāna l-uwwla*, *ṣaḥḥ*, *əs-sīmāna z-zāwža*, *ṭaṛṛdətha*, *ṭaṛṛdətha mən əḍ-ḍāṛ*. **4.** *ṣaḥḥa*, *duk ngūl lha… gaʕdət tḍoṛḅha*, *tbəššəšha mən əš-šʕaṛ*, *dāyra fīha*, *zaʕma*, *ḥāla məskīna*. *w ʕandha hiyya hādīk*, *ʕandha zūž bnāt*. *bnātha dāyrəthum taḥtha w hādīk*, *məskīna*, *gaʕdət tḍoṛḅ fīha*, *kull yūm tḍoṛḅha*, *kull yūm…* **5.** *ayya*, *məskīna*, *kull yūm ṭaḍṛoḅha*. *dāk ən-nhāṛ kān əl-ʕaṛṣ tāʕ wuld əs-sulṭān*. *žāt hiyya*, *žāw ʕaṛḍūhum*. *gātt lha*: «*ṛṛūḥ mʕākum*». *gātt lha*: «*la*, *nti ma tṛūḥi š*, *yṛūḥu bnāti u nti tugguʕdi*». **6.** *gātt lha*: «*šūfi bayyḍi ḍ-ḍāṛ*, *naqqi l-gəmḥ*, *naqqi l-fūl*, *kull ši xaṭṭah lha*, *naqqi l-fūl*, *dīri kull ši*». *w žābət lha s-sardīna*, *gātt lha*: «*ha naqqīha*». *žāt dīk əs-sardīna*, *ki gaʕdət tnaqqi fīha w təbki*. *gātt hiyya*. *bnātha ləbsəthum u ṛāḥət*. **7.** *gaʕdət təbki w tnaqqi fīha*. *gātt lha* «*əṭṭalgīni*», *gātt lha*: «*nṛoḍḍək ki l-pūpiyya*». *gātt lha*: «*b əṣ-ṣaḥḥ*, *təḍṛobni maṛt būya kūn nəṭṭaḷḷqak*, *¿ki ndīr?*». *gātt lha*: «*ġi əṭṭaḷgīni w xāṭīk*». *gātt lha*: «*ki tḥawwsi ʕliyya –gātt lha–*, *gūli ‘ḥūta būta’*, *ki ṛāžlək əz-zīn u āna l-yāqūta*, *əxxuṛži ngūl lək*». *hayya*. **8.** *mīn ḥagrətha*, *gaʕdət təbki*, *təbki*, *ṛāḥət lha l əl-bḥāṛ*, *gātt lha*: «*āṛwāḥi ʕandi l əl-bḥaṛ*». *ṛāḥət l əl-bḥaṛ*, *gātt lha*: «*ya*, *ḥūta būta*». *gālət*: «*əlli ṛāžlək əz-zīn w āna l-yāqūta*, *əxxuṛži ngūl lək*». **9.** *xaṛžət*, *gātt lha*: «*¿ma lki?*». *gātt lha*: «*šūfi*, *šūfi ša dārət li mrat būya*, *ša gātt li ddīri*». *žāt mʕāha l əḍ-ḍāṛ*, *naqqāt hādīk əl-ḥūta w kəll əž-žnūb*». *naqqāt kull ši f hādīk əḍ-ḍāṛ u səggmət u kull ši w ləbsətha ġi b əd-dhab*, *dārət lha ʕawd tāʕ əd-dhab*, *ṛāḥət*. **10.** *naqqāt daṛwak ṣāyy*, *kull ši ṛāh nqi*. *ki ṛāḥət*, *ṛāḥu l dīk əl-ʕaṛṣ*, *gaʕdu əd-dənya*. *hādi*: «*¿škūn žāt?*». *hādi*: «*¿škūn žāt?*». *gālət l əl-ḥuṛṛās*, *zātt*[41] *ha ḥatta əl-ḥaṛṛās*: «*qārʕu li hna*, *ġi nəṭlaʕ u nhuwwəd*». *¿škūn žāt? gaʕdu maxlūʕīn*. **11.** *žāt hiyya*. *ki šāfha wuld əs-sulṭān*, *gāl lhum*: «*bālək hādi lli nḥawwəs ʕlīha*». *haṛbət*. *ki haṛbət*, *ṭāḥ ṣubbāṭha*. *ki ṭāḥ ṣubbāṭha*, *məskīna*, *ddāwha dūk la-ʕwād*, *ddāwha yəžru bāš yṛoḍḍūha l əḍ-ḍāṛ*. **12.** *ləbsət gāʕ kīma kānət u gāʕad dāk əs-sulṭān*: «*ḥawwsu li*». *gāl lhum*: «*ʕlīha mən əs-sma ūla* (*məl l-aṛḍ*), *žībūha li*». *gaʕdu yḥawwsu mən ḍāṛ oxtha*. *gātt lhum*: «*āhhh*, *kūn ġi dži fi bnāti yətzuwwəž bīhum*, *yətzuwwəž bīhum*, *wuld əs-sulṭān*». **13.** *gaʕdu yṭabṭbu*, *laḥgu ʕandha*. *ki laḥgu ʕandha*, *ṭabṭbu ʕlīha*. *gāl lha*: «*¿ʕandək lə-bnāt?*». *gātt lah*: «*wāh*, *ʕandi ġi zūž*. *hādīk xaznətha*». *gātt lha*: «*kūn tahhaḍṛi*, *tətkəllmi*, *ədduxli f əl-… hāda… w ḥna…*». *gaʕdu ygīsu*, *ygīsu l gāʕ əž-žwārīn əṣ-ṣbābəṭ*. *gəyysu lha*, *gəyysu l bnātha*, *ʕyāt ddaxxalhum hāk fīh… wālu*. **14.** *žāt hiyya*, *xaṛžət ġi b šwiyya*, *səmʕūha*. *gā llha*: «*tšu hādi*, *ngəyysu lha*». *hūma gəyysu lha*, *hūma*, *žāt qaddha*. *hayayaya*, *¿škūn?*, *ya ki… dārət ḥāla fi būha*: «*ya kīfāh bəntək*, *ġādi tətzuwwəž*, *təddi wuld əs-sulṭān*». *gālu*: «*hādi hiyya*». *āyya*, *ža ddāha w tzuwwəž bīha w kəmlət la-ḥkāya*.

1. Este es el cuento también, la pobre, de una huérfana a la que se le había muerto su madre, dejando solo a su padre, dejándola a ella. Eso es, ellos estaban en la granja de los vecinos. Ella le dijo, se puso a subir y le traía a ella comida, ella les traía. Ella le decía a ella: «Que Dios tenga misericordia de tu padre, si al menos me casaras con tu padre, te

[40] < *yəṛḥam*.
[41] < *zādət*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

llevaría sobre mi cabeza». **2.** Bueno, ese día, ella se la llevó al baño público. Fueron y se bañaron y ella le trajo la comida contenta. Entonces ella llegó, ella le dijo a él: «Padre mío, padre mío, no te cases». Él le dijo: «No, hija mía, solo déjame que me quede así». **3.** Ella le dijo: «No, conviene que yo te case, nuestra vecina aquí es buena y todo, y ella te quiere». Y ella le dijo: «Es cosa mía, solo cásame y yo sabré lo que hacer». Así fue, ella la casó, la pobre, y ella… te soy sincera, aquella primera semana, bien, la segunda, ella la echó, la echó de la casa. **4.** De verdad, esos, le digo… Se puso a pegarle, a arrancarle el pelo, la tomó con ella, es decir, una situación penosa. Ella estaba así en su casa, tenía dos hijas. A las dos niñas, las puso bajo su protección y a aquella, la pobre, se puso a pegarle, todos los días le pegaba, cada día… **5.** Bueno, la pobre, todos los días le pegaba. Aquel día se celebraba la boda del hijo del sultán. Entonces ella, entonces ellos les invitaron. Ella le dijo: «Iré con vosotros». Le dijo: «No, tú no irás, irán mis hijas y tú te quedarás». **6.** Ella le dijo: «Mira, blanquea la casa, limpia el trigo, limpia las habas, todo está dispuesto, limpia las habas, hazlo todo». Y le trajo la sardina, le dijo: «Aquí tienes, límpiala». Entonces, aquella sardina, cuando ella se puso a limpiarla, lloraba. Ella dijo. A sus hijas las vistió y se fue. **7.** Ella se puso a llorar mientras que la limpiaba. Le dijo «Suéltame». Ella le dijo: «Te convertiré como en una muñeca». Ella le dijo: «Pero, la mujer de mi padre me golpea, si te soltara, ¿qué haría?». Ella le dijo: «Solo suéltame y no te preocupes de nada más». Ella le dijo: «Cuando me busques –le dijo ella–, di '*ḥūta būta*', como si fuera un hermoso marido y yo la perla, sal y te diré». Ahí estaba ella. **8.** Cuando la despreció, se puso a llorar, a llorar y se fue en busca de ella al mar, le dijo: «Ven a donde estoy, al mar. Se fue al mar y la llamó: «¡*ḥūta būta*». Le dijo: «la que es tu marido bello y yo la perla, sal y te diré». **9.** Salió y le preguntó: «¿Qué te ocurre?». Le respondió: «Mira, mira lo que me ha hecho la mujer de mi padre, qué me dijo que hicieras». Entonces fue con ella a la casa, lavó aquel pescado y todos los lados». Limpió todo en esa casa, lo puso todo en su sitio, la vistió solo de oro, le puso un caballo de oro y se marchó. **10.** Ahora lo limpió a conciencia, todo estaba limpio. Cuando se fue, se fueron a aquella boda, el mundo entero estaba allí. Esta decía: «¿Quién ha venido?». Esta decía: «¿Quién ha venido?». Ella dijo a los vigilantes, añadió también a los vigilantes: «Vigiladme aquí, solo subiré y bajaré». ¿Quién vino? Estaban asustadas. **11.** Entonces ella, cuando el hijo del sultán la vio, les dijo: «Quizás esta sea la que estoy buscando». Ella huyó. Cuando huyó, su zapato cayó. Al caer su zapato, la pobre, se la llevaron aquellos caballos, se la llevaron corriendo para devolverla a la casa. **12.** Se vistió entera como estaba y el sultán se quedó sentado: «buscádmela». Él les dijo: «Ya sea que esté en el cielo o en la tierra, traédmela». Se pusieron a buscar por la casa de su hermana. Ella les dijo: «¡Ah! Ojalá solo vinierais por mis hijas para que él se case con ellas, se case con ellas, el hijo del sultán». **13.** Se pusieron a llamar a la puerta y llegaron a donde ella estaba. Cuando la localizaron, llamaron a su puerta y él le dijo: «¿Tu casa es la de las chicas?». Ella le respondió: «Sí, tengo solo dos. A aquella la había guardado». Ella le dijo: «Si hablas, hazlo, entra en la… Este… Y nosotras…». Se pusieron a probar, a probar a todos los vecinos los zapatos. Se lo pusieron a ella, se lo pusieron a sus hijas, ella se cansó de meterlos así… Nada. **14.** Entonces ella salió tímidamente y la oyeron. él le dijo: «Mira a esta, se lo ajustaremos bien». Se lo probaron, ellos, y le estaba perfecto. ¡Anda! ¿Quién? Entonces, cuando… Su padre quedó perplejo: «Así que, hija mía, eres tú, te casarás, llévate al hijo del sultán». Ellos dijeron: «Esta es». Así que, entonces, se la llevó y se casó con ella y el cuento se acabó.

7.7. *ktīr la-ṣḥāb* *«Muchos amigos» (Naima, 65 años, Orán, 2024, 2:06 minutos, ATU 893 «Los amigos de poco fiar»)*

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

1. *ṛāžəl*, *kān ʕandah ġīr ṣāḥəb wāḥəd*. *wuldah kān ʕandah bəzzāf la-ṣḥāb u hāda ʕandah əṛ-ṛəzq*, *ʕandah əṛ-ṛəzq bəzzāf*. *ža hāda*, *gāl lah*: «*šūf*, *əl-lyūm ġādi ndīru laʕba l wuldi*». *gāl lah*: «*dīrha*». *gāl lah*: «*¿ša hiyya*?». *gāl lah*: «*šūf*, *ḥna ġādi nukkutlu*, *māši yukkutlu wāḥəd*». **2.** *gāl lah*: «*ġādi ġi nəllaʕbūha l wuldi w ngūl lah* '*ktəlna wāḥəd*', *žīb ṣḥābək bāš nəddūh nəddəfnūh b əl-xyāna*». *zaʕma*, *bāš ma yxabbaṛu š*, *la būlīs u kull ši*. *ža huwwa*, *ma kətlu š*, *ġīr dāru hāka*. **3.** *gāl lah*: «*āna ṛāni ktəlt*». *gāl lah*: «¡*wuldi*, *wuldi*, *āṛwāḥ*!». *ki ža*, *gāl lah*: «¡*wuldi*! *āna ṛāni ktəlt wāḥəd*. *b əṣ-ṣaḥḥ*, *xaṣṣni ṣḥābək bāš yʕāwnūni*». *ṛāḥ*, *gāl l ṣḥābah* (*bāh yəddəfnūh*) *bāh yəddəfnūh* (*ma yxabbṛu š ʕlīh*). **4.** *ṛāh gāʕ l ṣḥābah yḥawwəs ʕlīhum*, *ma bġāw š*, *ġi lli yṛūḥ lah*, *ygūl lah*: «*la*», *ġi lli yṛūḥu lah ygūl lah* «*la*». *ža*, *gāl lah*: «*būya*, *a wuddi*, *ma bġāw š*». *ža huwwa*, *gāl lah*: «*šūf*, *āna ʕandi ṣāḥəb wāḥəd*, *ṛāni ġādi ngūl lah*. *īla ža*, *ṣaḥḥa*, *w īla ma žā š*…» *gāl lah*. **5.** *gāl lah bəlli*, *gāl lah*: «*a wuddi*, *ṛūḥ*». *huwwa ṛāḥ būh*, *huwwa gāl lah*: «*šūf*, *a ṣāḥbi*, *āna āni ktəlt wāḥəd w əl-lyūm*, *ṛāhum*… *zaʕma*, *ma nxabbaṛ ḥatta wāḥəd*, *wuldi ma lqa š ṣḥābah*, *b əṣ-ṣaḥḥ*, *āna šūf īla tʕāwanni*». **6.** *gāl lah*: «*ma kān š mūškīl*, *nži nʕāwnək*». *huwwa ža ʕāwnah*, *ža*, *əddxal*, *gāl lah*: «*šūf*, *āna ʕandi ġi ṣāḥəb wāḥəd u ṛāh ža ʕāwənni*». *gāl lah*: «*ayya*, *nūḍ*, *nṛūḥu nəddəfnūh*». **7.** *ža huwwa gāʕad yəḍḥak*, *ḥaṭṭu la-ḥša*, *gāl lah*: «*qāraʕ*, *nətʕaššu*». *gāl lah*: «*u nṛūḥu nəddəfnūh*». *ki tʕaššāw*, *gāl lah*: «*āni mqallaq*, *nūḍ*, *nṛūḥu nəddəfnūh*». *gāl lah*: «*la*, *ma ʕandi ma ktəlt ḥatta wāḥəd*». *gāl lah hāda*: «*ṛāni nwəṛṛi l wuldi lli ʕandah ṣḥāb*, *gāʕad bla ṣḥāb*, *w āna ġi ṣāḥab wāḥad žbaṛtah*». **8.** *ayya*, *təmma gāl l wuldah*: «*šūf*, *zaʕma*, *ṣḥābək yəbġūk ġi ʕla žāl əd-drāhəm*». *kānu yəddu mən ʕandah əd-drāhəm*. *gāl lah*: «*w āna ġi ṣāḥəb wāḥəd*, *ma yəddi mən ʕandi la drāhəm la wālu*». **9.** *gāl lah*: «*ža ʕandi*, *lqītah fi ktāfi* (*lqītah fi ktāfi*). *hādi hiyya* (*hādi hiyya*, *ktīr la-ṣḥāb yəbqa bla ṣāḥəb*), *gāl lah*: «*ktīr la-ḥṣāb yəbqa bla ṣāḥab*».

1. Un hombre tenía solo un amigo. Su hijo tenía muchos amigos y este tenía una fortuna, tenía muchos bienes. Llegó este, le dijo: «Mira, hoy le haremos una jugada a mi hijo». Le dijo: «hazla». Le dijo: «¿Cuál?». Le respondió: «Mira, nosotros vamos a matar, no matarán ellos a uno». **2.** Le dijo: «Solo vamos a jugársela a mi hijo, le diré que hemos matado a alguien, que traiga a sus amigos para que lo llevemos y lo enterremos a escondidas». Es decir, para que no se corra la voz, nada de policía, ni nada de nada. Llegó él, no mataron, solo hicieron así. **3.** Él le dijo: «Yo he matado». Le dijo: «¡Hijo mío, hijo mío, ven!». Cuando vino, le dijo: «¡Hijo mío! He matado a alguien. De verdad, necesito a tus amigos para que me ayuden». Se fue y dijo a sus amigos (para que lo enterraran) para que lo enterraran (que no informaran nada sobre él). **4.** Se fue a buscar a todos sus amigos, no quisieron, a todo el que iba, le decía que no, a todo el que iba, le decía que no. Llegó y le dijo: «Padre mío, efectivamente, no quieren». Entonces él, le dijo: «Mira, yo tengo solo un amigo, voy a decírselo. Si viene, estupendo, y si no viene…». Le dijo. **5.** Le dijo que, le dijo: «Querido mío, ve». Él, su padre, marchó y le dijo: «Mira, amigo mío, yo he matado a alguien y hoy, ellos están… quiero decir, no diré nada a nadie, mi hijo no ha encontrado a sus amigos, sin embargo, mira tú a ver si me ayudas». **6.** Le dijo: «No hay problema, vendré a ayudarte». Entonces él le ayudó, vino, entró y le dijo: «Mira, yo tengo solo un amigo, se ha puesto en camino y ha venido a ayudarme». Le dijo: «Venga, levántate, iremos a enterrarlo». **7.** Entonces él se puso a reír, sirvieron la cena y él le dijo: «vigila, cenaremos». Él le dijo: «E iremos a enterrarlo». Cuando cenaron, él le dijo: «Estoy angustiado, levántate, vamos a enterrarlo». Le dijo: «No, yo no he matado a nadie, no tengo nada que ocultar». Este le dijo: «Voy a enseñarte a mi hijo, el que tiene amigos,

[42] Los hombros representan el respaldo o el apoyo de alguien.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

y se ha quedado sin amigos, y yo solo tengo uno y lo he encontrado». **8.** Eso es, allí él le dijo a su hijo: «Mira, quiero decirte, tus amigos solo te quieren por el dinero». Se llevaban de su casa el dinero. Él le dijo: «Y yo solo tengo un amigo, no se llevará de mi casa ni dinero ni nada». **9.** Él le dijo: «Vino a mi casa, lo encontré en mis hombros[42] (lo encontré en mis hombros). Así es (así es, muchos amigos y se queda sin ninguno), le dijo: «Muchos amigos y se queda sin ninguno».

7.8. ***ʕāyša, bənt əs-sīrīžān*** *«ʕāyša, la hija de əs-sīrīžān[43]» (Naima, 65 años, Orán, 2024, 3:58 minutos, ATU 883B «El seductor castigado»)*

1. *ḥāžītək ma žītək… taxrīfa hādi, taxrīfa. āyya, kānət hādi ʕāyša bənt əs-sīrīžān, ġi hiyya ʕand būha, bġa yṛūḥ l əl-ḥažž. kānu yṛūḥu ʕla… hākka, ʕla karʕīhum, zaʕma, fūg əl-ʕawd* (*la, fahhmīha, gūli lha bəkri kānu l-ḥāyāwānāt yhaḍṛu*). *wāh, kānu yhaḍru, wāh, kānu kull ši yhaḍru.* **2.** *ža huwwa, gāl lha*: «*bənti, āna, bənti, ṛāni ṛāyaḥ l əl-ḥažž*». *gāl lha*: «*w hādi nxallīk waḥdək*». *b əṣ-ṣaḥḥ, gāl lha*: «*ġādi nwuṣṣi ʕlīk gāʕ hād əl-ḥāyāwānāt gāʕ*». *gāʕ wuṣṣāhum ʕlīha.* **3.** *āyya, ṛāḥ, ṛkəb, məskīn. ki ṛkəb, gʕad wuṣṣāhum, gāl lhum*: «*šūfu, šūfu, hādi bənti, zaʕma, ṛāhi āmāna ʕandkum*». *gālu lah*: «*ṛūḥ, ṛāk mhanni*». *hiyya, məskīna, lqāt ḥabba zbīb f əl-aṛḍ, klātha.* **4.** *ža hādūk, gālu lha*: «*mən qbəl, qūli līna ša klīti*». *gātt lhum*: «*ma klīt wālu*». *gālu lha*: «*ya tgūl līna ša klīti*». *ya yxaznu lha zālāmīt bāh*[44] *ddīr lhum la-ḥša*[45]. *gāl lha*: «*naqbəl ddīrīna la-ḥša daṛwak*». *u hiyya təbki*: «*ma klīt wālu*». *ma bġāt š tgūl lhum… təbki, təbki, təbki*: «*¿ki ndīr?, ¿ki ndīr?*». **5.** *gāl lha*: «*ddīrīna la-ḥša, ṛūḥi ntiya*» (*wəlla nəkkutlūk*). *wāh, məskīna, gaʕdət tṛūḥ, ṛāyḥa, ṛāyḥa, ṛāyḥa, ṛāyḥa*: «*¿wīn nəlqa z-zalāmīt?, ¿wīn nəlqa əl… ən-nāṛ?, ¿wīn nəlqa bāš nəšʕal, ndīr lhum la-ḥša?*». **6.** *lqāt wāḥəd əl-ġūl gāʕad dāyər əl-lsān tāʕ ən-nāṛ, gāʕad, məskīn. āyya, huwwa ġūl gāʕad, gāʕad, huwwa w ūlīdātah u ṭṭīr ʕlīh, ṭṭīr gātt la*: «*ya sīdi*». *gātt lah*: «*āni*[46] *bāġya taʕṭīni bāš nəšʕal*». *gāl lha*: «*šūfi, lūkān ma ṭaṛti š ʕla bəzzūla ʕaysa w mūsa, ndīr dəmmək fi žuġma w laḥmək fi lugma*» (*¿fhamti?*). **7.** *gāl lha*: «*šūfi*» (*xašš ṭārət ʕlīh… gāl lha*: «*šūfi, kūn ma ṭaṛti š ʕla bəzzūla ʕaysa w mūsa, ndīr dəmmək fi žuġma w laḥmək fi lugma*»). *yākulha w yəšṛob dəmmha. gātt lah*: «*a sīdi, smaḥ li*». *gāl lha*: «*šūfi, b əṣ-ṣaḥḥ, āna ġādi nži kull yūm ʕandək, naʕṭīk ən-nāṛ, kull yūm nži*». **8.** *gātt lah*: «*¿šāh? mīn dži, ¿ša ngūl?*». *gāl lha*: «*¿ki ysəmmūk?*». *gātt lah*: «*ysəmmūni ʕāyša bənt əs-sīrīžān*». *gāl lha*: «*ngūl lək ‘ya ʕāyša bən əs-sīrīžān’*». *gāl lha*: «*gūli li ‘nʕam sīdi’*». *gātt lah*: «*ngūl lək ‘nʕam sīdi’*». **9.** *gāl lha*: «*¿ša lqīti sīdək yṭiyyəb?*». *gātt lah*: «*lḥam la-xrūf*». «*¿ša lqīti sīdək mfaṛṛaš?*». *gātt lah*: «*hayḍūra la-xrūf*». «*¿ša lqīti sīdək yākul?*». *gātt lah*: «*b mġoṛfət l-ʕūd*». *kull yūm hākka, kull yūm, kull yūm yžīha, yhaddədha w hiyya, məskīna, txāf yžīha f əl-līl.* **10.** *āyya, hādāk ən-nhāṛ, būha ṛāḥ žāy məl l-ḥažž* (*huwwa ma kān š yākul hād əṣ-ṣwālaḥ*). *ma yākul š hādu, yākul tāʕ la-ḥmāṛ* (*yākul bniyādəm*). *āyya, məskīn, ṛāh žāy būha. ḥafru hādīk əl-ḥofra… ḥafrət, ḥafrət dīk əl-ḥofra. āyya, w ġaṭṭātha.* **11.** *gātt lah*: «*būya, šu… ša ṣra li, ša ṣra li.*

[43] Ni siquiera nuestra informante nos ha podido decir qué significa este nombre. Sólo podemos conjeturar diciendo que se trata de la raíz {srž} «ensillar», de donde viene *sərž* «silla de montar» o *srīža* «albarda elegante para montar las mulas» (Beaussier 1958: 467-468), seguida del sufijo *-ān* empleado en la construcción de algunos adjetivos, en nombres de acción o en algunos plurales. Puede que haga referencia a aquel que tenía una montura elegante, ya que se dice que partió sobre su caballo en peregrinación.

[44] < *bāš*.

[45] < *ʕša*.

[46] < *āna*.

ḥafru dīk əl-ḥufra». *gāl lha*: «*əl-lyūm ylīq nəkkutlūh*». *ža*, *žāy tāni fi… əl-līl*. *ža yʕayyaṭ u būha təmma*, *w būha ṛāh yəsmaʕ*. *gāl lha*: «*ʕāyša bənt əs-sīrīžān… ya…*». *gātt lah*: «*nʕam*, *ya la-ḥmāṛ*, *bən la-ḥmāṛ*». *gāl lha*: «*¿ša ṣabti sīdi mfaṛṛaš*?». *gātt lah*: «*hayḍūrət la-ḥmāṛ*, *ya bən la-ḥmāṛ*». «*¿ša ṣabti*, *sīdək yākul*?». *gātt lah*: «*lḥam la-ḥmāṛ*, *ya bən la-ḥmāṛ*». «*¿ša ṣabti sīdək yḥaṛṛak*?». **12.** *gātt lah*: «*b kṛāʕ la-ḥmāṛ*, *ya bən la-ḥmāṛ*». *gāl lha*: «*lūkān nži*, *ġādi nākᵘlək*». *gātt lah*: «*āyya*, *āṛwāḥ*». *u yṭīḥ fi hādīk əl-ḥufra*. *ən-nar fi hādīk əl-ḥufra*. *gāl lha*: «*lūkān təbqa fi ʕumri šaʕra*, *īla naʕmi lək ʕayn*». *ki žāt tṛaggəb ʕlīh dāk la-ʕḍam*, *ʕma lha ʕaynha*. *hādi hiyya* (*hādi hiyya ʕāyša bənt sirīžān*). *hādi ʕāyša bənt sīrīžān* (*hādi xᵘrāyfa ʕāyša bənt srīžān*).

1. Érase una vez… esto es un cuento, un cuento. Eso es, era una vez *ʕāyša*, la hija del *sīrīžān*, ella la única que tenía su padre, quien quiso hacer la Peregrinación. Marchaban… así, con sus pies, es decir, sobre el caballo (no, explícalo bien, di que antaño los animales hablaban). Sí, hablaban, sí, todos hablaban. **2.** Entonces él, le dijo: «Hija mía, yo, hija mía, voy a hacer la Peregrinación». Le dijo: «De tal forma que te dejaré sola». Pero, le dijo: «Te dejo al cuidado de todos estos animales, todos». Todos cuidarán de ti. **3.** Así que se fue, montó sobre su caballo, el pobre. Al montar, se puso a darles recomendaciones, les dijo: «Mirad, mirad, esta es mi hija, es decir, cuidad de ella mientras estoy ausente». Le dijeron: «Vete, quédate tranquilo». Ella, la pobre, encontró un grano de pasas en la tierra y se lo comió. **4.** Entonces esos, le dijeron: «Antes, dinos qué has comido». Ella les respondió: «No he comido nada». Ellos le dijeron: «Tienes que decirnos qué has comido». Y le guardaron las cerillas para que ella les hiciera la cena. Él le dijo: «Acepto que nos hagas la cena ahora». Y ella lloraba: «No he comido nada». No quiso decírselo a ellos… Ella lloraba, lloraba, lloraba: «¿Qué haré?, ¿qué haré?». **5.** Él le dijo: «Nos harás la cena, vete» (o nosotros te comeremos). Sí, la pobre, se puso en camino, iba marchando, marchando, marchando, marchando: «¿Dónde encontraré las cerillas?, ¿dónde encontraré el… el fuego?, ¿dónde encontraré para encenderlo y hacerles la cena?». **6.** Encontró a un ogro sentado haciendo un fuego, sentado, el pobre. Eso es, era un ogro sentado, él y sus hijitos, se fue hacia él, se fue hacia él, y le dijo: «Yo, quiero que me des algo con lo que hacer fuego». Le dijo: «Mira, si no hubieras venido ante los niños, *ʕāyša* y *mūsa*, hubiera bebido tu sangre de un trago y comido tu carne de un bocado». **7.** Él le dijo: «Mira» (entró, ella se presenta ante él… él le dijo: «Mira, si no hubieras venido ante los niños, *ʕāyša* y *mūsa*, hubiera bebido tu sangre de un trago y comido tu carne de un bocado»). Él la hubiera comido y bebido su sangre. Ella le dijo: «Señor mío, perdóneme». Él le dijo: «Mira, de verdad, vendré todos los días a donde estás, te daré el fuego, vendré todos los días». **8.** Ella le dijo: «¿Qué? Cuando venga, ¿qué diré?». Le respondió: «¿Cómo te llaman?». Ella le respondió: «Me llaman '*ʕāyša*, la hija del *sīrīžān*'». Él le dijo: «Dime 'sí, mi señor'». Ella le dijo: «Le diré 'sí mi señor'». **9.** Él le dijo: «¿Qué ha encontrado tu señor para cocinar?». Ella le respondió: «Carne de cordero». «¿Qué has encontrado para que tu señor se acueste?». Le respondió: «Una piel de cordero». «¿Qué has encontrado para que tu señor coma?». Ella le respondió: «Con una cuchara de palo». Todos los días igual, cada día, cada día él venía a ella y la amenazaba y ella, la pobre, tenía miedo de que viniera por la noche. **10.** Eso es, aquel día, su padre llegó de la Peregrinación (él no comía estas cosas). No comía estas, comía la del burro (lo que comía la gente). Bueno, el pobre, llegó su padre. Hicieron aquel agujero… Ella excavó, excavó aquel hoyo. Ya está, y lo cubrió. **11.** Ella le dijo: «Padre mío, esto… esto es lo que me pasó, esto es lo que me pasó. Excavaron aquel agujero». Él le dijo: «Hoy conviene que le matemos». Entonces, vino también por… la noche. Vino llamando, mientras que su padre estaba

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

allí, y su padre lo estaba oyendo. Él le dijo: «*ʕāyša*, hija del *sīrīžān*…». Ella le dijo: «Sí, burro, hijo del burro». Él le dijo: «¿Qué has encontrado para que mi señor se acueste?». Ella le respondió: «Una piel de burro, hijo del burro». «¿Qué has encontrado para que tu señor coma?». Ella le respondió: «Carne de burro, hijo del burro». «¿Qué has encontrado para que tu señor se mueva?». **12.** Ella le respondió: «con las patas del burro, hijo del burro». Él le dijo: «Si yo viniera, te comería». Ella le dijo: «Venga, ven». Y cayó en aquel hoyo. Había fuego en aquel hoyo. Él le dijo a ella: «Si me quedara un pelo en mi vida, te cegaría un ojo». Cuando ella llegó y lo observó a aquel hueso, le cegó su ojo, le cegó su ojo. Esta es (esta es *ʕāyša* la hija del *sīrīžān*). Esta es *ʕāyša* la hija del *sīrīžān* (este es el cuentecito de *ʕāyša* la hija del *sīrīžān*).

Fecha de recepción: 12 de agosto de 2025
Fecha de aceptación: 1 de abril de 2026



ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9848

Un ejemplo de poesía mínima: *tibṛāʿ*, o poesía femenina en ḥassāniyya

An Example of Minimal Poetry: Tibṛāʿ, or Female Poetry in Ḥassāniyya

Ahmed Salem Ould Mohamed Baba
(Universidad Complutense de Madrid)
aouldmoh@ucm.es
https://orcid.org/0000-0003-2429-9054

Resumen: En el marco de la poesía popular en el Magreb, existe la poesía amorosa femenina que tiene diferentes denominaciones según el país. En Libia, recibe el nombre de *ġannāwat al-ʿalam*. En el sur de Túnez, la llaman *əġnē* (en singular *ġunnāya*). En Argelia, es *al-ḥawfī*, presente en la ciudad de Tremecén. En Marruecos, está representado por los llamados *salamāt* 'saludos'. En Mauritania, se denomina *tibṛāʿ* y podría calificarse de poesía mínima porque cada poema se compone de un solo verso. El presente trabajo consta de un estudio de las principales características de esta última variedad, *tibṛāʿ*, y un corpus de poemas a modo de muestra.

Palabras clave: Poesía amorosa femenina hasaní, Poemas cantados por las mujeres Ḥassāníes, Dialecto Ḥassāniyya, Poesía popular magrebí.

Abstract: Within the context of folk poetry in the Maghreb, there is a form of women's love poetry that goes by different names depending on the country. In Libya, it is known as *ġannāwat al-ʿalam*. In southern Tunisia, it is called *əġnē* (in the singular, *ġunnāya*). In Algeria, it is known as *al-ḥawfī*, found in the city of Tlemcen. In Morocco, it is represented by the so-called *salamāt* 'greetings'. In Mauritania, it is called *tibṛāʿ* and could be described as 'minimal poetry' because each poem consists of a single verse. This work consists of a study of the main characteristics of this latter variety, *tibṛāʿ*, and a corpus of poems by way of a sample.

Keywords: Ḥassāni women's love poetry, Ḥassāni women's sung poems, Ḥassāniyya dialect, Maghrebi folk poetry.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10232

1. Introducción[1]

La poesía popular en Ḥassāniyya, llamada *lə-ġna*[2], se presenta principalmente como una producción de carácter oral que se ha transmitido a lo largo de varios siglos y se ha conservado gracias a la memoria de los hablantes de este dialecto presente, entre otras áreas[3], en Mauritania. A los temas principales de esta poesía popular (panegírico, sátira, autoelogio, elegía), se ha añadido otro tema creado por las mujeres y exclusivo de ellas; es el llamado *tibṛā ʿ* usado para expresar sus sentimientos amorosos hacia un personaje masculino que no se menciona, sino que se alude a él usando la palabra *əl-mažḥūd* «el amado secreto o inconfesable», o empleando otra serie de apodos.

Esta poesía femenina no es exclusiva del Ḥassāniyya, sino que existe en todos los países del Magreb en donde recibe distintas denominaciones: En Libia, *ġannāwat al-ʿalam*[4]; *əġnē*[5] en el sur de Túnez; en Argelia, *al-ḥawfī*[6] y en Marruecos, los *salamāt*[7] 'saludos' junto con las *boqālāt*[8] y las coplas de *ʿəyyū ʿ*[9].

---

[1] En este trabajo, utilizamos el sistema de transliteración siguiente: Fonemas vocálicos breves: /a/, /i/ /u/ y /ə/; fonemas vocálicos largos: /ā/, /ī/ /ū/ y /ō/. Fonemas consonánticos: /ʾ/ = ء, /b/ = ب, /t/ = ت , /ṯ/ = ث, /ž/ = ج, /ḥ/ = ح, /ḫ/ = خ , /d/ = د , /ḏ/ = ذ , /r/, /ṛ/ = ر , /z/, /ẓ/ = ز , /s/ = س , /š/ = ش , /ṣ/ = ص , /ḍ/ = ض , /ṭ/ = ط , /ḏ/ = ظ , /ʿ/ = ع , /ġ/ = غ , /f/, /v/ = ف , /q/, /g/ = ق, /k/ = ك , /l/, /ḷ/ = ل , /m/, /ṃ/ = م , /n/ = ن , /h/ = ه , /w/ = و , /y/ = ي. Para el árabe clásico, utilizamos los mismos signos, salvo para el fonema ج que se transcribe con el signo /ǧ/ y el fonema ظ se transcribe con el signo /ẓ/.

[2] El nombre de esta poesía, *lə-ġna* (en árabe clásico *ġināʾ*), significa 'canto' por la estrecha relación que tiene con la música ḥassāní llamada *aẓawān*, en la que se han especializado los cantantes tradicionales, *īggāwən*. Acerca de las características de esta poesía, véase Ould Mohamed Baba (2023: 27-28).

[3] El territorio histórico habitado por los ḥassanófones corresponde al área geográfica supranacional que corresponde a una amplia zona perteneciente a varios países. Según el mapa establecido por Ould Cheikh (1988: 60), esta área incluye Mauritania, el Sáhara Occidental, el sur de Marruecos hasta Wād Nūn al norte, el suroeste de Argelia, especialmente la región de Tīndūf, la provincia maliense de Aẓawād y algunas zonas del territorio del Níger.

[4] Véase at-Talīsī (1983: 62-63): «En nuestra poesía popular [Poesía popular de Libia], existe un ejemplo importante y maravilloso de poema de un único verso. Se trata de *ġannāwat al-ʿalam*, que se compone de un solo verso que expresa el momento poético en toda su dimensión. [...] Conviene señalar que este género fue inicialmente un género exclusivamente femenino, pero con el paso del tiempo su uso se generalizó entre los hombres» (Es traducción nuestra del texto árabe).

[5] Acerca de esta poesía femenina del sur de Túnez, v. Ritt-Benmimoun (2009: 217-33).

[6] Sobre este género poético de las mujeres de Tremecén, v. Yelles-Chaouche (1990: 26) donde define el género y aclara que el término *ḥawfi* alude al canto en Tremecén. Mahjoub (2011) explora la vida cotidiana, las emociones y la sociedad de la mujer de Tremecén a través del análisis de los cantos tradicionales de *al-ḥawfi*. Hay un trabajo más recientemente publicado por Dadoua Hadria (2025) en el que se ofrece un panorama de la poesía femenina cantada en el Magreb y un corpus de *ḥawfi* de Tremecén.

[7] V. Bendahmane (2019: 139, n. 17): «Es un tipo de *zağal* marroquí, que era producido principalmente por mujeres, ya que lo usaban para enviar un saludo a través de sus versos a quienes aman y hacia quien sienten nostalgia y añoranza. Se considera una especie de discurso apasionado por medio del cual la mujer transmitía sus sentimientos de amor sin desvelar su identidad» (La traducción es nuestra).

[8] Las *boqālāt* son un género de poesía oral femenina tradicional y un ritual de adivinación y expresión cultural, donde los versos se recitan para predecir el futuro o interpretar el estado emocional de las mujeres participantes. Hay varios estudios y recopilaciones de corpus de estos poemas, especialmente en Argelia. V. Daylamī (2009); Hadj Ali Mouhoub (2015: 36) afirma que «El ritual de la *boqala* pertenece a la tradición oral femenina argelina cuyos inicios se remontan a finales del siglo XVI».

[9] Sobre el género *ʿəyyū ʿ* en la región de Jbala, se pueden consultar los trabajos de Gintsburg (2014); Carlos Pereda Roig (2014) en el que se estudian 651 coplas de *ʿəyyū ʿ* de la región de Jbala (Marruecos) que fueron recopiladas por Carlos Pereda Roig y estudiadas por Francsico Moscoso García. Véase, por otra parte, Moscoso García (2019) en el que estudia las figuras literarias de este género.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10232

Cada una de estas variedades poéticas presentan características peculiares, pero todas comparten su carácter femenino, la brevedad y un grado mayor o menor de secretismo.

En cuanto al *tibṛā ʿ*, se puede definir como un género poético popular exclusivamente femenino en el que una mujer anónima expresa, en forma de versos, sus sentimientos amorosos hacia un personaje masculino cuyo nombre no puede ser mencionado[10]. En la mayoría de los casos, las autoras se reúnen con sus amigas para cantar los breves poemas. El auge de la poesía amorosa femenina mauritana se ha interpretado como la consecuencia de las restricciones sociales que se imponían a las mujeres, ya que las normas sociales no toleraban los encuentros entre hombres y mujeres, salvo en el seno del matrimonio. La anonimia de este género es debida, precisamente, al hecho de que a las mujeres no les estaba permitido componer poesía en la sociedad tradicional mauritana y, por si fuera poco, tampoco se toleraba la mención del nombre del ser amado en público[11]. Ante la ausencia de oportunidades de encuentro, las mujeres componían *tibṛā ʿ* (singular: *tibṛī ʿa*) para manifestar su amor, su anhelo y esperanza de encontrarse con su amado. En estos versos, las autoras aluden a la tristeza e incluso al dolor que les produce la ausencia y lejanía de sus amados; destacan su belleza y rasgos físicos, o hablar con ternura de ellos, etc.

Como género poético cantado, su origen se desconoce. Se sabe, sin embargo, que, en la sociedad mauritana nómada de antaño, las jóvenes solían comentar a sus amigas íntimas los versos que habían compuesto a sus amados y estos poemas breves eran cantados en veladas en los campamentos nómadas, lejos de los hombres y de las personas mayores (Miské, 1970: 61).

Desde el punto de vista formal, el *tibṛā ʿ*, que se considera la quintaesencia de la poesía femenina *ḥassāní*, se compone de un solo verso (dividido en dos hemistiquios) en el que se expresan los sentimientos amorosos complejos de manera muy «condensada». Cada autora solía componer varios versos a su amado.

A nivel de la métrica, los dos hemistiquios que componen cada *tibṛī ʿa* tienen la misma rima y se enmarcan en un metro mixto dado que el primer hemistiquio consta principalmente de cinco sílabas, o seis a veces, y el segundo, de ocho sílabas[12]. La limitación del texto a estos dos hemistiquios constituye una seria restricción. Sin embargo, gracias a la capacidad creativa de las mujeres, hay poemas de gran belleza a pesar de su brevedad.

Como poesía compuesta para ser cantada, el aspecto musical es determinante, por esta razón todos los versos llevan una misma rima y se suele cuidar el ritmo y la estructura que debe tener la fluidez suficiente para facilitar su canto[13].

En el *tibṛā ʿ*, las autoras usan unos apodos, o motes que no despiertan sospechas, para aludir a sus amados; estos son, entre otros: *əd-dallāl* «el que mima», *əl-mažḥūd* «el amado inconfesable», *əl-maḥbūb* «el amado», *əl-ġāyəb* «el ausente», *əl-ḥuḇḇ* «el amor», *l-nəbġī-h* «aquel que amo», *ḏa l-bīh ẓdīv-i* «el que me enferma de amor», *əl-vāžər* «el

[10] Miské (1970: 60-61) definió *ət-tibṛā ʿ* como «un poema corto de dos hemistiquios con la misma rima, en el que las chicas expresan sus sentimientos reprimidos socialmente». Véase también Ould Mohamed Baba (2020: 3).

[11] Los textos de *tibrā ʿ* se crean y se transmitan sin ser atribuidos a una autora concreta, para que el censor social y religioso no castigara a las autoras.

[12] En *lə-ġna*, los hemistiquios de la mayoría de los metros tienen el mismo número de sílabas, pero en caso del *tibṛā ʿ*, se emplea este metro mixto en el que el primer hemistiquio tiene cinco sílabas (a veces seis), mientras que el segundo tiene ocho. El metro que tiene cinco sílabas se llama *ḥaṯu əž-žṛād* y el que tiene ocho sílabas recibe el nombre de *lə-btayt ət-tām* (Ould Mohamed Baba, 2005: 211-212).

[13] V. Ould Mohamed Baba (2016: 433).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10232

mentiroso», *ḏ-al-ʿazzayt* «aquel que amo», *l-mān-ak maʿyūv* «el irresistible», *əl-maknūn* «el amado cuyo nombre es secreto», *maḥbūb ən-nəkṛān* «el amado secreto», *ḏa l-vī-h nvakkaṛ* «aquel en el que pienso (constantemente)», *mīṛ aḥlām-i* «el príncipe de mis sueños», etc. En las pocas veces que emplean nombres propios, advierten que no son los de sus amados sino motes, en este sentido, una poetisa anónima dice: *sammayt-u ṣavwān ** yabaṛṛa nawʿ mn-əž-žəḥdān* «lo llamé Ṣavwān[14]; es simplemente una forma de ocultar (su nombre)».

Otra norma aplicada con rigor es la que surge del carácter casto de esta poesía amorosa, lo que conlleva la inexistencia de expresiones abiertamente seductoras ni palabras que aluden a la sexualidad.

2. Principales características estilísticas del género *tibṛāʿ*

El *tibṛāʿ* es el ejemplo más evidente de la creatividad femenina centrada en el tema amoroso y por esta razón se perciben los sentimientos sinceros que brotan de lo más profundo del corazón. El vocabulario pertenece al campo semántico del anhelo y del amor que las autoras emplean en la descripción de sus sentimientos y sus preocupaciones con gran precisión y concisión, a pesar del escaso número de palabras que tiene el verso: *mənṣāb əl-mažḥūd ** əllā v-mnayn iʿūd nʿūd* «Ojalá que el amado inconfesable esté siempre donde esté yo»; *ḏa l-bīh ẓdīv-i ** mən ṣābu v-əl-ʿəzza kīv-i* «El que me mata de amor, ¡ojalá que me iguale en amor!»; *mā ḫāləg mawžūd ** aġla mən ḏāk əl-ḥadd əl-mažḥūd* «No existe ningún ser humano más querido que aquel cuyo nombre no digo», etc.

En el *tibṛāʿ*, se usan generalmente algunas figuras literarias siendo la más empleada la hipérbole que las autoras utilizan para exagerar sus emociones e impactar al oyente: *ʿəzz-i l-əl-ġāyəb ** mṯāmən ʿād əl-ʿažāyəb* «Mi amor hacia mi amado ausente se ha convertido en la octava maravilla»; *mən mətn asqām-u ** damʿ-i b-bḥūr-u yənʿām-u* «Tan fuerte es mi sufrimiento que mis lágrimas forman mares en los que se puede nadar»; *āna təlyāʿ-i ** ḏi-ən-nawba davʿu rubāʿi* «Mi sufrimiento por amor tiene tracción en las cuatro ruedas»; *zəlzāl blīs-u ** ya rīštaṛ mā gadd iqīs-u* «La escala de Ritcher no puede medir el terremoto de su seducción»; *lā ṛaytu nahna ** u-swa gāʿ əd-dənya tavna* «Si tengo un encuentro con él, me invadirá la paz y la felicidad y no me importa que se acabe el mundo».

Otro recurso retórico frecuente es el asíndeton: *ana tbaṛṛaʿt āna ġannayt ** āna twaḥḥašt āna tnaglayt* «Yo compusé *tibṛāʿ*, yo canté, yo [te] eché de menos, me quemaba la impaciencia de ver[te]».

Se usa también la personificación: *gālūli ʿaynīn ** əl-vāžər ši l-əl-bāl ʿwīn* «Los ojos del mentiroso me han dicho algo que es alimento para el alma»; *əl-bāl ʿṭīb-u ** adras ʿād u-nābət šayb-u* «Las heridas del alma son viejas y ya tienen canas».

A veces las autoras emplean los juegos de palabras, especialmente el calambur como, por ejemplo: *yā ṛabb-i* ***lā mətna*** *** mā ḫəlgət* ***lāmət-na***[15] «Dios no quiera que muramos sin antes casarnos».

[14] Junto con la aclaración de la autora, se debe tener en cuenta que el nombre Ṣavwān no es conocido ni empleado en Mauritania. Es probable que la autora lo utilizara, además de esta razón, porque alude a la pureza y la dureza: Ṣavwān significa en árabe «roca lisa». Si se admite esta hipótesis, estamos ante el uso de este nombre con un valor simbólico de pureza y dureza del carácter del amado.

[15] *lā mətna* «que no muramos» empleada en el primer hemistiquio contrasta con *lāmət-na* «nuestro matrimonio, nuestra unión», en el segundo.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10232

Las autoras de *tibṛāʿ* emplean con frecuencia el diálogo interno verbalizado, o monólogo, en el que la autora se dirige a su alma, es decir, a sí misma usando la palabra *bāl-i* (alma mía); «*ya bāl-i*» (oh, alma mía), *əl-bāl* «el alma»: *ṣbəṛ ya-l-bāl ** ši yəngāl u-ši mā yəngāl* «Espera, alma mía, hay cosas que se pueden decir y otras, no»[16]; *bāl-i lā təvtər ** lāhi taṣlaḥ ši vāt ḫsər* «Alma mía, no te canses ¿acaso vas a poder arreglar algo ya deteriorado?»; *ya bāl-i ṣabṛan ** innama baʿda l-ʿusri yusran*[17] «Paciencia, alma mía, después de lo difícil viene lo fácil»; *əl-bāl thanna ** l-amṛ l-mulāna māh l-na* «Cálmate, alma mía, Dios es quien decide, no nosotras»; *ya bāl-i lā taġlaṭ ** ḏa-llāhi taḫlaṭ mā yaḫlaṭ* «Alma mía, no te equivoques, lo que quieres hacer no es correcto». En ocasiones, la autora intenta entablar diálogos con el amado, y, como estrategia discursiva, le hace preguntas que quedan en meras preguntas retóricas: *aṯṛ-ak ya-l-maḥbūb ** mā tasmaʿ nidāʾ al-qulūb*[18] «¿Amado mío, acaso no oyes la llamada del corazón?». A veces, las autoras hablan con alguna amiga para describir la belleza de su amado, o comentar situaciones que ha vivido con él: *ʿəmṛək mā šəvtī-h ** fawg əl-bāṣ iššayyar b-aydī-h* «¡Tú, nunca lo has visto en el autobús saludando con la mano!».

El *tibṛāʿ* contiene frecuentemente ruegos en los que la autora se dirige a Dios pidiendo que se cumplan sus deseos de encontrarse con su amado e incluso de poder casarse con él: *iži ḏa-l-awān ** b-žāh al-ʿaziz al-mannān* «Deseo que [mi amado] venga pronto, se lo pido a Dios»; *yā mulāna lā təktəlni ** mā šəft əl-ḥəḅḅ mḥaffal-ni* «¡Dios no quiera que yo muera antes de que mi amor se case conmigo!»; *yā ṛabb-i lā mətna ** mā ḫəlgət lāmət-na* «Dios no quiera que muramos sin antes casarnos». Otras poetisas invocan a los santones para que se cumplan sus deseos amorosos: *ya šayḫ ət-Tuṛād*[19]** *zāyəṛt-ak nṛa āna muṛād* «Santón Turād, ¡Interceda para que me encuentre con Muṛād!». Así mismo recurren a las artes adivinatorias para saber qué es lo que les depara la suerte y piden a Dios que se lo conceda, si les es favorable: *yā mulāna ḥaqqaq ** ḏa l-gālət lə-gzāna*[20] «Dios mío, te pido que se cumpla lo que dijo la adivina».

Las autoras evocan frecuentemente sus recuerdos pasados y anhelan revivir algunos momentos que fueron memorables: *mən ʿəmṛ-i bāʿd l-vāt ** nəbġi baʿd nṛədd nhāṛāt* «De mi vida pasada, desearía revivir algunos días»; *āna aṯṛi nansa ** laylət lə-ḫmīs mʿa lə-msa* «¿Cómo puedo yo olvidar la noche del jueves al atardecer?».

El paso del tiempo y los recuerdos hacen mella en las autoras que se desesperan, pierden la paciencia y expresan sus quejas: *lāhi nalgaʿām ** mā bayn-i bāṭ mʿā-h klām* «¡Ha pasado un año sin que hable con él!»; *mn-əl-vəgd nṛūḥ ** əllā mā viyya tayt əṛ-ṛūḥ* «De tanto recordar al amado anochezco extenuada»; *mā nəgdər nəṣbəṛ ** šhaṛ šahrayn aṯlətəšhəṛ* «Ya no puedo aguantar un mes, ni dos meses, ni tres»

[16] Se recuerda a sí misma que debe ser prudente y saber los límites de lo que se puede y lo que no se puede hacer.

[17] El Corán XCIV, 6 (1008): «Sí, junto a la dificultad hay facilidad».

[18] «la llamada del corazón» se refiere a las invocaciones sinceras y los sentimientos profundos que brotan directamente del corazón sin artificios.

[19] əš-Šayḫ ət-Tuṛād Wuld ʿAbbās (m. 1947), uno de los líderes sufíes de la *Ṭarīqa Qādiriyya* en Mauritania. Sus seguidores lo consideran un santón.

[20] *lə-gzāna* «geomancia». Es un arte adivinatoria muy difundida entre las mujeres de Mauritania y consiste en interpretar unas figuras que se dibujan sobre la arena por parte de las adivinas (Ould Mohamed Baba, 2019: 221).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10232

Si, a pesar de la lucha audaz con el alma para soportar los sufrimientos producidos por la ausencia del amado, la relación amorosa se hace imposible, surgen las decisiones de abandono de la larga lid: *lāhi nərvəd šawṛ ** wād ən-nəsyān ʿla bə-š-šawṛ* «Me mudaré al valle del olvido muy despacio»; *waffayna lə-klām ** f-aḥbāṛ əl-ʿəzza w-əl-ġarām* «Hemos puesto fin al amor y a la pasión»; *mā nətbaṛṛaʿ tayt ** mn-ət-tibṛāʿ uvayt* «Desde ahora no compondré *tibṛāʿ*, he puesto fin a la poesía amorosa».

3. Corpus de *tibṛāʿ*

Vamos a presentar a continuación un corpus de *tibṛāʿ*[21] que forma parte de los materiales dialectológicos que hemos recogido en los últimos años, durante varias estancias de investigación en Mauritania. Los materiales, objeto de este trabajo, fueron recogidos en la ciudad de Nuakchot que forma parte de lo que se ha llamado la «zona central del Ḥassāniyya» (Ould Mohamed Baba, 2019: 17). En esta área se habla la variante más común, más conocida y la de la mayoría de los hablantes del dialecto. Las informantes que nos han citado estos materiales reconocen no ser sus autoras, pero las han oído en conversaciones en grupos de mujeres e incluso en algunas emisoras de radio[22].

Antes de exponer el texto de *tibṛāʿ* y con el fin de facilitar la comprensión de los enunciados, vamos a exponer a continuación las principales características dialectales del Ḥassāniyya de Mauritania tomando ejemplos ilustrativos de dichos textos (Ould Mohamed Baba, 2024a). El Ḥassāniyya, dialecto beduino magrebí de carácter supranacional, es hablado en la región de la Ḥamāda (Argelia), en la provincia de Aẓawād (República de Malí), en el antiguo Sáhara Occidental, y en Mauritania donde se encuentra la mayor presencia de sus hablantes. La palabra Ḥassāniyya tiene su origen en el nombre de las tribus árabes Banū Ḥassān, una rama de los Banū Hilāl, que llegaron al Magreb a partir del s. XIV. El Ḥassāniyya de Mauritania se ha desarrollado en un medio de hablantes del bereber Ẓanāga, aunque la arabización a gran escala a la que fue somietoda de la población Ẓanāga tuvo como resultado la casi desaparición de su lengua la cual solo la hablan, hoy en día, unos pocos centenares de personas en condición de bilingüismo (Ḥassāniyya-Ẓanāga) en el suroeste del país.

Por sus rasgos, el Ḥassāniyya es un dialecto nómada perteneciente al grupo de dialectos magrebíes los cuales comparten un rasgo común que los diferencia de los dialectos orientales. Esta característica es el uso del prefijo *n-* para la primera persona del singular y el prefijo *-n* y sufijo *-u* para la primera persona del plural del imperfectivo de los verbos, como en *nansa* «yo olvido», *nansāw* «nosotros olvidamos».

El Ḥassāniyya, como dialecto beduino, tiene características propias en los niveles fonológico, morfológico, sintáctico y léxico.

(a) En el nivel fonológico, se caracteriza por la conservación de los fonemas interdentales *ṯ* y *ḏ* que corresponden básicamente a los del árabe clásico, ejemplos: *aṯlətəšhəṛ* «tres meses», *aṯṛ-ak* «¿acaso tú...?»; *ḏa* «este»; *ḏāk* «aquel», etc. El fonema interdental *ḏ̣* se conserva en algunos casos, como en *yaḏ̣ḥak* «se ríe»; *taḏ̣əlmū-ni* «me tratáis mal», etc.

Otro rasgo consonántico es el uso del fonema /v/ en lugar de /f/ del árabe clásico: *kīv-i* «como yo», etc.

[21] Hemos incluido en este corpus las *tibṛīʿas* que se han citado en los ejemplos del punto intitulado: «Principales características estilísticas del género *tibṛāʿ*» (véase más arriba).

[22] Todas nos han comunicado que no quisieran que se incluyan sus nombres y apellidos en una publicación.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10232

El rasgo común de todos los dialectos beduinos árabes, cual es el cambio del fonema clásico *q* por *g*, lo encontramos en Ḥassāniyya: *gālū-li* «me dijeron»; *yəngāl* «se dice», etc.

(b) En el nivel morfológico, destacan entre los rasgos del Ḥassāniyya, la conservación del morfema del dual en un estado similar al del árabe clásico, *-ayn*, *-tayn* (para el femenino): *šahr-ayn* «dos meses», etc.

En la morfología verbal, hay que subrayar un rasgo existente únicamente en este dialecto que es la presencia de una forma diminutiva en los verbos: *akaytab* (< *ktəb*) «escribir poco o con desgana», *amayša* (< *mša*) «andar poco o con desgana», dicho uso indica que la acción se realiza sin ánimo[23]. Estas formas se usan a veces con un sustantivo en forma diminutiva como sujeto.

(c) En el nivel sintáctico, sobresale la conservación de la *iḍāfa*, o estado constructo, de tipo sintético, es decir, similar a la del árabe clásico: *nidāʾ al-qulūb*[24] «la llamada del corazón», *klām ən-nās* «las habladurías de la gente», etc.

(d) En el nivel léxico, El Ḥassāniyya refleja la existencia de un alto porcentaje de voces de origen árabe antiguo; la conservación de palabras del sustrato bereber Ẓanāga (topónimos, fitónimos, instrumento agrícolas, ganadería, etc.), como, por ejemplo *lə-gzāna* «la geomancia», *tigəmmṃāṭīn* «Tigəmṃāṭīn» (Topónimo de la región suroeste de Mauritania), etc. Por otra parte, hay unas voces prestadas de las lenguas africanas: Wolof, Pular, Soninké y del Francés, valga como ejemplo el único préstamo del francés que hay en este corpus que la palabra *əl-bāṣ* «el autobús».

En relación con este último punto relativo al léxico, se puede observar que los poemas presentan, en algunos casos, unas palabras que aluden al modo de vida beduina, como por ejemplo: *lāhi nərvəd*[25] «me mudaré»; *ʿlayb əl-malga* «la duna del encuentro»[26]; *magṭūʿ ḫlāl-i*[27] «tengo la fíbula de mi *maləḥva* cortada»; *lā šəvt žmālu* «cuando veo sus camellos»[28]; *rāgəb naww* «se ven las nubes sobre…»[29]; *masgiyya mən-ma l-ihāna* «bebo del agua del padecimiento»[30]; *ʿliyya ḏu l-ayyām sḥāb* «está cayendo sobre mí una lluvia...»[31]; *əl-wakṛ*[32] *əlli taʿṛav ḫāli* «el lugar del encuentro (con el amado) está vacío». Las *tibṛīʿāt* que contienen estas referencias claras al mundo beduino son las más antiguas porque pertenecen al periodo anterior a la sedentarización de la población mauritana que

[23] A pesar de ser un rasgo de uso frecuente, no hemos encontrado ningún ejemplo en el corpus.

[24] *nidāʾ al-qulūb* (lit.: «la llamada de los corazones»).

[25] La expresión *lāhi nərvəd* «me mudaré» forma parte del lenguaje empleado por los nómadas cuya vida se caracteriza por unos desplazamientos continuos en busca de pastos y agua para su ganado.

[26] *ʿlayb əl-malga* «la duna del encuentro» alude al mundo nómada porque ofrece una localización característica de los habitantes del desierto cuyo espacio lo constituyen los accidentes geográficos entre los que cuentan las dunas.

[27] *magṭūʿ ḫlāl-i* (literalmente: «la fíbula de mi *maləḥva* (vestido femenino de las mauritanas) se ha cortado». Las fíbulas eran usadas antiguamente por las mujeres en los campamentos de nómadas; hoy en día y desde la generalización del sedentarismo, estas piezas ya no se usan. Véase más abajo el comentario completo de la *tibṛīʿa* que contiene esta expresión.

[28] Esta parte de la *tibṛīʿa* alude a los camellos que son animales característicos de la vida de los nómadas.

[29] Expresión empleada generalmente por los nómadas que están siempre pendiente de la lluvia y de los pastos.

[30] La expresión «beber del agua de...» es empleada por los beduinos para referirse a los pozos y significa que el campamento está cerca de un pozo determinado.

[31] La referencia a la lluvia es algo característico del mundo nómada.

[32] *əl-wakṛ* es una palabra perteneciente al vocabulario beduino puesto que alude a «un lugar frecuentado durante mucho tiempo; lugar de localización (especialmente de un animal)» (Ould Mohamed Baba, 2019: 285).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10232

se inició en los años sesenta del siglo pasado y fue incrementándose hasta las últimas décadas en las que la población nómada ha quedado reducida a su mínima expresión. Las *tibṛīʿāt* que carecen de esta categoría de palabras son más modernas puesto que, por regla general, hacen referencia al mundo urbano.

1- *əl-ḥəḅḅ ṭmiʾnān ** saʿāda u-fṭan vamm aḥzān* «El amor es confianza y felicidad pero hay también tristezas[33]».

2- *sammayt-u ṣavwān ** yabaṛṛa nawʿ mn-əž-žəḥdān* «Lo llamé Ṣavwān; es simplemente una forma de ocultar (su nombre)».

3- *mənṣāb əl-mažḥūd ** əllā v-mnayn iʿūd nʿūd* «Ojalá que el amado inconfesable esté siempre donde esté yo».

4- *ḏa l-bīh ẓdīvi ** mən ṣābu v-əl-ʿəzza kīvi* «El que me mata de amor, ¡ojalá que me iguale en amor!».

5- *mā ḫāləg mawžūd ** aġla mən ḏāk əl-ḥadd əl-mažḥūd* «No existe un ser humano más querido que aquel cuyo nombre no digo».

6- *ʿəzzi l-əl-ġāyəb ** mṯāmən ʿād əl-ʿažāyəb* «Mi amor a mi amado ausente se ha convertido en la octava maravilla».

7- *mən mətn asqām-u ** damʿ-i b-bḥūr-u yənʿām-u* «Tan fuerte es mi sufrimiento que mis lágrimas forman mares en los que se puede nadar»;

8- *āna təlyāʿ-i ** ḏi-ən-nawba davʿu rubāʿi* «Mi sufrimiento por amor tiene tracción en las cuatro ruedas».

9- *zəlzāl blīs-u ** ya rīštaṛ mā gadd iqīs-u* «La escala de Ritcher no puede medir el terremoto de su seducción»[34].

10- *lā ṛaytu nahna ** u-swa gāʿ əd-dənya tavna* «Si tengo un encuentro con él, me invadirá la paz y la felicidad y no me importa que se acabe el mundo».

11- *ana tbaṛṛaʿt āna ġannayt ** āna twaḥḥašt āna tnaglayt* «Yo compusé *tibṛāʿ*, yo canté, yo [te] eché de menos, me quemaba la impaciencia de ver[te]».

12- *gālūli ʿaynīn ** əl-vāžər ši l-əl-bāl ʿwīn* «Los ojos del mentiroso[35] me han dicho algo que es alimento para el alma».

13- *əl-bāl ʿṭīb-u ** adras ʿād u-nābət šayb-u* «Las heridas del alma son viejas y ya tienen canas».

14- *yā ṛabb-i **lā mətna** ** mā ḫəlgət **lāmət-na***[36] «Dios no quiera que muramos sin antes casarnos».

15- *ṣbəṛ ya-l-bāl ** ši yəngāl u-ši mā yəngāl* «Espera, alma mía, hay cosas que se pueden decir y otras, no»[37].

16- *bāl-i lā təvtər ** lāhi taṣlaḥ ši vāt ḫsər* «Alma mía, no te canses en vano ¿acaso vas a poder arreglar algo ya deteriorado?».

---

[33] Esta *tibṛīʿa* puede servir como una de las definiciones del amor para estas autoras anónimas y refleja dos de sus aspectos destacados: alegría y sufrimiento. La figura estilística empleada aquí es la antítesis.

[34] Obsérvese la hipérbole aquí empleada: El terremoto, que provoca en la autora la seducción del amado, se exagera hasta el punto de hacerlo inmedible para la escala más reconocida a nivel mundial, la de Richter.

[35] Es frecuente encontrar adjetivos que describen un rasgo negativo del amado, pero suele entenderse con un significado positivo.

[36] Usamos la letra en negrita para mostrar los ejemplos. *lā mətna* «que no muramos» empleada en el primer hemistiquio contrasta con *lamət-na* «nuestro matrimonio, nuestra unión», en el segundo.

[37] Se recuerda a sí misma que debe ser prudente y saber los límites de lo que se puede y lo que no se puede hacer.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10232

17- *ya bāl-i ṣabṛan ** innama baʿda l-ʿusri yusran*[38] «Paciencia, alma mía, después de lo difícil viene lo fácil».

18- *əl-bāl thanna ** l-amṛ l-mulāna māh l-na* «Cálmate, alma mía, Dios es quien decide, no nosotras»;

19- *ya bāl-i lā taġlaṭ ** ḏa-llāhi taḫlaṭ mā yaḫlaṭ* «Alma mía, no te equivoques, lo que quieres hacer no es correcto».

20- *aṯṛ-ak ya-l-maḥbūb ** mā tasmaʿ nidāʾ al-qulūb*[39] «¿Amado mío, acaso no oyes la llamada del corazón?».

21- *ʿəmṛ-ək mā šəvtī-h ** fawg əl-bāṣ iššayyar b-aydī-h* «Tú nunca lo has visto en el autobús saludando con la mano».

22- *iži ḏa-l-awān ** b-žāh al-ʿaziz al-mannān* «Deseo que [mi amado] venga pronto, se lo pido a Dios».

23- *yā mulāna lā təktəlni ** mā šəft əl-ḥuḇḇ mḥaffal-ni* «Dios no quiera ¡Que yo muera antes de que mi amor se case conmigo!»;

24- *mənṣāb l-nəbġī-h ** mla ʿayni mən ʿaynīh* «Ojalá que mi amado me deje mirarlo largamente».

25- *ya šayḫ ət-tuṛād*[40] *** zāyəṛtak nṛa āna muṛād* «Santón Turād, ¡Interceda para que me encuentre con Muṛād!».

26- *yā mulāna ḥaqqaq ḏa ** l-gālət lə-gzāna*[41] «Dios mío, te pido que se cumpla lo que dijo la adivina».

27- *mən ʿəmṛ-i bāʿd l-vāt ** nəbġi baʿd nṛədd nhāṛāt* «De mi vida pasada, me gustaría revivir algunos días».

28- *āna aṯṛi nansa ** laylət lə-ḫmīs mʿa lə-msa* «¿Cómo puedo yo olvidar la noche del jueves al atardecer?».

29- *lāhi nalga ʿām ** mā bayn-i bāṭ mʿā-h klām* «Ha pasado un año sin que hable con él»;

30- *mn-əl-vəgd nṛūḥ ** əllā mā viyya tayt əṛ-ṛūḥ* «De tanto recordar al amado anochezco extenuada».

31- *mā nəgdər nəṣbəṛ ** šhaṛ šahrayn aṯlətəšhəṛ* «ya no puedo aguantar un mes, ni dos meses ni tres».

32- *lāh nərvəd šawṛ ** wād ən-nəsyān ʿla bə-š-šawṛ* «Me mudaré al valle del olvido muy despacio».

33- *waffayna lə-klām ** f-aḫbāṛ əl-ʿəzza w-əl-ġarām* «hemos puesto fin al amor y a la pasión».

34- *mā nətbaṛṛaʿ tayt ** mn-ət-tibṛāʿ uvayt* «No compondré más *tibṛāʿ*, he puesto fin a la poesía amorosa».

35- *əl-ḥəbb ṭmiʾnān ** u-vṭan vamm aḥzān* «El amor es confianza, pero hay también tristezas»[42].

---

[38] El Corán XCIV, 6.

[39] «la llamada del corazón» se refiere a las invocaciones sinceras y los sentimientos profundos que brotan directamente del corazón sin artificios.

[40] əš-Šayḫ ət-Tuṛād Wuld ʿAbbās (m. 1947), uno de los líderes sufíes de la *Ṭarīqa Qādiriyya* en Mauritania. Sus seguidores lo consideran un santón.

[41] *lə-gzāna* «geomancia».

[42] A menudo, se encuentran *tibṛīʿa-s* con ligeras diferencias entre sí, valga este ejemplo en el que se ve que la *tibṛīʿa* es una variante de la anterior.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10232

36- *nəbqi ḏ-al-ʿazzayt ** kəll nhāṛ u-layla w-uqayt* «Quiero a mi amado cada día, cada noche y cada instante».

37- *mīṛ*[43] *aḥlāmi ** mā yaḍḥak māhu gəddā-mi* «El príncipe de mis sueños solo sonríe ante mí»[44].

38- *kaṣṛū-li ʿəzzi ** u-ržīl l-māhu v-əl-ġazzi*[45] «Me reprochan mi amor ¡Qué valiente es el que no participa en la batalla!».

39- *əl-bāl msaykīn ** sākən ḥudūd əl-mažānīn* «El alma, pobrecita, vive en las fronteras de la locura».

40- *bā-li gaṭṭ ḥlav ** ʿannu mā yəḍʿəv ġayr ḍʿəv* «Mi alma juró no mostrar debilidad, pero la mostró».

41- *mžī-h əl-bārəḥ ** faṛṛāḥ bīh žwārəḥ* «Su visita anoche alegró un cuerpo».

42- *ʿlī-h kmāma ** aḥṛam mən māl əl-yatāma*[46] «Tiene unos labios que inspiran el pecado».

43- *ya bāl-i tʾammal ** amər mulāna muʾammal* «Corazón mío, ten paciencia, en la decisión divina, hay esperanza».

44- *ʿlayb əl-malga ** mən ḥaṣy-u žibū-li ṣadga*[47] «De la duna de nuestros encuentros, traedme un puñado de arena (como limosna)».

45- *awkāṛ əl-ʿəzza ** ʿāgəb mašit-ak tuʿazza* «Los espacios de los encuentros amorosos, tras tu marcha, necesitan condolencias»[48].

46- *mā kān əd-dallāl*[49] *** yətwaqqaʿ mayla u-ʿgab māl* «El amado no se esperaba una caída y acabó cayendo».

47- *bāl-i ḏu-l-ayyām ** rāvəd u-mʿabbi mən l-asqām* «Mi corazón ahora está lleno a rebosar de males de amor».

48- *mənṣāb əl-mažḥūd ** əllā v-mnayn iʿūd nʿūd* «Ojalá que el amado inconfesable esté siempre donde esté yo».

49- *ya-ḷḷā-li kāni ** mā ṛayt-u waḷḷā mā ṛā-ni* «¡Ay de mí si no lo encuentra, o no me encuentra!».

50- *bāl-i tulāh-u ** sāvər u-byaḍḍat ʿaynā-hu*[50] «el que consuela mi alma viajó y mis ojos no han parado de llorar».

---

[43] La palabra *mīr* (variante de *amīṛ* «príncipe») es un arcaísmo del ḥassāniyya, lo que podría indicar que esta *tibṛīʿa* es antigua.

[44] Esta clase de afirmación suele ser un reproche hecho al amado; en este caso porque la amada lo ha visto sonreír a otra mujer.

[45] *ržīl l-māhu v-əl-ġazzi* significa literalmente «el que no está en la batalla es valiente».

[46] La expresión *aḥṛam mən māl əl-yatāma* «más prohibido que los bienes de los huérfanos» es una referencia a la prohibición coránica de apropiarse de las herencias de los huérfanos. Véase El Corán IV, 6 (128-129): «Y examinad a los huérfanos y cuando hayan alcanzado la edad del matrimonio, si encontráis en ellos sensatez y rectitud, entregadles sus bienes. No los malgastéis incurriendo en delito y adelantándoos a que hagan mayores».

[47] Se entiende que lo que pide la autora es un puñado de arena de la duna, pero el empleo de la palabra *ṣadga* (limosna) añade la impresión de que pide la compasión del oyente y está buscando generar en él empatía ante su sufrimiento por amor.

[48] Obsérvese la hipérbole empleada en esta *tibṛīʿa* dado que se exagera la soledad o tristeza de los lugares del encuentro y, por ende, de la autora, tras la marcha del amado.

[49] *əd-dallāl* es uno de los sustantivos empleados por las autoras de este género para no mencionar el nombre de su amado, véase más arriba.

[50] En ocasiones, se encuentran palabras o expresiones del árabe clásico o del Corán, como es el caso aquí: *byaḍḍat ʿaynāhu* «volverse blancos (los ojos); quedar ciego»: Es una frase del Corán (El Corán XII, 84) que alude a que Jacob se quedó casi ciego debido al llanto y la tristeza por haber perdido a su hijo José.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10232

51- *ṣabr-i ḏa ṭawwal ** gābəḏ ṛāṣ nhār-u l-awwal* «Mi espera se está alargando parece que acaba de empezar».

52- *iddayṃan ya-l-bāl ** māhi kəll blayda təngāl* «Sé prudente, alma mía, no todos los lugares se pueden mencionar».

53- *yaḷḷā-ləkya-əṛ-ṛūḥ ** ma-grab ḏi əṛ-ṛūḥ mn-əṛ-ṛūḥ* «¡Ay del alma, qué cercana este alma de este alma!».

54- *mn-əlli lu ʿām ** təṭṛākəm viyyāna l-asqām* «Desde hace un año, se me acumulan los males del amor».

55- *āna šən wāsi ** dūnu lə-bḥaṛ ʿawmu gāsi* «¿Qué puedo hacer yo?, nos separa el río e ir a nado es difícil».

A esta autora le contesta una amiga suya diciendo:

56- *ya ḫayti mši ** lə-bḥaṛ ʿawm-u mā dūn-u ši* «Hermana, anímate, atravesar a nado el río es algo fácil».

57- *ya l-mān-ak maʿyūv ** tamm uḍāḥ u-naggaṭ lə-ḥṛūv* «A ti que se te quiere, sé sincero y precisa lo que dices».

58- *ḫāləg ḥadd əl-bāl ** kān əllā yəbqī-h u-mazāl* «Hay alguien que el alma quería y que sigue queriendo».

59- *lā taḍəlmū-ni ** inna l-ḥubba ka-l-žunūni* «No me tratéis mal, el amor es como la locura».

60- *əẓ-ẓədv mḥāli ** nəš-šaṭṛa magṭūʿ ḫlāl-i*[51] «La herida del amor es fuerte, ¡Estoy dando vueltas como una loca, pero me rindo (a su amor)!».

61- *maslūba w-āna ** masgiyya mən-ma l-ihāna* «Estoy perdidamente enamorada, pero bebo el brebaje del sufrimiento».

62- *ḏa ball əl-maknūn ** mənṣab əd-dahr iwaggav hūn* «Este es el lugar del [encuentro con el] amado secreto ¡Ojalá que el mundo se acabe aquí!».

63- *gulū-lu ṣəṛtu*[52] *** ya-l-bārəḥ māni ʿārəvt-u* «Decidle que, lo juro, que anoche lo reconocí».

64- *āna māh b-əb-bās ** mā nasmaʿ vīh klām ən-nās* «Yo, rotundamente, no creo las habladurías de la gente acerca de él (el amado)».

65- *yaḷḷāli ma-šadd ** təbdāl əl-ḥāl əlli yaʿṛav ḥadd* «¡Qué duros son los cambios de situación imprevisibles!».

66- *ḫallu vəžžāža ** yəgʿəd vīhe sīdi lā ža* «Dejad un espacio para que se sienta Sīdi cuando venga»[53].

67- *əl-ḥall əl-waḥīd ** l-nəsyān mṛa bāl ždīd* «La única solución que tiene una mujer enamorada para olvidar es tener un alma nueva».

68- *əl-bāl msaykīn ** ṛāḥ əl-layla l-tigəṃṃāṭīn* «El alma pobrecita ha llegado esta noche a Tigəṃṃāṭīn[54]».

---

[51] *magṭūʿ ḫlāl-i* (literalmente: «la fíbula de mi *maləḥva* (vestido femenino de las mauritanas) se ha cortado», lo que significa que su *maləḥva* está a punto de caerse y quedarse ella desnuda con lo que ello conlleva de vulnerabilidad y de sentimiento de indefensión. La expresión significa «ya no opongo ninguna resistencia; me rindo (a su amor)». Acerca del vestido femenino típico de las mauritanas, *maləḥva*, v. Ould Mohamed Baba (2024b: 200).

[52] *ṣəṛt* (< de *ṣəṛṛa*) «ombligo»; *ṣəṛt* + sufijos pronominales es una forma de jurar: *ṣəṛt-ak* (Literalmente: «(por) tu ombligo») «te lo juro».

[53] En esta *tibṛīʿa* se cita el nombre del amado, pero se sabe que no puede ser su nombre real sino un apodo que se le ha puesto. Véase más arriba.

[54] *Tigəṃṃāṭīn* es el nombre de una aldea del suroeste de Mauritania. La autora alude a que su amado ha llegado a esta aldea y su alma también está esta noche en ese mismo lugar.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10232

69- *əl-bāl ʿṭīb-u ** adras ʿād u-nābət šayb-u* «las heridas del alma son viejas y ya tienen canas».

70- *ḥikāyət wažʿ-i ** ṛāʿī-ha yəktəb-ha damʿ-i* «La historia de mi sufrimiento la escriben mis lágrimas».

71- *lā šəvt žmālu ** va-ṣārat biyya al-aḥwālu* «Cuando veo sus camellos, me invaden sentimientos encontrados»[55].

72- *ḥāwəlt ən-nəsyān ** ġayr əl-bāl ḏṛayk ḥaṛnān*[56] «He intentado olvidar, pero el alma ahora se obstina (en no olvidar)».

73- *maḥbūb ən-nəkṛān ** bāb mn-əš-šawq u-dāṛ*[57] *aḥzān* «El amante secreto es un capítulo de pasión y unos vestigios de tristeza».

74- *ya-ḫūti nəʿma lə-ḫḏāṛ ** nbət mən dūn amṭāṛ* «Oh, gente, ¡qué bendición, los pastos crecen sin lluvia!»[58].

75- *ṛāhu rāgəb naww ** ʿla tīrəs u-bard əl-žaww* «Se ven nubes en la región de Tīrəs y una brisa suave»[59].

76- *maslūba w-āna ** masgiyya mən-ma l-ihāna* «Estoy seducida por su amor y bebo del agua del desdén».

77- *mā viyya mavṣāl ** mā vī-h əl-ḥəḅḅ l-mā yanṣal* «No hay en mi cuerpo ningún espacio que no esté lleno de un amor que no se puede arrancar».

78- *ʿliyya ḏu l-ayyām ** sḥāb mtīna mən l-asqām* «Está cayendo sobre mí estos días una lluvia de sufrimiento».

79- *ḏa l-vī-h nvakkaṛ ** mən vəgd-u kəll layla naṣhaṛ* «Por el recuerdo de aque en el que pienso, paso las noches en vela».

80- *aṣbəṛ ya-bāl-i ** əl-wakṛ*[60] *əlli taʿṛav ḫāli* «Ten pacincia, alma mía, el lugar del encuentro (con el amado) está vacío».

81- *aski ma-aṣbaṛni ** naḏḥak w-əl-vəgd mdammaṛ-ni* «¡Cuánta paciencia tengo, me río mientras (la tristeza) del recuerdo me abruma!»[61].

82- *məqyās əl-əzza ** kəll layla yənzād b-ḥəzza* «El parámetro del amor se eleva cada noche un grado».

83- *mā kənt nqaddār ** ʿan yavṣal-na ši māhu lə-qbaṛ* «No imaginaba que nada que no fuera la muerte podría separarnos».

---

[55] La autora tiene sentimientos encontrados, ya que siente alegría al ver algo que pertenece a su amado y, al mismo tiempo, tristeza porque su amado ya no está.

[56] *ḥaṛnān* «recalcitrante; harón»: esta voz es muy usada entre los nómadas que la emplean para referirse a un animal repropio.

[57] La palabra *dāṛ* significa, en el mundo de los nómadas, «los vestigios de un campamento» que son considerados como un lugar de los recuerdos al que acuden los amantes para recordar los momentos que vivieron en ellos junto con la persona amada.

[58] Para los nómadas, los pastos son la mayor bendición porque son necesarios para su ganado. La autora compara la llegada de su amado con los pastos, pero aclara que, en este caso, él llega sin lluvia.

[59] Para los nómadas, las nubes son un presagio de la lluvia que todos anhelan, al igual que el frescor de la brisa. La autora alude probablemente a la llegada de su amado comparándola con estos dos fenómenos muy ansiados.

[60] *əl-wakṛ* es una palabra perteneciente al vocabulario beduino puesto que alude a «un lugar frecuentado durante mucho tiempo; lugar de localización (especialmente de un animal)» (Ould Mohamed Baba, 2019: 285).

[61] Obsérvese la antítesis expresada en esta *tibṛīʿa*: se enfrentan dos conceptos opuestos: risa (alegría) y tristeza (sufrimiento).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10232

4. Conclusiones

El repaso de los materiales analizados en este artículo nos sitúa ante este género poético de transmisión oral, el *tibṛāʿ* que es, como se ha podido observar, un género literario femenino lleno de emoción y nostalgia en el que las autoras anónimas expresan estados de ánimo de carácter íntimo; hablan con ternura de sus amados; expresan sus anhelos de encuentro con estas personas queridas cuyas identidades quedan protegidas por el anonimato. En este género creado como medio para desahogar los anhelos amorosos, la densidad de las emociones se percibe en las figuras retóricas empleadas (metáforas, hipérboles, aliteraciones, oxímoron, antítesis, etc.). Se trata de una expresión cultural transgeneracional que ha producido un importante patrimonio literario.

Las características de *tibṛāʿ* lo sitúan en el llamado patrimonio inmaterial que necesita ser protegido por los Estados y por los investigadores interesados en la literatura popular, en la dialectología, en la etnolingüística, en la lingüística cultural, etc. Para que se puedan conservar los textos de *tibṛāʿ*, hace falta emprender una campaña para recopilar los textos con el fin de establecer el corpus más amplio posible. En una segunda fase se deberá llevar a cabo un análisis de dichos textos desde un punto de vista lingüístico, literario y sociocultural teniendo en cuenta además su aspecto relacionado con los estudios de género.

Hasta el momento y a la luz del presente corpus, se puede afirmar que el análisis de los textos parece indicar la existencia de dos etapas diferenciadas, la primera corresponde a la época en la que la sociedad *ḥassānī* era mayoritariamente nómada, eso es, antes de los años setenta del siglo pasado y, la segunda surge a partir de la sedentarización masiva que tuvo lugar en la década de los setenta del siglo pasado. La observación del léxico empleado permite diferenciar estas dos etapas porque en la primera, el vocabulario aludía al modo de vida beduino, mientras que, en la segunda etapa, se hace referencia al mundo urbano.

Con la elaboración de este artículo, queremos llamar la atención sobre la desprotección de esta variedad literaria que se caracteriza por ser popular, oral, femenina, todos ellos factores que acrecientan la vulnerabilidad. Por todo ello, nos parece útil dar a conocer esta muestra de materiales a los lectores y contribuir, de esta manera, a su difusión y conservación.

Referencias bibliográficas

Bendahmane, Hanane (2019): «az-Zaǧal an-nisāʾī al-maġribī min aṣ-ṣawt ilà al-ḥarf», *Revue Langues, Cultures et Sociétés, 5*(2), pp. 135-144. https://doi.org/10.48384/IMIST.PRSM/lcs-v5i2.18654

Dadoua Hadria, Nebia (2025): «Aš-šiʿr al-ġināʾī an-niswī fī-l-Ǧazāʾir: al-ḥawfī at-tilimsānī», *Turath, 3*(1), pp. 8-18.

Daylamī, Fāṭima (2009): *Luʻbat al-būqālah. al-ṭaqs wa-al-shiʻr wa-al-marʼah*. Argel: al-Markaz al-Waṭanī lil-Buḥūṯ fī ʻuṣūr mā qabla al-tārīḫ wa-ʻilm al-insān wa-al-tārīḫ.

El Corán traducido por Menara Navio, A. Medina, Complejo del rey Fahd para la edición del texto del Noble Corán, 1417 h. (Solo se da el año en fecha hégira).

Gintsburg, Sarali (2014): *Formulaicity in Jbala Poetry*, Tilburg, Tilburg University. https://repository.tilburguniversity.edu/server/api/core/bitstreams/c52e6f22-ab14-4665-9eaf-866eda1f6d01/content [Consultado el 05/04/ 2026].

Hadj Ali Mouhoub, Souad (2015): «Literatura oral argelina: reflexión sobre un proceso de traducción», *Boletín de Literatura Oral*, *5*, pp. 35-44.

Mahjoub, Abderrahmane (2011): *La vie de la tlemcenienne à travers les vieux chants dits hawfi*, Argel, Ministère de la culture.

Miské, Ahmed Babe (1970): *Al Wasit, tableau de la Mauritanie au début du XXè siècle*, París, Librairie C. Klincksiek.

Moscoso García, Francisco (2019): «Figures littéraires et thématique dans les genres *ʿəyyu ʿ* et *ʿayṭa* dans la région de Jebala», en *Actes du colloque Traditions poétiques et narratives arabes. Littératures dialectale et populaire, 19-20 octobre 2016*. S. Boustani, K. Rizk et J. Chraim (dirs.), Kaslik (Líbano), Holy Spirit University of Kaslik, pp. 159-192. https://www.usek.edu.lb/en/faculte-des-lettres/traditions-poetiques-et-narratives-arabes

Ould Cheikh, Abdel Wedoud (1988): *Eléments d´histoire de la Mauritanie*, Nouakchott, Centre Culturel Français A. de St Exupéry.

Ould Mohamed Baba, Ahmed Salem (2005): «*ləġna*, poesía popular en ḥassāniyya», *Estudios de Dialectología Norteafricana y Andalusí*, *9*, pp. 205-231.

Ould Mohamed Baba, Ahmed Salem (2016): «Le lexique de l'Azawan: une approche ethnolinguistique», *Arabic Varieties: Far and Wide. Proceedings of the 11th International Conference of AIDA*, Bucharest, Universităţii din Bucureşti, pp. 431-438.

Ould Mohamed Baba, Ahmed Salem (2019): *Diccionario ḥassāniyya-español*, Cádiz, Universidad de Cádiz.

Ould Mohamed-Baba, Ahmed Salem (2020): «El nasīb en la poesía popular ḥassānī, lə-ġnä», *Al-Andalus Magreb*, *27*, pp. 1-16. https://doi.org/10.25267/AAM.2020.v27.01

Ould Mohamed Baba, Ahmed Salem (2023): «Pareados ḥassaníes llamados *givān*, o la brevedad convertida en expresividad poética», *Boletín de Literatura Oral*, *13*, pp. 26-39. https://doi.org/10.17561/blo.v13.7389

Ould Mohamed Baba, Ahmed Salem (2024a): *Introduction au dialecte ḥassāniyya de Mauritanie: Étude grammaticale et lexicale*, París, l'Harmattan.

Ould Mohamed Baba, A. S. (2024b): «El vocabulario de la indumentaria en el dialecto ḥassāniyya: estudio lexicográfico», *al-Andalus-Magreb*, *31*, pp. 185-204. https://doi.org/10.25267/AAM.2024.v31.109

Pereda Roig, Carlos (2014): *Coplas de la región de Yebala (norte de Marruecos)*, ed. de F. Mosocoso García, Barcelona, Alborán Bellaterra.

Ritt-Benmimoun, Veronika (2009): «Bedouin women's Poetry in Southern Tunisia», *Estudios de Dialectología norteafricana y andalusí*, *13*, pp. 217-233.

At-Talīsī, Ḫalīfa Muḥammad (1983): *Qaṣīdat al-bayt al-wāḥid*, Trípoli, al-Munšaʾa al-ʿāmma li-n-našr wa-t-tawzīʿ wa-l-iʿlānāt.

Yelles-Chaouche, Mourad (1990): *Le Ḥawfi. Poésie feminine et tradition orale au Magreb*, Argel, Office des publications Universitaires.

Fecha de recepción: 5 de febrero de 2026
Fecha de aceptación: 14 de abril de 2026

La correspondència entre Baltasar Samper i Andreu Ferrer Ginard (1924-1930): una crònica de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya a les Illes Balears

The correspondence of Baltasar Samper and Andreu Ferrer Ginard (1924-1930): a chronicle of the Obra del Cançoner Popular de Catalunya at the Balearic Islands

Josep Nicolau Perelló[1]
(Universitat de les Illes Balears)
josep.nicolau@uib.cat
https://orcid.org/0009-0009-6512-0584

Resumen: L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya és el projecte més important de recerca etnomusicològica en llengua catalana. Baltasar Samper i Marquès, principal caçador de cançons a les Illes Balears, va dur a terme set missions de recerca i, en tres d'aquestes, treballà acompanyat del mestre i folklorista Andreu Ferrer Ginard. En la present edició i estudi de la correspondència es presenten tretze documents inèdits que versen sobre les primeres missions de recerca a Mallorca, els concursos organitzats per l'Obra del Cançoner i la situació familiar dels dos recercadors.

Palabras clave: Obra del Cançoner Popular de Catalunya, Baltasar Samper, Andreu Ferrer Ginard, Epistolari, Cançó.

Abstract: The Obra del Cançoner Popular de Catalunya is the most significant work of ethnomusicological research in Catalan language. Baltasar Samper i Marquès, the principal researcher in the Balearic Islands, conducted seven research missions. The teacher and folklorist Andreu Ferrer Ginard accompanied him on three of these missions. This edition and correspondence analysis present thirteen unpublished documents that cover to the research missions in Mallorca, the contests organized by the Obra del Cançoner, and the family situation of the two researchers.

Keywords: Obra del Cançoner Popular de Catalunya, Baltasar Samper, Andreu Ferrer Ginard, Epistolary, Folk song.

[1] Investigador predoctoral FPI-CAIB 048/2023. Contracte cofinançat pel Govern de les Illes Balears i pel Fons Social Europeu (FSE+) del període 2021-2027.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

1. Introducció

L'any 1922 va néixer oficialment a Barcelona el projecte més important de recerca de folklore musical en llengua catalana: l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC, 1922-1936). A l'empara de la Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera, el mecenes Rafael Patxot i Jubert establí les bases de la institució amb el suport de l'Orfeó Català, el cor de referència del país. Precisament, el 1921 Patxot envià una carta a Lluís Millet, director de la societat coral, on deixava clara la voluntat de recollir el «corpus musical de totes les cançons populars nostres: les que ja són publicades; les moltes que hi han recollides, emperò romanen inèdites; les que encara ignorem, per mor de que vaguen esquerpes per les nostres contrades, on caldrà soptar-les»[2]. El folklore de la societat agrària desapareixia i els intel·lectuals eren conscients de la pèrdua patrimonial que això significava: calia, doncs, no deixar esvair tot aquell tresor oral.

A l'inici del segle xx, l'Obra fou realment un precedent. Pujol (1936: 131) destaca la necessitat que va motivar la recerca: anteriorment el vessant literari dels materials cançonístics havia tengut gran rellevància amb Marià Aguiló o Milà i Fontanals, però, en contraposició, el component musical havia restat en una fase de treball molt inicial. Era necessari, llavors, fer èmfasi en aquest aspecte i no descuidar cap element de la cançó: ni la lletra ni la tonada. Des de l'OCPC, a més, partien d'un enfocament positivista i comparatiu amb gran importància de la metodologia. Les investigacions «contenien, doncs, molts dels elements de la musicologia comparada contemporània i de la recerca etnogràfica» (Ayats i Abeyà, 2009: 344), trets que situaren el projecte com a referent a l'època, encara que molts dels folkloristes participants continuaven mitificant la cançó popular, ja que també predominaven plantejaments idealistes i tardoromàntics (Ayats i Abeyà, 2009: 344).

Per aconseguir el major nombre de materials possible, posaren en marxa tres mètodes de recerca. El primer de tots fou l'aportació voluntària de materials a partir de crides a la premsa o per petició directa als conservadors —com la donació del fons Marià Aguiló (Massot i Muntaner, 1993). En segon terme, convocaren concursos —des de l'any 1922 mateix— sobre la cançó popular amb un resultat mitjanament positiu: es presentaren més de vint reculls a cada una de les dues convocatòries (Massot i Muntaner, 1993). I, finalment, constituïren les *missions de recerca*: eixides folklòriques de dos caçadors de cançons —un músic i un lletrat—, les quals tenien per objectiu recollir de primera mà i directament de l'oralitat les cançons que el poble català cantava. Aquest fou el mètode més freqüent i el que més bons resultats aportà al projecte. En total es feren seixanta-cinc missions —i una de voluntària de Palmira Jaquetti el 1940. Nou d'aquestes foren a les Illes Balears i, en concret, l'arxipèlag fou escorcollat poble per poble (Pujol i Pujol, 1936: 132), exceptuant el nucli urbà de Palma, que restà inexplorat a causa de l'esclat de la guerra (Massot i Muntaner, 1999: 318).

Tota aquesta recerca fou dirigida des d'una oficina central, on, a partir del febrer de 1924 hi començà a treballar el musicòleg mallorquí Baltasar Samper[3], el màxim exponent del

[2] Anònim (1921): «El Cançoner Popular de Catalunya», *Revista Musical Catalana,* 215, pp. 205-207.

[3] Baltasar Samper i Marquès (Palma, 1888 - Mèxic, 1966) fou el principal representant del noucentisme. Al llarg de la seva vida fou compositor i crític musical, encara que en relació amb el folklore és conegut per esser el màxim exponent de la recerca de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya a Mallorca. Exiliat polític a partir de 1939, visqué un temps a França fins que, finalment, decidí traslladar-se a Mèxic, on fou una de les figures més destacades de l'etnomusicologia del país (Corbera Jaume, 2021: 266). La tesi d'Amadeu Corbera Jaume (2023) reivindica la majestuosa figura de Samper.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

noucentisme musical (Corbera Jaume, 2023) i principal recercador de les missions de les Illes Balears. Abans d'aquell estiu, els directors del projecte ja justificaven la necessitat de dur a terme una eixida folklòrica a l'arxipèlag i motivaren a Samper a encarregar-se de l'escomesa:

> Diverses vegades, abans de l'estiu de 1924, els Mestres Millet i Pujol, de l'Orfeó Català, ens havien parlat de la conveniència d'efectuar per terres de Mallorca, Menorca i Eivissa una missió de recerca per compte de l'Obra del «Cançoner Popular de Catalunya». Els documents que de la cançonística d'aquelles illes posseïa l'Obra, i totes les mostres que de temps enrera havien arribat aquí, eren prou eloqüents per justificar l'interès que desvetllava el propòsit (Massot i Muntaner, 2014: 293).

Així i tot, el musicòleg desconfiava de «l'agradosa tasca» (Massot i Muntaner, 2014: 293) i volgué consultar als intel·lectuals insulars sobre l'estat de la cançó folklòrica a l'illa. En primer lloc, dissortadament, els resultats no foren gaire coratjosos, excepte en el cas d'Andreu Ferrer Ginard[4], qui els motivà a explorar les Balears. Finalment, malgrat les discrepàncies, els recercadors d'aquella primera missió, Baltasar Samper i el lletrat Miquel Ferrà, es dirigiren a l'illa de Mallorca per a començar la recerca l'agost de 1924.

En aquest estudi, presentaré i revisaré primerament la missió de l'any 1924 i el paper d'Andreu Ferrer Ginard en relació amb la recerca de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya amb la finalitat d'analitzar la correspondència entre dos dels principals protagonistes de tot el projecte a les Illes Balears: Baltasar Samper i Andreu Ferrer. En concret, al fons privat de Ferrer, conservat pels seus familiars, consten una dotzena de cartes i alguns fragments de la correspondència que varen mantenir els folkloristes[5]. La datació gira al voltant de 1924 i 1930, però la majoria dels documents són dels dos primers anys de recerques (1924-1926). Comentaré la totalitat de les cartes, ja que majoritàriament presenten contingut de l'OCPC: moltes parlen dels concursos o de qüestions col·laterals a la recerca, com el pagament de les retribucions o la devolució d'un fonògraf[6].

2. La recerca de l'OCPC a les Illes Balears: la participació de Ferrer Ginard

A les Illes Balears es varen dur a terme nou missions entre 1924 i 1935:

N.[7]	Any	Missioner 1	Missioner 2	Illa
8	1924	Baltasar Samper	Miquel Ferrà	Mallorca
13	1925	Baltasar Samper	Josep M. Casas i Homs	Mallorca

[4] Andreu Ferrer Ginard (Artà, 1887 - Palma, 1975) era mestre i un folklorista reconegut. L'estudiós havia publicat un conjunt d'obres entorn del folklore, sobretot recopilacions de rondalles i cançons. En aquell període dirigia la revista *Tresor dels Avis: revista mensual d'etnografia, mitologia i folklore [de Catalunya i] de Balears* (1922-1928), que tengué molt bona acollida entre els recercadors catalans (Coll Llompart, 2015) i, per això, posteriorment s'hi afegiria el topònim de Catalunya.

[5] Durant la darrera revisió del text, la correspondència d'Andreu Ferrer Ginard ha estat cedida a la Fundació Mallorca Literària.

[6] Voldria puntualitzar que totes aquestes cartes es corresponen amb el fons d'Andreu Ferrer Ginard i, per tant, són de lletra de Samper. Els fons Samper de l'Arxiu del Regne de Mallorca i de la Biblioteca March són parcials. També una setmana abans de la revisió definitiva d'aquest article ens han comunicat una nova donació de part del fons Samper, pendent de catalogació i estudi.

[7] Es correspon amb el número de la missió de recerca, entre les seixanta-cinc oficials (Massot i Muntaner, 2021).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

18	1926	Baltasar Samper	Ramon Morey	Mallorca
30	1927	Baltasar Samper	Ramon Morey / Andreu Ferrer	Mallorca i Menorca
37	1928	Baltasar Samper	Ramon Morey	Mallorca, Eivissa i Formentera
45	1930	Baltasar Samper	Ramon Morey	Mallorca
52	1932	Baltasar Samper	Ramon Morey / Andreu Ferrer	Mallorca i Menorca
61	1934	Dolors Porta		Als voltants de Palma (I)
63	1935	Dolors Porta		Als voltants de Palma (II)

Com podem observar, Baltasar Samper fou el principal protagonista de la recerca insular. El reconegut músic participà en set de les nou missions i, en aquestes, sempre fou el màxim responsable per la seva relació directa amb l'OCPC, ja que moltes de les cartes que arribaren a Barcelona (Massot i Muntaner, 1995), com algunes memòries, foren redactades de la seva mà.

Davant l'interès mostrat pels mestres Millet i Pujol referent als materials cançonístics de les Illes Balears, Samper consultà als folkloristes mallorquins sobre la panoràmica de recerca a l'illa amb la voluntat d'orientar la futura recol·lecció. A la memòria de recerca destaquen dos testimonis: el derrotista, que Josep Massot i Muntaner (1994: 15; 1999: 295) atribueix a la poeta M. Antònia Salvà[8] i el positiu, assignat a Andreu Ferrer Ginard:

> Només del nostre amic, el notable folklorista Andreu Ferrer, mestre d'Artà, rebérem alguns mots esperançadors. Després d'oferir-nos gentilment la seva valuosa col·laboració, ens deia: «…Aquí tot està per explorar i hi ha molt que recollir; per això crec que l'espigolada que fareu amb En Ferrà serà grossa» (Massot i Muntaner, 2014: 294).

L'estiu de 1924 Baltasar Samper i Miquel Ferrà arribaren a Mallorca amb la voluntat de començar l'eixida folklòrica i, després d'uns dies a Palma, es dirigiren a la vila d'Artà, al llevant de l'illa, per a trobar-se amb Ferrer, qui els orientaria en la recerca i qui «els rebé amb franca cordialitat i ens féu els millors auguris» (Massot i Muntaner, 2014: 295). Just en haver iniciat el treball, el pare de Ferrà va caure greument malalt i el missioner es va veure obligat a absentar-se. Samper, per a evitar treballar sol, proposà a Ferrer esser el substitut. El musicòleg i treballador de l'Obra va haver de canviar diverses vegades més de company, ja que el progenitor de l'escriptor no es recuperà durant tota la missió i, davant del curt temps d'avís, la majoria dels col·laboradors abandonaven a Samper perquè havien de complir amb obligacions pròpies. Andreu Ferrer participà en la missió en dues breus etapes: entre els dies 11 i 16 d'agost i entre dia 25 d'agost i dia 8 de setembre[9].

[8] El testimoni de Salvà manifesta el següent: «La meva pena és, però, que les meves aptituds no estiguin a l'altura ni de les esperances de vostè ni de la meva bona voluntat. La nostra pagesia es va aburgesant de cada dia més. Els qui les cantaven, les belles tonades de la terra, són morts, i jo mateixa n'estic al marge, avui, de totes aquestes coses. | Per sort, alguns entusiastes arribaren a temps de fer, encara, la replega... Mes ara tot això se'n va, com dic; i la replega directa crec que ha d'ésser més difícil que no sembla. Les màquines i els costums moderns s'adiuen poc amb totes aquelles coses» (Massot i Muntaner, 2014: 293-294).

[9] Per a més informació d'Andreu Ferrer Ginard en relació amb l'Obra del Cançoner és imprescindible la lectura de Coll Llompart (2023).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

Posteriorment, Andreu Ferrer cooperaria amb Samper, ja com a recercador principal en les missions de Menorca, corresponents als anys 1927 i 1932. El mestre coneixia bé l'illa menor de les Balears perquè durant nou anys havia estat docent a la localitat del Migjorn Gran, que a l'època era coneguda com a Sant Cristòfol i pertanyia a Mercadal (Marqués Sintes, 2002). L'home contribuí activament en la vida social del poble: a part de mestre, fundà el quinzenari *Llum Nova* (1912-1913), dirigí la banda de música municipal, fou organista de l'església i publicà diversos aplecs folklòrics de materials recopilats a l'illa (Ferrer Ginard, 1914, 1922 i 1927).

3. La correspondència entre Baltasar Samper i Andreu Ferrer: la recerca i l'amistat

Al fons d'Andreu Ferrer Ginard, conservat pels familiars del folklorista, hi consten tretze cartes i un fragment no identificat que representen aspectes contextuals de l'Obra del Cançoner i paral·lelament il·lustren parcialment el contingut de les memòries (la falta de pagaments, els conflictes amb els fonògrafs…), a banda de tots els aspectes personals que podem confrontar amb la biografia dels dos autors, ja que Samper i Ferrer mantenien una bona relació i, per tant, també contenen certes apreciacions personals que s'allunyen de la formalitat professional. En relació amb aquest aspecte, encara que les cartes siguin de la mà de Samper i no tenim la rèplica, podria considerar que el mestre Ferrer admirava al músic i li tenia una gran estima. Són constants, fins i tot durant l'exili del músic, les referències de Ferrer a la tasca conjunta i a la importància de la *Suite Mallorca* (Corbera, 2023: 223-245) de Samper (Ferrer Ginard, 1965: 18). Un exemple que demostra que, després de la guerra, el folklorista artanenc no havia oblidat la figura del seu company.

3.1. Edició de les cartes

A continuació, present l'edició i comentari de cada una de les cartes que consten al fons d'Andreu Ferrer Ginard. Per a contextualitzar aquells aspectes que mereixen esser precisats, he presentat la documentació per ordre cronològic, per a facilitar la consulta i, a més, cada una de les cartes ve acompanyada d'un comentari general i algunes anotacions a les notes corresponents[10].

Carta 1 [Samper, Barcelona, 18-07-1924]

La primera carta és anterior a la primera missió (data de setmanes abans de l'arribada a Mallorca l'any 1924), però el contingut no es correspon a la crida inicial de Samper, sinó que podem sobreentendre que és una segona carta escrita com a rèplica a la resposta de Ferrer —presentada de manera parcial anteriorment (Massot i Muntaner, 2014: 294). Tot apunta al fet que el mestre havia comentat a Samper si, per a confirmar els bons auguris de recerca, volia que li enviàs alguns materials cançonístics. La resposta del missioner fou negativa, ja que anirien a fer-li la visita corresponent per a treballar directament damunt el terreny, sens perjudicar el treball ja desenvolupat pel folklorista. El músic li recomana que es presenti al concurs de l'OCPC que s'havia convocat el maig-juny passat perquè encara entrava dins la convocatòria[11].

[10] Quant als criteris de transcripció, he respectat el text original i simplement he actualitzat els criteris d'accentuació i alguna errada menor (com *empantanegat* per *empantenagat*).

[11] Anònim (1924): «Cançoner Popular de Catalunya», *Revista Musical Catalana,* 245-246, pp. 130-133.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

> Sr. Andreu Ferrer
> Artà
> Benvolgut amic: He rebut la vostra amable resposta i vull donar-vos tot seguit les gràcies pels oferiments ben valuosos que teniu a bé de fer-me. Sereu per noltros un auxiliar de veritable profit i m'interessarà molt parlar amb vós de la vostra tasca.
> Els materials que teniu recollits us seran matèria preciosa per enviar al Concurs; no podria acceptar féssiu el sacrifici de cedir ni una cançó. La vostra ajuda la demanarem només per orientar-nos respecte dels itineraris a seguir per aprofitar bé el temps i per totes aquelles coses que mos puguin facilitar la collita sense, però, perjudicar-vos en la vostra particular[12].
> Esper estrènyer-vos aviat la mà i oferir-vos personalment la meva amistat.
> Agraïdíssim, us envia una encaixada vostre afm. amic i S.
>
> Baltasar Samper
> Barcelona, 18-7-24

Dia 7 de setembre comença la recerca a Artà i hi tornen dia 9, quasi sempre amb l'ajuda i guia del folklorista local. És just durant aquells dies quan el pare de Ferrà cau malalt, l'articulista és substituït per l'artanenc i Samper i Ferrer decideixen continuar la recerca en una altra localitat:

> En Ferrà ha de deixar-me. Té el seu pare molt malalt i se'n va a Ciutat. Hem proposat a N'Andreu Ferrer que el substitueixi i ha acceptat. M'acompanyarà tots els dies que pugui deixar la seva feina.
> Com sigui que En Ferrer fa temps que recorre la comarca d'Artà recollint cançons, i després de l'experiència dels dies passats podem creure amb fonament que arreu trobarem feina, decidim deixar-li, per ara, aquella regió que ell escorcollarà bé […] i pensem anar a altres llocs inexplorats a continuar les nostres recerques (Massot i Muntaner, 2014: 302).

En concret, Samper i el nou company visiten entre dia 11[13] i 16 les localitats de Sant Joan, Sineu —per a fer-hi nit—, Vilafranca de Bonany, Maria de la Salut, Santa Margalida i Ariany. En acabar aquestes jornades, Andreu Ferrer abandona la missió per primera vegada i retorna a casa (Massot i Muntaner, 2014: 313).

Samper torna a necessitar l'ajut de Ferrer uns dies més: entre dia 25 d'agost i dia 8 de setembre. És probable que en aquest temps mantinguessin correspondència: Samper havia partit abans del que voldria de Sóller perquè ja havia acordat la nova recerca (Massot i Muntaner, 2014: 317-318): «Vaig ajornar fins a una altra avinentesa aquesta tasca, puix que En Ferrer m'esperava per anar a Sa Pobla, Pollença [i el Port de Pollença] i Alcúdia». Sembla que els resultats al poble de Sa Pobla foren molt destacables, per dos motius: la facilitat dels locals per les mostres de literatura oral o el bon tracte dels dos recercadors, tenint en compte que Ferrer era ja un folklorista amb experiència: «N'Andreu Ferrer substituí altra vegada En Miquel Ferrà, el meu bon company de missió. Anàrem a Sa Pobla, i en aquesta vila, ja sigui que nosaltres posseíem més la tècnica de l'ofici i ens sabíem entendre millor amb la gent, o, potser que els "pobles" són molt amatents,

[12] Abans surt retxat el mot *feina*.

[13] En una carta pròxima es manifesta que la recerca de Ferrer és a partir de dia 11 d'agost (Carta 9), però al fons de materials consten cançons recollides a Sant Joan a partir de dia 10 (C-023). És probable que els diumenges fossin dies de descans no remunerats, encara que possiblement recollien cançons igualment.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

trobàrem fàcil la nostra tasca» (Massot i Muntaner, 2014: 318)[14]. En acabar, Ferrer ha de deixar definitivament la recerca d'aquella missió i Samper continuà temporalment sol.

Carta 2 [Samper, 23-09-1924]

El segon document es correspon a les setmanes posteriors després de l'abandonament de Ferrer. Samper, sobrepassat, es veu obligat a demanar ajuda a altres coneguts com el mestre Ramon Morey o Llorenç Duran, fill de l'impressor Miquel Duran, de la localitat d'Inca, situada al centre de l'illa:

> En Morey m'ajudà tant com pogué durant aquesta etapa de la missió en què tinguérem a Binissalem el nostre centre d'operacions. Hauria pres de bon grat el lloc d'En Ferrà, com N'Andreu Ferrer l'havia pres abans, però les seves ocupacions no l'hi permetien. Jo sol no podia desplegar tota l'acció eficaç que calia, i vaig demanar auxili a un altre bon amic, En Miquel Duran, d'Inca. Vaig proposar-li que deixés venir amb mi, alguns dies, el seu fill Llorenç, en la capacitat del qual sabia que podia confiar. En Duran té una impremta a Inca, i li venia molt malament que el seu fill abandonés aleshores la tasca que hi fa. Consentí, no obstant, i he d'agrair-li molt aquesta gentilesa, mostra de sincera devoció per la nostra Obra. En Llorenç Duran s'incorpora, doncs, a la missió i fou un excel·lent i actiu company (Massot i Muntaner, 2014: 331).

Abans de la darrera localitat que visitaren, Valldemossa, on treballaria el músic amb el seu germà mossèn Julià Samper, el recercador envia la següent carta a Ferrer. Al document es descriuen breument els resultats de la missió i Samper demana al mestre si es pot encarregar del fonògraf, una de les eines que s'empraren per a la recol·lecció de cançons a Mallorca, sobretot per a les tonades de feina que tant valorava el compositor de la *Suite Mallorca*[15]. El fonògraf l'havia demanat Baltasar Samper al Seminari de Palma just a l'inici de la missió i arribà a Artà durant els primers dies de recerca, però l'aparell mai funcionà (Massot i Muntaner, 2014: 301) i degué restar a la fonda local pel pes i la delicadesa.

> Volgudíssim amic: No sabia res del trasbals que vàreu passar amb la vostra germana. Estic ben content que vagi millor i esper que me'n dareu més hores.
>
> Us he enyorat molt. Ha vengut amb mi alguns dies el fill d'En Miquel Duran i altres he anat tot sol.
>
> A Binissalem he fet una campanya magnífica. Més de 50 cançons.
>
> He anat també a Biniali, Sencelles, Consell i Llorito, i he visitat algunes possessions. A Llorito només vaig fer una exploració ràpida i he deixat la feina per l'any que ve. N'hi haurà molta.
>
> També vaig anar a Sóller i Fornalutx. Per tot hi ha racons grossos.
>
> Em falten poques cançons per arribar a 400. Afegides les que hi ha sense tonada, crec que me'n duré unes 500.

[14] Als anys setanta Andreu Ferrer va dur a terme una conferència inèdita titulada *Sa Pobla: a l'avançada del folklore mallorquí.*

[15] Pujol i Pujol (1936: 132-133) transcriu com a valoració general de la feina feta a Mallorca: «Algunes d'aquestes missions [de l'OCPC], especialment les que han operat a l'Illa de Mallorca, on existeixen encara i en gran abundor cançons de treball d'una notació extraordinàriament difícil per l'abundor de melismes que les caracteritza, han utilitzat el fonògraf per a la recollida». A aquesta afirmació caldria afegir-hi els estudis de Samper i Marqués (1994), editats pel pare Massot, que representen l'interès del folklorista per les cançons de feina i el paper del fonògraf.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

Esper que voldreu fer-me el favor de cuidar-vos del fonògraf. És a la fonda d'Artà i si En Pasqual va encara d'ambulant el durà a Palma. Si no, ja avisaré un altre ambulant i vós haureu de molestar-vos i anar amb un homo a recollir-lo a la fonda per dur-lo a l'estació a l'hora de sortida del tren de capvespre. Hi ha el fonògraf, un paquet de cilindres i les bocines. Tot és cosa delicada. Recomanau-ho bé. Advertiu que el fonògraf no l'agafin per l'anilla de la caixa.

Perdonau, bon amic, aquest abús de confiança. Jo vos deman coses com voldria que vós també me'n demanàssiu a mi sense cap embut.

Saludeu la vostra muller, besades als petits i una forta encaixada del vostro amic.

B. Samper
23-9-24

Ps. Avui em posaré d'acord amb l'ambulant per el transport del fonògraf. Vós no l'envieu fins que us posi un telegrama o rebeu avís del dia que convé ho facen.

Per tant, Ferrer hauria estat l'encarregat de gestionar el transport del delicat aparell, almenys, fins al tren.

Carta 3 [Samper, Palma, 27-09-1924]

Samper, en aquesta carta datada de dia 27 de setembre de 1924, just quatre dies més tard que l'anterior, dona notícia que ha acabat la feina a Valldemossa, el darrer poble de la missió, i que els resultats globals són positius: més de 500 documents folklòrics[16]. Sembla que, després de diverses gestions, ja té el tema del fonògraf tancat i el podran retornar a Palma amb l'ambulant de Correus, encara que l'ajuda de Ferrer serà necessària per a portar-lo fins al tren. Li fa saber, també que, si no pot sol, i per a evitar els danys del material, podria pagar un home i li retornarien els doblers. Finalment, li recorda que en enviar els materials recollits de l'OCPC en net també li envii els esborranys i, que en arribar a Barcelona, li farà saber les impressions dels catalans dels bons resultats de la recerca a Mallorca.

Volgut amic: Supòs que la vostra germana segueix bé i que no haureu tengut res més de nou.

Ahir vaig donar per acabada la nostra tasca. La darrera eixida ha estat a Valldemossa d'on hem tret en dos dies, no sencers, 25 cançons importants i un ball interessantíssim[17].

Demà ens embarcarem i me'n duc uns 500 documents, amb 400 i no sé quantes tonades. Quan m'envieu les quartilles en net, pensau a enviar-me també els borradors.

Demà, diumenge, 28, ha de sortir per Artà, d'ambulant de correus, en Joan Pascual que s'encarregarà de dur a Palma el fonògraf que vaig deixar a la fonda. Torna sortir d'Artà dilluns en el primer tren. Vos arreglareu la cosa com millor vos sembli. Si us cal un homo per dur-ho a l'estació i l'hem de pagar, ja em direu el que sigui. Sobretot, preniu precaucions perquè no hi hagi cap desgràcia.

Gràcies, ben de cor, per tot i manau-me coses.

Ja us enviaré impressions de Barcelona.

[16] Els resultats comptabilitzats posteriorment són de 649 cançons (lletra i melodia sense tenir en compte les cançons sense tonada) (Massot i Muntaner, 2014: 344; 2021: 63). A la carta número nou, Samper presenta 411 cançons amb tonada i 147 sense tonada. Les cançons es poden consultar a les carpetes C-023, C-024 i C-025 del fons de l'OCPC.

[17] Aquest ball interessantíssim és el reconegut *Parado de Valldemossa*, un ball cantat que es pot consultar a Selecta 79 (Massot i Muntaner, 2014: 412-425). Samper a la memòria de la missió (Massot i Muntaner, 2014: 335-338) descriu el procés de recol·lecció del ball i l'anècdota dels sonadors amb Santiago Rossinyol.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

Fins l'any qui ve, si Déu vol.
Una abraçada del vostre amic afectíssim.

B. Samper
Ciutat de Mallorca
27-9-24

Carta 4 [Samper, Barcelona, 2-10-1924]

Sembla que el tema del fonògraf va esser resolt els dies que Samper havia assenyalat anteriorment i es dona per tancada la qüestió.

En segon terme, Samper parla amb Ferrer sobre els materials presentats al primer concurs (1922) convocat per l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya[18]. Ferrer Ginard hi degué enviar un aplec amb cançons recollides a Menorca, però mai va rebre resposta. Després de les consultes de Samper a l'organització, «queda ben provat que el vostre recull de Menorca no va arribar al Concurs» perquè «una cosa de les Balears hauria cridat l'atenció i donada la importància de la col·lecció hauria estat premiada». El musicòleg anima a Ferrer a presentar-se al nou concurs (1924), fins i tot amb la mateixa obra de l'anterior, ja que la convocatòria encara estava oberta[19].

Per altra banda, Samper comenta que s'havia posat en contacte amb el secretari de l'OCPC, Mn. Joan Puntí, per a posar al Consell del Cançoner en contacte amb Ferrer. Es concreta que el folklorista d'Artà coneixia el projecte de Rafael Patxot i intentava col·laborar-hi. El musicòleg descriu que les bones impressions de la missió són la millor introducció per al folklorista i estima que anirà en bon camí.

Volgudíssim amic: Com ha anat el negoci del fonògraf? Ja m'heu perdonat tanta molèstia? M'he ocupat de vós aquí. Pel darrer concurs del «Cançoner» (que va ésser el 22) es reberen 30 aplecs de cançons, 28 van esser premiats, un tornat a Girona, al seu autor, i l'altre encara és al Palau, perquè no l'han recollit. Amb això queda ben provat que el vostre recull de Menorca no va arribar al Concurs. Tots m'han dit que, justament, una cosa de les Balears hauria cridat l'atenció i, donada la importància de la col·lecció, hauria estat premiada.

Penso que faríeu bé d'enviar-la al Concurs d'ara, i si podeu dividir-la per optar a més d'un premi, millor.

Hem parlat amb el Secretari de la manera de posar-vos en contacte amb el Consell del «Cançoner» i, de moment, creu que el camí és significar-vos amb la presentació d'aquests treballs vostres, importants, i això i els informes que de vós donarem a la nostra Memòria i verbalment sobre la vostra col·laboració a la Missió de Mallorca, donaran estat oficial a la qüestió. Segurament es cercarà una fórmula —que encara no s'ha previst perquè no se n'ha presentat avinentesa— per articular de manera definitiva la vostra feina amb l'«Obra».

Ja us comunicaré impressions. Jo buscaré tot el que pugui car ja sabeu que el meu interès és ben sincer.

Les coses que he contat de Mallorca tenen tota la gent d'aquí engrescada. Bé és veritat que els materials que he duit fan goig. Per Binissalem i Valldemossa he recollit coses meravelloses. Esper noves de vós. No sigueu tan avar de les nostres lletres.

[18] Anònim (1922): «Cançoner Popular de Catalunya», *Revista Musical Catalana,* 220-222, pp. 102-104.
[19] Anònim (1924): «Cançoner Popular de Catalunya», *Revista Musical Catalana,* 245-246, pp. 130-133.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

Una abraçada
Samper
Barcelona
2-10-24

Carta 5 [Samper, Barcelona, 6-10-1924]

Quatre dies més tard, podem concloure que el fonògraf ja era un problema menys: els problemes de transport havien estat mitjanament constants i, per això, són nombroses les disculpes de Samper.

En primer terme, el musicòleg comenta a Ferrer que no tengui pressa amb les cançons —entenc que de la missió de Mallorca—, ja que calia passar-les a net abans d'enviar-les a l'oficina. Per altra banda, Ferrer encara no ha cobrat perquè Miquel Ferrà no ha arribat a Barcelona i, per tant, sense la resta de materials, Samper no ha pogut tancar la feina. Els bons resultats de la missió de Mallorca encara són celebrats a Barcelona, sobretot en comparació amb altres eixides de recerca que no han resultat tan satisfactòries.

Finalment, la carta acaba amb un comentari sobre els materials per a presentar al concurs: el musicòleg s'ofereix a ajudar a Ferrer en qualsevol aspecte que pugui millorar l'obra perquè té el pressentiment que els materials descrits pel mestre sobre Menorca poden esser ben interessants.

> Caríssim amic Ferrer: Podeu creure que estic empegueït d'haver-vos donat tantes molèsties amb el ditxós fonògraf. Perdonau-m'ho i pensau que tothora estic disposat a fer altre tant i més, si cal, per vós.
>
> Mil gràcies!
>
> No us dono cap pressa per la feina de les cançons. Feis-ho com pogueu.
>
> En Ferrà encara no ha vengut. Quan arribi arreglarem els comptes pendents.
>
> Aquí la nostra missió és cada dia més celebrada. Sembla que han descobert Mallorca. Les de Catalunya aquest any han topat amb entrebancs i no han pogut fer-se com altres vegades i de la [sic] València no en sabem res.
>
> Enllestiu la vostra col·lecció aviat. Tot això de Menorca segurament farà impressió. Si voleu, enviau-m'ho a mi i jo ho presentaré i en qualsevol sentit que jo us pogués ajudar, qualsevol cosa que seus ocorregués, digau-m'ho amb tota llibertat.
>
> Vostre ben afm.
> Samper
> Barcelona
> 6-10-24

Carta 6 [Samper, 29-12-1924]

Entre el mes d'octubre i desembre de 1924 Andreu Ferrer entrega els materials de la missió a l'oficina, però el músic s'oblida de confirmar-ne la rebuda[20]. Samper havia estat de baixa durant un temps i no havia pogut ni pagar la feina al folklorista ni revisar mínimament els materials que aquest li havia enviat.

S'acaba el termini del concurs, els cançoners de Ferrer no arriben a l'oficina de l'Obra i Samper proposa una solució d'última hora: que li escrigui i deixi per testimoni

[20] Al dietari de l'OCPC (Massot i Muntaner, 1995) no consta cap referència de l'arribada dels materials.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

que té els cançoners preparats pendents d'enviar. Acaba amb l'enhorabona pel naixement del fill[21].

> Amic Ferrer: Hauria jurat que quan vaig rebre els materials us vaig posar un mot acusant rebut, i em sembla impossible que no ho hagi fet.
>
> Perdonau, en tot cas. He tengut una temporada de coses absurdes que seria llarg de comptar. Aquests dies passats he tengut malalts a casa i jo també he fet llit.
>
> Me sap molt de greu no haver pogut arreglar la vostra liquidació tot d'una, però ho faré ara i vos ho enviaré. Jo no he pogut ni mirar els materials de les cançons i tot ho tenc empantanegat.
>
> Veig que no heu enviat la vostra col·lecció i això m'inquieta. Feis un esforç. No crec que n'hi hagi cap, entre les rebudes, tan important com la vostra i jo l'he anunciada. Podríeu almenys escriure'm i dir-me que l'acabau de preparar i així crec que podria entrar en concurs encara que arribi passat el plaç. Us va bé això?
>
> La meva enhorabona pel naixement del vostre fillet. Que Déu els conservi a tots amb salut!
>
> Jo he tengut un Nadal una mica trist.
>
> Us escriuré amb més calma.
>
> Ben vostre,
> Samper
> 29-12-24

Carta 7 [Samper, 9-01-1925]

Samper rep un telegrama de Ferrer com a justificant per a presentar els aplecs de cançons al concurs. El músic havia parlat amb tots els directors de l'Obra i després d'un important debat davant del rigor del premi, es decidí que li cedirien un mes per a enviar els reculls sempre que tengués els títols per a poder publicar la llista d'obres presentades al concurs de 1924. Dia 9 Samper rep un dels reculls —no sabem quin— i, posteriorment, entenem que li arriba el segon.

> Volgut amic: Vaig rebre a temps el vostre telegrama que he entregat com a justificant. No s'ha concedit pròrroga i el concurs fou tancat el dia assenyalat; però jo havia parlat de la vostra col·lecció, que esperavem, i veient que no arribarà vaig exposar el cas als mestres Millet i Pujol, a Mn. Puntí i al mateix senyor Patxot. Aquests concursos es fan amb rigor i amb molta serietat i com sigui que han passat de vegades coses desagradables, de moment va haver-hi alguna dificultat per solucionar el vostre cas. Però a la fi es decidí que si enviàveu immediatament els títols, per fer la llista de tot lo rebut, esperarien els vostres reculls. Sospitant que ho tendríeu atraçat, vaig demanar un mes i oferiren 15 dies, en parlàrem una estona i a la fi quedàrem en un mes. Així, no cal que us precipiteu.
>
> Només us prego que guardeu un secret rigorós respecte aquesta qüestió. Han fiat per a fer la trampa en vós i en mi i és cosa delicada.
>
> Avui he rebut un recull vostre. Si no estau content de com l'heu deixat i voleu que us el retorni, vos mateix. No he dit que hagués arribat.
>
> Estic ben content que tot s'hagi pogut arreglar.
>
> Vos ben afm.
> Samper
> 9-1-25

[21] El setmanari *Llevant* (6 de desembre de 1924, p. 3) publica: «També ha estat aumentada amb un nou fillet la família del Director d'aquest setmanari, D. Andreu Ferrer».

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

Carta 8 [Samper, 8-04-1925]

Andreu Ferrer ha enviat una carta a Samper dia 31 de març de 2025 que pega un toc d'atenció al músic: aquest dubta si ha contestat les cartes anteriors de les quals li parla el folklorista. Com a primer punt a tractar, Samper determina que li havia explicat com havia reestructurat els materials del concurs: havia fet una llista i ordenat per grups les cançons de Ferrer per a facilitar la consulta dels aplecs i, així, acabar de «tancar» els volums. Finalment, el folklorista mallorquí enviaria dos aplecs: *Cançons mallorquines,* lema «Del poble» i *Cançons populars menorquines*, lema «De l'avior»[22].

A la carta que li ha arribat de Ferrer, sembla que el folklorista li explica breument la demora de tota la feina i una notícia desagradable: la mort d'un fill[23]. Samper, que també n'havia perdut un, li dona el condol i li explica els patiments personals. Tant Samper com Ferrer passaven molts de problemes econòmics encara que fossin persones amb un cert estatus social: mestre i músic. Fins i tot, Samper explica que es veu obligat a treballar de nit i dia per a mantenir la família. Precisament, sabem que l'any 1925 treballava a l'oficina de l'OCPC, com a funcionari del Cos Tècnic de Correus i crític de *La Publicitat* (Corbera, 2023: 87 i 155). Per això, entre la feina i la mala salut, no ha pogut complir amb les necessitats de l'Obra i encara no ha revisat ni entregat els materials.

> Amic benvolgut: He rebut la vostra darrera carta, del 31 de març, que m'ha deixat una gran inquietud. No sé si vaig acusar rebut del segon plec de les nostres cançons, però les cartes anteriors, pens que les he contestat.
>
> Quan vaig entregar les vostres cançons per al concurs, us vaig dir com ho havia fet. La classificació per grups, facilitava la tasca als que havien d'examinar-les i, sense consultar l'índex, es veia tot d'una lo que hi havia dins el recull, en canvi tot mesclat no aparentava el valor que tenia. Encara que la llista de cançons damunt de cada carpeta anava amb la meva lletra, els qui la coneguin no crec que s'hi hagin fixat i no és cap inconvenient.
>
> M'ha impressionat molt tot lo que em contau. Sembla que teniu tan poca de sort com jo mateix, que és tot quan pugui dir-se. Jo he passat un hivern horrible, i renuncii a contar-vos les que m'han passat. Només vos diré que del febrer al març vaig acabar per estar tres setmanes a casa amb un agotament nerviós tan complet i una descomposició de tot el cos que no em pensava sortir-ne. He estat molt malament i encara, a hores d'ara, no he pogut reprendre tota la feina. Això em té desesperat. Si em falta la salut a mi, la catàstrofe és massa grossa perquè la pugui aguantar. No en parlem.
>
> El mes passat hauria d'haver entregat els materials de la nostra missió. No vaig poder acabar de posar en net i he quedat malament, quan jo era, de tots els missioners d'enguany, el més obligat a complir amb puntualitat. M'han excusat perquè han vist d'aprop com ha anat tot, però és de mal efecte.
>
> Ara estic tenguent forces de flaquesa i hi dedic totes les hores que puc. Aquest mes voldria acabar-ho. Al punt d'entregar la feina rebreu els diners i us enviaré immediatament lo vostro. Jo estic patint per vós més del que pensau i, si pogués, ara mateix ho anticiparia,

[22] La primera obra (*Cançons mallorquines*) consta al fons de l'OCPC amb la referència B-53. Aquesta obra guanyà un premi de 250 pessetes i, conté, com esmenta Samper, la seva lletra als apartats generals. La segona obra (*Cançons populars menorquines*) va rebre un accèssit de 175 pessetes, però no consta al fons de l'OCPC (Massot i Muntaner, 2004: 145) ni al fons de l'autor. Sols es conserva una cançó de bres (Carpeta B-134).

[23] Al setmanari *Llevant* dia 21 de març de 1925 publica: «An el ninet Andreu Ferrer fill del Director d'aquest setmanari, avui li ha pegat un atac cerebral i se troba de [a]lta gravedat» (p. 2). Al següent número, de dia 28 de març: «Després de 4 dies d'haver sufrit l'atac cerebral el ninet Andreu Ferrer fill del Director d'aquest setmanari s'en pujá al cel el dia de l'Anunciació a punt de migdia. L'enterro fou a les 6 del capvespre del mateix dia al qual hey assistí molta de gent. Al cel el vegem tots plegats. Amen» (p. 3).

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

però amb totes les tragèdies que he tengut estic molt malament i visc amb uns equilibris dificilíssims. De totes maneres, no vos faré esperar gaire. Perdonau, encara.

Rebeu el meu condol per la mort del vostre fillet. És horrible. Jo ho sé ben bé que és perdre un fill i vos compateisc amb tot el meu cor.

Que Déu us envii a tots el conhort que necessitau.

Esparau aviat noves meves.

Us estreny la mà amb tot l'afecte.

B. Samper
8-4-25

Carta 9 [Samper, Barcelona, 9-08-1925]

El pagament del missioner encara s'allarga uns mesos: de la carta anterior —datada de dia 8 d'abril— a dia 8 d'agost. Samper és conscient dels problemes econòmics de l'artanenc[24], però ell tampoc pot avançar l'abonament de la feina. El músic ha tengut un entrebanc més: l'únic missioner de l'Obra que s'ha ocupat de passar els materials a net era el mateix Ferrer, la resta de col·laboradors no ho han fet i, per tant, Samper ha hagut d'encarregar-se de tota la revisió.

El crític musical presenta que encara no sap si podrà plantejar una missió de recerca per aquell any (1925), però és conscient que ho tendria resolt aviat. En Miquel Ferrà no pot i, alhora, el músic tampoc no volia alçar gaire la veu perquè s'interpreta que des de la direcció de l'OCPC no n'estaven gaire satisfets amb els canvis constants d'acompanyant durant la missió de l'any anterior. El criteri i la paraula definitiva, en tot cas, no era de Samper. A més, ell preferia un company mallorquí i no sembla gaire viable.

Posteriorment, li presenta les dietes de la recerca: 240 pessetes que es corresponen amb quinze dies d'eixida. El recompte definitiu de materials fou molt profitós i els donaven l'enhorabona. Finalment, comenta que ha canviat de domicili, que no sap si Rossend Serra i Pagès[25] és a Barcelona i envia salutacions a Llorenç Garcies[26].

Caríssim Amic Ferrer: Heu rebut un «giro postal» que us vaig enviar ahir, de 240 pts? Perdonau que us hagi fet esperar tant, però jo no he pogut en tot l'hivern ocupar-me dels materials de la missió i fins que els he presentat no he pogut cobrar. He patit molt, quan he sabut que us feien falta els dobbers, però jo m'he trobat també molt apurat. El mes passat vaig posar-me a fer feina nit i dia per posar-ho tot en net i he tengut un treball que no podeu imaginar, més amb les lletres que amb les tonades.

Hi havia borradors d'En Ferrà, que no ha pogut ocupar-se'n, d'En Duran, d'En Ramon Morey i del meu germà, que també va ajudar-me els darrers dies de la missió. Fora dels vostres, tots els altres els he hagut de posar en net jo i vos assegur que m'he vist negre; les hores que hi he passat, ningú ho sap més que jo mateix.

Enguany encara no estic segur de poder fer missió. En tot cas ho determinaré aquesta setmana. En Ferrà no pot encarregar-se'n aquesta vegada i aquí, per por de que mos tornem trobar amb què han d'intervenir diferents persones per recollir les lletres, m'indicaren la

[24] Els problemes econòmics d'Andreu Ferrer són una constant en la seva vida, sobretot, i, en relació amb la revista *Tresor dels Avis*, ja que sempre havia de reclamar diners als subscriptors (Coll Llompart, 2015: 49 i 53).

[25] Andreu Ferrer sentia gran admiració per Serra i Pagès fins al punt de declarar-se deixeble seu (Carta C34.7 Fons Serra i Pagès, datada de 20-3-1927).

[26] *Garcias*, entenc que deu fer referència a Llorenç Garcies i Font (Artà, 1885 - Palma, 1975), farmacèutic de la localitat d'Artà, estudiós i aficionat al folklore.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

conveniència de designar una persona que no es separi de mi i que pugui respondre de tot. Jo he insistit en què fos un amic de Mallorca, però no em puc fer massa fort després del que succeí l'any passat, que vaig canviar tantes vegades de company i no sé en definitiva el que resoldran.

Ja vos ho diré d'aquí pocs dies.

Mirau si la liquidació està bé. Jo tenia anotats els dies següents de dietes vostres:

de l'11 al 16 agost — 6 dies
del 25 al 29 agost — 5 dies
del 2 al 5 de setembre — 4 dies
1 dia més afegit per alguna despesa de material — 1 dia
15u × 15 pts dieta = 240 pts.

Si no està bé ja m'ho direu. He presentat 411 cançons (tonada i lletra) i 147 lletres sense tonada. És una collita important, sobretot per la qualitat. Tot[s] estan molt contents i ens feliciten.

Em sap molt de greu que no em trobasseu. M'he mudat fa poc i per això encara no tenen a molts de llocs nota del nou domicili. Visc a Horta, carrer Feliu i Codina, 16 torre; on teniu ca vostra.

Desig que tots els vostres estiguin bé. Jo he passat un hivern tràgic, amb malalties sempre seguit. Ara tot just començam a anar bé.

No puc informar-vos de si En R. Serra és a Barcelona. Ho he demanat i no me'n saben donar raó. Ja ho aclariré aquests dies si puc anar per l'Ateneu, que fa un mes no puc acostar-m'hi.

Saludau la vostra família i En Garcias i rebeu una bona abraçada del vostre de cor.

B. Samper

Barcelona 9-8-1925

Baltasar Samper va dur a terme la missió aquell estiu, però fou relativament tardana perquè s'inicià dia 17 d'agost i, finalment, l'acompanyant fou Josep M. Casas i Homs (Massot i Muntaner, 1996: 292-293), treballador d'oficina a l'Obra i membre de la Secció Filològica (IEC). La recol·lecció de materials s'allargà fins dia 16 de setembre. Per tant, la decisió d'emprendre la missió de recerca i l'inici fou d'aproximadament una setmana.

Carta 10 [Samper, Barcelona, 28-07-1926]

Després de la missió anterior sembla que Ferrer i Samper no mantenen gaire correspondència. El músic no vol que l'impagament de les dietes sigui una causa de «refredament de l'amistat». Per tot això, una vegada més demana disculpes encara que és conscient que no tota la culpa fou seva i resta pendent una trobada per a explicar-li tots els denous.

En segon terme, Samper dona l'enhorabona a Ferrer per formar part del jurat del primer concurs del Llegendari Popular Català (1926), impulsat per Rossend Serra i Pagès, sota el mecenatge de Rafael Patxot (Massot i Muntaner, 2009: 8-9). Andreu Ferrer fou el representant balear del jurat, entre els quals caldria destacar també: Francesc Martínez i Martínez (del País Valencià, com a president), Horaci Chauvet (de la Catalunya del Nord, com a vocal) i el mecenes Patxot[27].

[27] Finalment, com s'indica a la carta, Ferrer no pogué viatjar a Barcelona per falta de temps i sembla que tampoc pogué disposar-lo per al veredicte del jurat. Entre la correspondència inèdita de Serra i Pagès (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona) i la de Ferrer tot apunta que el folklorista de Gràcia establí una primera prioritat i la resta de membres del jurat revisaren les obres i presentaren arguments a favor o en contra de la conformitat del veredicte.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

Sobre l'OCPC, Samper parla breument de l'anterior missió, la duita a terme amb Casas i Homs per Mallorca, la qual tengué uns resultats esplèndids. Explica a Ferrer que per a la recerca d'aquell estiu treballarà amb Ramon Morey, mestre resident a Binissalem —localitat que tenien plantejat explorar— i també substitut de Ferrà durant la missió de 1924. Alhora comenta que per als anys vinents volen sortir de Mallorca i visitar la resta de les Balears i, com Ferrer havia viscut durant nou anys a Menorca, el convida a esser l'acompanyant de la recerca.

Samper confirma que ha rebut la publicació de Ferrer i, pel comentari sobre la subscripció, entenem que deu fer referència a la revista *Tresor dels Avis*. Finalment, parlen sobre qüestions particulars, en relació amb la mala salut familiar.

Barcelona 28-VII-26

Sr. Andreu Ferrer.
Artà.

Estimat amic Ferrer: Us escric amb certa por, però no vull estar més sense noves directes de vós. Sentiria molt, ho podeu creure, que els entrebancs i complicacions que hi va haver per a liquidar els treballs de la missió que férem plegats, fossin causa de molèstia de la vostra banda i de refredament d'una amistat que jo aprecio molt. Quan tengui avinentesa d'explicar-vos de paraula el que va passar, veureu que no tota la culpa fou meva. Fins a l'estiu següent jo no vaig poder entregar els materials en net i això ocasionà el retard en les liquidacions, que jo, per pega, em veia privat d'anticipar.

Esper que en parlarem un dia de tot això i veureu com quedarem entesos.

Vaig saber que En Patxot volia designar-vos per a formar part del Jurat del Concurs del Llegendari i me'n vaig alegrar molt. Em digué que no havíeu pogut venir, però que així mateix vàreu actuar.

L'any passat improvitzàrem una missió curta a Mallorca, que vaig fer amb un membre de la secció Filològica de l'Institut. Un dia vaig estar temptat de fer-vos una visita, però el temps era molt curt i vaig haver de desistir. Enguany cont venir també i com hauré de treballar molt pels voltants de Binissalem, on resideix En Ramon Morey, ell m'acompanyarà i aprofitarem la molta relació que té per aquells pobles. Supòs que enguany quedarà enllestida la feina a Mallorca, d'on ha sortit un bé de Déu de coses que fa goig. Tenim més de mil documents, entre cançons i danses i ara farem també bona collita. L'any que ve visitarem Menorca i Eivissa. Com sigui que vós ho coneixeu, si us interessava de venir ja m'ho direu amb temps.

Estic molt content de rebre la vostra publicació. No sé ja quant us dec de la subscripció, i si voleu dir-m'ho us ho enviaré. Si quan sigui a Mallorca aquest estiu hi hagués manera de trobar-mos un dia a algun lloc que us vingués bé de venir, us convido a fer l'eixida i podrem tenir un bon canvi d'impressions i em donareu el gust de saludar-vos.

Desig molt tenir noves vostres. Com segueix la vostra família? A casa jo he tengut de tot i l'estam ballant amb els malalts d'una manera terrible.

Us envia una bona encaixada vostre afm.

B. Samper

Carta 11 [Samper, Sineu, 12-08-1926]

Baltasar Samper i Ramon Morey iniciaren la missió de 1926 dia 4 d'agost i s'allargà fins dia 8 d'octubre (Massot i Muntaner, 1997: 138). Entre la multitud de pobles que visitaren, Sineu fou oficialment el tercer perquè havien visitat abans Bunyola, Orient i Binissalem, però aquest darrer era on havien establert el centre d'operacions. La data de la carta concorda perfectament amb la dels materials recollits a la localitat (C-049: 125-202) i, es pot observar com, efectivament, els dies següents —dissabte 14 i diumenge 15— es trobaven a Petra (C-049: 97-112). No tenim cap testimoni de la carta inicial ni de

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

la possible visita de Ferrer, entenem que al final no es trobaren perquè a la memòria de recerca n'haguessin fet alguna referència (Massot i Muntaner, 1997).

Sineu 12-VIII-26

Andreu Ferrer
Artà

Caríssim amic Ferrer: La vostra volguda carta m'ha donat una alegria ben completa. Ja sabia que la vostra amistat, que tant estim, no podia fallar-me. Estam en campanya. Som a Sineu i dissabte i diumenge, si Déu vol, serem a Petra. Si voleu venir a passar el diumenge amb noltros, ens fareu ben contents. Una condició només us pos: haureu de permetre que la meva invitació sigui completa, en el sentit que no us permetré la més insignificant despesa per a venir a veure'ns. Cal que deixeu a compte meu els viatges d'anada i tornada. Si no ho acceptau així, no creuré del tot en el vostre afecte per mi.

Ben vostre
B. Samper

Carta 12 [Samper, 7-04-1928]

Aquesta carta data de dos anys després de l'anterior. No tenc informació sobre el viatge ni dels clixés o imatges que Samper feu arribar a Andreu Ferrer perquè no consten a la carpeta.

Andreu Ferrer
Artà

Caríssim amic: Com va anar el viatge? Devíeu passar mala nit, però supòs que arribàreu bé.

Aquí teniu aquells dos clixés. L'un és una mica desfocat i l'altre ho és molt. No estan del tot encertats d'exposició i, a més, revelats massa depressa, no han donat tot el que podien donar. Vós tot sol ho fareu millor que amb mi, que som un mal mestre. Ja em fareu conèixer el[s] vostres èxits.

Bones Pasques a tots i afectuosos records.

Vostre.

Samper
7-IV-28

—Potser, enlloc de desfocats, aquests clixés són moguts. Usau el peu sempre que volgueu tirar a velocitats inferiors a 100 o a 50.

Carta 13 [Samper, Barcelona, 21-03-1930]

Andreu Ferrer, a part de mestre i folklorista, era organista i director de cors. Sembla que preparava —o ajudava a preparar— alguna actuació a partir dels materials del volum III de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, publicat originalment el 1929, i el qual conté la memòria i la selecta de cançons de la primera missió de Mallorca (Samper-Ferrà, 1924). Samper escrigué unes notes (Massot i Muntaner, 2014: 346-348) on parla sobretot de les cançons de treball[28]. Aquesta consulta i la demanda de Ferrer a Samper entorn de la

[28] Al mateix lligall, però separat de la carta original per diversos materials, consten diverses planes sobre les cançons de la missió de Mallorca. En concret, podem observar —amb lletra clara de Samper— comentaris sobre 23 cançons de la missió. Consten dues llistes separades sobre els mateixos materials: a la primera hi consten pautes de cant —d'aquí, entenc, el comentari sobre les melodies— i a la segona comentaris generalistes sobre cada material, encara que en alguns casos remet a la memòria de la missió. És un material interessant al qual caldrà parar més atenció.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

preparació dels materials, demostra la importància del músic com a folklorista mallorquí de referència: el mestre Ferrer tenia coneixements de música, però no la capacitat d'anàlisi de Samper, un músic i recercador excels. És una mostra i un argument més a favor de l'admirable valoració que Andreu Ferrer Ginard tenia del seu company.

El musicòleg fa una referència a «Forteza». Davant la manca de referents és complicat poder parlar sobre una persona en concret[29]. Per acabar, Samper afegeix un petit comentari entorn d'un article que havia publicat a la revista *La Publicitat*[30].

> Barcelona 21-3-30
>
> Estimat amic Ferrer: Supòs que rebéreu fa dies la tria de cançons que m'encarregàreu. Aquí teniu ara les notes que volíeu, de les quals fareu l'ús que us sembli més prudent. No cal que tingueu escrúpol a donar-les com a vostres. Les he fetes tan concises com he sabut, perquè sé per experiència que, en aquests casos, el públic s'impacienta, si li serviu comentaris massa prolixes, i no els escolta.
>
> Més interessants que les observacions particulars, crec que seran les «Notes de caràcter general sobre les melodies», que figuren a la «Memòria» i que supòs que llegireu abans de l'audició.
>
> Ja em direu si En Forteza ha quedat content. No li escric perquè el temps és tan curt que ni he tengut temps de posar-vos les notes en net. Perdonau!
>
> Una encaixada afectuosa del vostre bon amic.
>
> B. Samper
>
> —Si no heu vist «La Publicitat» de dimarts passat, dia 18, cercau-la i llegiu el meu article sobre l'Orfeó Català a l'Exposició. Hi ha una mica de bugada que vos devertirà. En prepar d'altres, si les me deixen fer…

Carta parcial[31]

Finalment, consta aquest breu fragment sobre les cançons «Puis Patrona» i «Les Àguiles». Aquestes dues cançons corresponen a actes festius de la localitat de Pollença, situada a la part nord de l'illa de Mallorca.

La primera cançó, *Puig Patrona*, és un goig escrit pel poeta Mn. Miquel Costa i Llobera a la Mare de Déu dels Àngels, santa de la localitat, que se sol cantar durant la festa de la Patrona —dia 2 d'agost— en commemoració de la victòria davant del desembarcament i atac de tropes sarraïnes l'any 1550.

[29] Sense tenir arguments, potser fa referència a Rafel Forteza i Forteza (Sóller, 1904 - 1951), musicòleg i autor de *Avance del catálogo general de compositores mallorquines y relación de sus obras* (inèdit) (Parets i Serra, 1978: 26). També podria fer referència a algun dels germans Forteza Piña, partícips de la vida política i cultural de Mallorca.

[30] L'article, publicat dia 18 de març de 1930, parla sobre la falta d'un concert de l'Orfeó Català a l'Exposició de Barcelona (1929-1930), ja que les autoritats no volien que hi hagués cap possibilitat «que els estrangers recollissin cap impressió que no fos de les que convenia a l'aparell oficial». Finalment, el concert se celebrà i tengué gran èxit: «Fou una pura joia per a tots d'escoltar en aquell ambient tan propici les més belles cançons populars del nostre repertori» (Samper i Marqués, 1930: 6). Al text, Samper destaca algunes ovacions a la Senyera durant el concert.

[31] No puc establir relació amb quina carta es correspon. Davant la manca de datació i signatura del document, he presentat la carta al final.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

La segona, *Les Àguiles*, és una dansa datada del segle xvii a diverses localitats de l'illa, que es balla durant la festivitat del Corpus i que actualment sols es conserva a Pollença (Canyelles i Crespí, 2001: 217). Es caracteritza per la indumentària: dues al·lotes joves es vesteixen amb una túnica blanca i porten a sobre la figura d'una àguila coronada, mentre acompanyen a Sant Joan Pelós[32]. Samper i Ferrer varen poder arreplegar i anotar aquestes cançons —durant la missió de 1924— gràcies a Guillem Bestard, fotògraf i artista local[33]. La carta diu:

> Em falta la l{letra de}[34] «Puis Patrona» de Pollensa. Que podríem conseguir-la? També convendria una descripció més detallada de «Les Àguiles» i no sé a qui demanar-ho. A n'En Bestard, crec que és inútil. Seguirà tan boemi com sempre i si li escric no respondrà. Què faríeu?

En concret, el fragment de la memòria al qual fa referència és el següent:

> En Guillem Bestard, artista fotògraf notabilíssim de Pollença, vingué oportunament a ajudar-nos. La música d'aquests balls és executada amb violins i guitarres, i En Bestard, quan era més jove, havia format part del conjunt instrumental com a violinista. Poguérem anotar, doncs, fàcilment *Les Porgueres* i *L'Hirmosa*, de la festa de la Patrona, *Els Cavallets* i *Les Àguiles*, tonades que ell recordava força bé i executava amb desimboltura. Els documents reunits aquest dia són dels més remarcables del nostre aplec. Potser aquests balls tenien més música, i nosaltres només hem recollit fragments; però, actualment, ens assegura En Bestard que no es coneixia res més que allò que ell dicta.
>
> Desitjosos de sentir aquestes tonades tal com les executen en les festes esmentades, trobarem, després de mil gestions laborioses, un sonador de guitarra i un de guitarró que amb En Bestard, que volgué encarregar-se de la part de violí, formaren el conjunt típic. Jo em prometia i assaboria ja una curiosa partitura, però l'audició no oferí cap interès nou. Hauran existit, probablement, uns acompanyaments ben fixats —simples, de segur, d'harmonia i de ritme — que hauria estat interessant de conèixer; mes els que ens feren escoltar els nostres músics, es reduïen a alguns acords fantàstics, completament *ad libitum*, que no intentarem transcriure (Massot i Muntaner, 2014: 323-324).

4. Conclusions

La història del folklore no és sols aquella que s'escriu als manuals o a les memòries de treball oficials, sinó que els escrits personals sovint ens presenten tanta o més informació sobre el procés de recerca. Aquesta breu aportació de materials —tretze documents i un fragment no identificat— n'és una bona mostra. La correspondència entre Baltasar Samper i Andreu Ferrer Ginard representa una memòria oficiosa de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, ja que ens aporta una nova perspectiva des d'on observar les cròniques.

[32] Ambdues composicions es poden consultar a *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya a Pollença* (Rayó Miquel, 2023).

[33] Guillem Bestard i Cànaves (Pollença, 1881 - Londres, 1969), a qui es voldria dirigir Samper, però no tenia coratge, fou un reconegut artista i fotògraf de la localitat. L'autor exposà diverses vegades a capitals europees i mantenia relació amb reconeguts pintors com Santiago Rossinyol (Rayó Miquel, 2023: 57).

[34] Aquest fragment és una recomposició perquè està tallat el paper.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

Molta de la informació que contenen s'allunya del discurs històric formal: són singulars i nombrosos els casos on apareixen les problemàtiques de la vida quotidiana del caçador de cançons, les que demostren la dificultat del treball. Per exemple, es pot veure en la dificultat per retornar el fonògraf cap a Palma (cartes 2 a 5), una feina que s'allargà durant diverses setmanes i que no s'explica a la memòria redactada per Samper (Massot i Muntaner, 2014). O, per afegit, els problemes amb els pagaments (carta 9). Baltasar Samper emmalaltí i no pogué treballar amb els materials durant l'hivern i, en conseqüència, Ferrer va haver d'esperar un any per a cobrar les dietes de la recerca mentre tenia problemes econòmics. Així i tot, cap d'aquestes molèsties foren tan importants per a distanciar-se personalment ni de la realitat i, sobretot, de la important tasca que representava l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya.

Mostres de la bona relació entre els folkloristes són les cartes 7 i 8, on es demostra la confiança de Ferrer en el seu company quan el músic l'ajuda en la preparació dels materials per al concurs i l'assessora fins al punt de modificar l'obra. O, temps més tard, quan Samper el 1926 ja pensa en les possibles missions de Menorca i d'Eivissa i Formentera, les illes germanes, i pensa en Ferrer, que havia viscut anys a Menorca, com un dels millors companys que podria tenir per a la recerca (carta 10). I, finalment, quan Ferrer demana comentaris sobre cançons a Samper per a preparar una actuació (carta 13).

La correspondència obri noves perspectives entorn de la història de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya i també noves línies de recerca on avançar envers la vida dels dos folkloristes. Dissortadament, es pot observar en la lectura dels materials que possiblement falta alguna carta del fons Ferrer, ja que la darrera data de 1930 i els folkloristes continuaren treballant fins al 1932 en l'OCPC. Sobretot, però, l'absència capital és la manca de documentació del músic exiliat: el major i valuós complement que aquesta recerca exigeix. És la conseqüència de la cruesa de l'exili.

Així i tot, no cal infravalorar la feina i la importància de la documentació històrica privada. Les presents cartes, encara que són breus, són plenes de contingut, coneixement i de valor històric i literari: ens mostren la intimitat i la vida dels dos caçadors de cançons i, alhora, la importància quotidiana del folklore.

Referències bibliogràfiques

Anònim (1921): «El Cançoner Popular de Catalunya», *Revista Musical Catalana, 215*, pp. 205-207.

Anònim (1922): «Cançoner Popular de Catalunya», *Revista Musical Catalana, 220-222*, pp. 102-104.

Anònim (1924): «Cançoner Popular de Catalunya», *Revista Musical Catalana, 245-246*, pp. 130-133.

Ayats i Abeyà, Jaume (2009): «La 'cançó popular' (1830-2000)», en *Història Crítica de la Música Catalana*, Francesc Bonastre i Francesc Cortès (eds.), Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 327-354.

Canyelles, Eugeni i Crespí, Francesc (2001): «La música popular a Mallorca» en *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Volum vi. Música popular i tradicional*, Xosé Aviñoa (dir.), Barcelona, Edicions 62, pp. 206-226.

Coll Llompart, Margalida (2015): *La revista Tresor dels Avis (1922-1928). Memòria, paraula i folklore*, Manacor, Edicions Món de Llibres.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

Coll Llompart, Margalida (2023): «La participació d'Andreu Ferrer en l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», en *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (1922-2022)*, Salvador Rebés i Bàrbara Duran (eds.), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, pp. 91-99.

Corbera Jaume, Amadeu (2021): «El "musicólogo trasterrado". Los escritos etnomusicológicos de Baltasar Samper en México (1947-1964)», *Cuadernos de música iberoamericana*, *34*, pp. 247-269. https://doi.org/10.5209/cmib.73238

Corbera Jaume, Amadeu (2023): *Baltasar Samper, entre dues aigües: l'art i el compromís* [Tesi de doctorat. Universitat de les Illes Balears]. http://hdl.handle.net/11201/161517

Ferrer Ginard, Andreu (1914): *Rondaies de Menorca recollides i anotades*, Ciutadella, Impremta de Viuda de Salvador Fábregas.

Ferrer Ginard, Andreu (1922): *Cançonetes menorquines*, Artà, Tipografia Catòlica d'Andreu Ferrer Ginart.

Ferrer Ginard, Andreu (1927): *Ethologia de Menorca*, Artà, Tipografia Catòlica d'Andreu Ferrer Ginart.

Ferrer Ginard, Andreu (1965): *Folklore balear*, Palma, Edicions Cort.

Marquès Sintes, Miquel Àngel (2002): «Andreu Ferrer Ginard (1887-1975), record d'un mestre de poble», *Revista de Menorca*, *86*, pp. 245-256.

Massot i Muntaner, Josep (1993): *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials iv. Fascicle i*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Massot i Muntaner, Josep (1994): «Introducció», en *Estudis sobre la cançó popular*, Baltasar Samper, Josep Massot i Muntaner (ed.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 5-25.

Massot i Muntaner, Josep (1995): *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials v. Història de l'Obra del Cançoner i complement a l'inventari de l'Arxiu,* Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Massot i Muntaner, Josep (1996): *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials vi. Memòries de missions de recerca*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Massot i Muntaner, Josep (1997): *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials vii. Memòries de missions de recerca*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Massot i Muntaner, Josep (1999): «L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya i les Illes Balears», *Semblances i comentaris*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 287-326.

Massot i Muntaner, Josep (2004): «Menorca dins l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya». *Escriptors i erudits contemporanis. Quarta sèrie,* Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 139-168.

Massot i Muntaner, Josep (2009): «Nota editorial» en *Llegendes de les Balears*, Andreu Ferrer, Josep Massot i Muntaner (ed.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 5-11.

Massot i Muntaner, Josep (2014 [1929]): *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials* iii, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Massot i Muntaner, Josep (2021): *Caçadors de cançons. Les missions de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (1920-1940)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.9741

Parets i Serra, Joan (1978): «Apunts per a una història de la música de Mallorca», *Lluc*, *680*, pp. 26-29.
Pujol i Pujol, Francesc (1936): «L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», *Revista Musical Catalana, 388*, pp. 130-139.
Rayó Miquel, Lena (2023): *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya a Pollença*, Pollença, El Gall Editor.
Samper i Marquès, Baltasar (1930): «L'Orfeó Català a l'Exposició», *La Publicitat*, 17453 [18 de març de 1930], pp. 6.
Samper i Marquès, Baltasar (1994): *Estudis sobre la cançó popular*, Josep Massot i Muntaner (ed.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Arxius consultats

Fons de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya:

- Carpetes C-023, C-024 i C-025: missió Samper-Ferrà a Mallorca de l'any 1924.
- Carpeta C-049: missió Samper-Morey a Mallorca de l'any 1926.
- Carpetes B-053 i B-134: Cançons dels concursos presentats per Andreu Ferrer Ginard.

Fons Serra i Pagès [Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona]:

- Epistolari a Andreu Ferrer Ginard: 5D.61-56/C-34-1 a 5D.61-56/C-34-12.

Fecha de recepción: 17 de junio de 2025
Fecha de aceptación: 10 de febrero de 2026

Díaz-Mas, Paloma (2005): *Romancero*, Real Academia Española – Espasa (Biblioteca Clásica de la Real Academia Española)

La mayor parte de las personas que hemos leído y estudiado el romancero hemos recurrido en algún momento a la compilación de Paloma Díaz-Mas. Publicada en por la editorial Crítica en 1996 y reeditada en 2001, durante el más del cuarto de siglo de vida, esta compilación ha sido un verdadero referente para generaciones de estudiantes, profesores e investigadores y uno de los mejores puntos de partida posibles para aproximarnos y disfrutar del romancero. ¿Qué decir entonces de esta última reedición, profundamente reformulada, ampliada y actualizada? Es evidente que, si el punto de partida era excelente, la continuación lo perfecciona todavía más. Solo he encontrado un aspecto negativo, bastante grave, eso sí, que me reservo para el final, pero ya adelanto que no tiene nada que ver con el magnífico trabajo de la autora.

Esta reciente publicación proporciona una cuidada selección de ciento veintinueve romances. Como señala Díaz-Mas al exponer los criterios de edición, «pretender editar todo el romancero en un solo volumen es imposible, ya que se conocen miles de romances y de versiones» (p. 628). Cabe recordar que incluso la empresa más ambiciosa que ha existido, la colección del «Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas», ideada por Ramón Menéndez Pidal hace más de un siglo, la cual pretendía editar el corpus del romancero en su conjunto, no ha pasado, por diferentes motivos, de doce volúmenes que suponen una parte mínima de las decenas de miles de versiones recopiladas. Por ello, cualquier compilación de romances que se proyecte en un único volumen, como la que nos atañe, más que buscar agrupar el mayor número de textos, lo que debe hacer es proporcionar una idea fidedigna del romancero en toda su complejidad. La misma autora expone esta intención, que como enseguida veremos, cumple con creces:

> la misión de un libro como este es presentar una compilación de textos representativos, que permitan a los lectores hacerse una idea lo más completa y fiable posible de las características y múltiples matices del romancero, atendiendo a sus fuentes y modos de transmisión, su cronología, su temática, sus características formales y estilísticas, sus usos y funciones en la sociedad —o, más bien, en las sociedades— en las que los romances se transmitieron, y su evolución a lo largo del tiempo. Y que permita, también, apreciar su expresividad, su calidad poética y su belleza. (p. 629)

Los textos seleccionados para la presente edición se clasifican en 10 categorías temáticas: i) romances de tema épico, con subsecciones para los romances de los Infantes de Lara, del Cerco de Zamora y del Cid, de Bernardo del Carpio y de Fernán González, ii) romances históricos, con subsecciones de romances del rey Rodrigo, de la historia de los reinos peninsulares durante los siglos XIII y XIV, de Alfonso V de Aragón, de los Reyes Católicos, iii) romances fronterizos, iv) romances carolingios, v) romances novelescos, con subsecciones sobre romances sobre trasterrados y cautivos, doncellas guerreras, casos de amores, conflictos familiares, vi) romances de tema clásico, vii) romances de tema bíblico, viii) romances religiosos y x) romances sobre libros impresos.

Como cabe esperar de un género como el romancero, los textos incluidos superan en verdad la cifra de ciento veintinueve. Para unos cuantos romances se presentan dos o

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10129

tres versiones que permiten comparar las diferencias que surgen de su característico modo de transmisión y recreación. Uno de los grandes logros de la antología de Díaz-Mas de Crítica fue haber sido de las primeras que incorporaron textos de la tradición oral moderna del romancero, poniendo en valor su trascendental pervivencia a lo largo de varios siglos, culturas y lenguas. Esta dinámica se mantiene en la edición actual, puesto que se incluye una muestra de textos en español, portugués, catalán y judeo-español que visibiliza las principales tradiciones orales en España, Portugal, América y el Mediterráneo.

Para editar los textos antiguos, se recurre a las fuentes primarias, es decir, a los manuscritos, pliegos sueltos, cancioneros y romanceros de los siglos XV, XVI y XVII que han transmitido el romance. Los textos de la tradición oral moderna se toman, en cambio, de las publicaciones en libros y artículos y de los archivos digitales donde se editan las versiones recopiladas de la tradición oral en encuestas de campo.

Lo más valioso, a mi modo de ver, es que cada uno de los romances, en sus diferentes textos, viene acompañado de una amplísima anotación que proporciona las principales claves para interpretarlo correctamente en su contexto histórico-literario. Cada una de las secciones y subsecciones se abre con una breve introducción general. A su vez, cada romance contiene una nota explicativa inicial que comenta aspectos como su temática, sus vínculos con otros textos o tradiciones como cantares de gesta o baladas internacionales, su éxito en la literatura del Siglo de Oro, los testimonios antiguos conservados y su pervivencia en la tradición oral moderna. Cada texto viene acompañado, también, de numerosas notas que explican los detalles lingüísticos, históricos y literarios de términos, expresiones y versos de especial interés o difícil comprensión. Además, se incluye un apartado separado de notas complementarias donde se proporciona un resumido pero muy completo y actualizado estado de la cuestión sobre el estudio y la edición de cada uno de los romances, algo especialmente útil para todas aquellas personas que deseen seguir profundizando en un texto o una tradición particular.

Acompaña la selección de romances un exhaustivo estudio titulado «El romanceo, una caudalosa corriente poética», donde Díaz-Mas repasa las características esenciales del género con gran profundidad.

En los tres primeros apartados, se discute la polisemia del término romance, la forma métrica —con la debatida cuestión de su *octosilabismo*, las excepciones hexasilábicas y los estribillos— y el estilo, prestando atención a las fórmulas, motivos, indicios, el fenómeno de la contaminación, la resignificación a nuevos contextos, la narratividad —aún en los casos más líricos como *Fontefrida* o *El prisionero*—, las diferentes estructuras propuestas —romances cuento, romances escena, romance diálogo de Ramón Menéndez Pidal frente a romances alfa y omega de Giuseppe Di Stefano y otras interpretaciones— y la noción de apertura.

En los cuatro siguientes apartados se repasa la tipología, explicando los conceptos clásicos de romance viejo, nuevo, vulgar, tradicional y los más específicos de romances juglarescos, trovadorescos, artificiosos y eruditos. Se revisa la espinosa cuestión de la fecha de composición primigenia y la autoría para textos que, cabe recordar, son mayoritariamente orales, anónimos y que se recrean continuamente. También se detallan las diferencias entre versión y variantes, conceptos muy asentados entre la crítica romancística, que, no obstante, a menudo se confunden. Y se explica la relación del romancero con la lírica y la épica románicas, la balada paneuropea, la literatura religiosa, las relaciones de sucesos, las coplas populares, las décimas y el corrido.

En el siguiente apartado se aborda la clasificación temática del romancero, exponiendo las dificultades de esta labor al tratarse de un género que resignifica los

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10129

textos continuamente, donde un romance originalmente bíblico como *Tamar y Amnón* o histórico como *La muerte del príncipe don Juan* pierden a menudo sus referentes bíblicos e históricos y acaban convirtiéndose en romances sobre la estructura familiar. Asimismo, se repasan los intentos de clasificación desde las primeras compilaciones en el XVI hasta las más modernas, analizando con detalle las propuestas por Fernando Wolf y Conrado Hofmann en el XIX y la de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal en el XX, que Díaz-Mas toma como punto de partida para la ordenación de los textos. A continuación, recuerda los principales usos y funciones del romancero, desde las adaptaciones musicales renacentistas y las reescrituras mediante *contrafactas* y glosas, hasta la utilización de romances como propaganda, como elementos paremiológicos, como letras de danzas, como acompañamiento de labores agrícolas o como cantos infantiles, aguinaldos, cantos navideños e incluso cantos luctuosos o de boda.

En el penúltimo apartado, se recorre la historia de los estudios romancísticos desde el XVIII hasta nuestros días. Se repasan las compilaciones románticas alemanas e inglesas y las iniciativas eruditas españolas y extranjeras del siglo XIX. Se presta especial atención a la magna empresa de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, reseñando, entre otras, las fundamentales encuestas entre los sefardíes que emprendió Manuel Manrique de Lara financiadas por la Junta para la Ampliación de Estudios a lo largo de todo el Mediterráneo, además de la labor de otros colaboradores en España. Se da cuenta también de las importantes iniciativas continuadoras, como las amplísimas encuestas sistemáticas llevadas a cabo por el Seminario Menéndez Pidal. Y se describen las principales líneas generales de estudio de la segunda mitad del XX y primer cuarto del XXI, especialmente en cuanto a la catalogación del romancero, la atención a la transmisión escrita, manuscrita e impresa y el empleo de las humanidades digitales para difundir este patrimonio.

Finalmente, se reseña la historia de la transmisión textual del romancero, describiendo los primeros testimonios manuscritos, las compilaciones del XV, los pliegos sueltos y los romanceros del XVI y la influencia del romancero en el teatro y la literatura del Siglo de Oro.

En definitiva, todo lo que hay que saber del romancero para adquirir una visión panorámica está detallado en este estudio de una forma clara y amena.

El balance, por todo lo resumido en estas páginas, es, a mi modo de ver, excelente. Además de la cuidada selección, edición y anotación de los textos y el exhaustivo estudio que le acompaña, este volumen constituye hoy por hoy la edición más completa y actualizada del romancero, como queda patente por la lista de más de más de trescientos ítems que se citan en la bibliografía y a lo largo del trabajo, en la que no solo se tienen en cuenta los estudios canónicos, sino también gran parte de las investigaciones, especialmente prolíficas, que han surgido en los últimos años. El *Romancero* de Paloma Díaz-Mas publicado por la Real Academia Española es, por todo ello, una herramienta realmente valiosa para iniciarse o profundizar en este género de la poesía tradicional.

El aspecto negativo que me reservaba para el final es el precio. Las publicaciones de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española en los últimos años se han vuelto insultantemente caras bajo el sello de la editorial Espasa. El *Romancero* de la Real Academia Española cuesta 70€, un precio que es inasumible para muchas personas y que bajo ningún concepto se debe normalizar. Es una pena que una obra magnífica, como otras tantas de la colección, quede relegada a la no siempre fácil consulta en bibliotecas. Cuando cursé el grado en filología, tuve la suerte de poder estudiar el romancero con la antología de Díaz-Mas de Crítica. Es una pena que las nuevas generaciones de estudiantes no puedan hacer lo mismo con la edición de la Real Academia Española. En el panorama

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10129

actual de las humanidades, necesitamos las mejores ediciones posibles de las obras clásicas de nuestra literatura, como las que hace la Biblioteca Clásica, pero es absurdo que sean inaccesibles. La Real Academia Española se ha caracterizado siempre por una labor ejemplar y rigurosa para preservar y poner en valor nuestra literatura. Cabría recordar, no obstante, que este esfuerzo no sirve de nada si la gente no puede disfrutarla.

Nicolás Asensio Jiménez
(Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal;
Universidad Complutense de Madrid)



ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10129

Ermacora, Davide y Youngs, Simon (eds.) (2025): *The Exeter Companion to Changeling Lore. The West Eurasian and Mediterranean Tradition*, Exeter, Universidad de Exeter, pp. 290

Este volumen colectivo nace del fecundo y bien avenido maridaje académico entre Simon Young y Davide Ermacora. El primero es un historiador medievalista vuelto hacia los estudios del folclore, con una sólida trayectoria refrendada por sus numerosas publicaciones sobre las formas de lo sobrenatural en el siglo XIX: frontera de la industrialización y la globalización, así como umbral divisorio entre la mentalidad escéptica propugnada por los ilustrados y el pensamiento mágico premoderno. Davide Ermacora, con un currículo investigador bastante más reciente —aunque no menos impresionante—, es un antropólogo especializado en temas escurridizos, como el de los parásitos incubados en el cuerpo humano y el de las serpientes lactantes, de enorme escrúpulo archivístico, larga lente cronológica y asombrosa capacidad de síntesis. Solo de este brillante (y casi predestinado) enlace podía surgir una iniciativa como la de *Exeter New Approaches to Legend, Folklore and Popular Belief*, de la prestigiosa Universidad de Exeter, que ambos coeditan desde hace años y que consta ya de ocho contribuciones de peso. *The Exeter Companion to Changeling Lore* se suma, así, a una galaxia de títulos llamados no solo a rellenar huecos bibliográficos, sino a espolear miradas frescas, rigurosas y transversales que tensen el campo folclorístico. El libro que aquí me ocupa constituye un dúo indisociable con su hermano mayor, *The Exeter Companion to Fairies, Nereids, Trolls and Other Social Supernatural Beings* (2024), y cabe esperar que esta serie de «compañeros» siga engendrando una progenie prolífica y nunca intercambiable, a diferencia de los niños sustituidos que protagonizan sus páginas.

La introducción de la obra, «Changeling Whats, Wheres, and Whens», a cargo de sus editores, funciona no solo como tentempié para abrir el apetito, sino como una entrada enciclopédica de erudición comprimida, catálogo de fuentes (sus notas a pie de página devienen abultadas listas de referencias) y atlas que localiza al *changeling* en el bloque euroasiático occidental y mediterráneo. Los autores fijan con precisión el triángulo de personajes que interviene en las narrativas de infantes cambiados: «We have the changer, we have the changeling, and we have the changed» (7). Todo lo que cae fuera de esa tripleta es visto como «"spurious", inasmuch as they do not conform to the changeling triangle» (18); es decir, que otros paralelos lejanos a esta órbita se presumen fruto de ansiedades, culpas y temores compartidos —el rapto de bebés, malformaciones y dolencias tempranas, etc.— por civilizaciones separadas en el espacio antes que retoños de un tronco común. Hablarán, por tanto, de «constelaciones folclóricas» afines, un término más certero y cauteloso, dada la dificultad de establecer genealogías convincentes y bien delimitadas; un prurito disciplinario este que corre el peligro de descarrilar al estudioso hacia una autopista cortada. Desmontarán, a la par, la arraigada idea de que el concepto del *changeling* se origina en la Edad Media mediante el rastreo de guiños en leyes babilónicas del tercer milenio a. C. y en la literatura clásica, como demuestra su evocadora exégesis del mito de Rea y Zeus. Ahí reposa una declaración de intenciones implícita: desarticular prejuicios críticos, reexaminar las hagiografías medievales y otros documentos en busca

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10224

de vestigios de niños sustituidos que hubiesen sido pasados por alto, sin cerrar la puerta a hipótesis que obliguen a replantearse la datación del fenómeno.

Su iluminador programa de cara a pesquisas futuras se cifra en este párrafo:

> The first would be a list of all pre-industrial changeling narratives (legends, memorates, and others) from the WEM block and beyond […]. Second, a study addressing changeling tale-types has yet to be written […]. Third, such a classificatory approach would support a future comprehensive examination of changeling beliefs as they appear in the legal system […]. The fourth step would be a proper, up-to-date annotated bibliography […]. Fifth, there are several older essays […] that could be usefully republished in English for a wider audience. Sixth, a changeling sourcebook of ancient, medieval, and modern accounts […]. Seventh and finally, we have mentioned above the need for […] a synthesis of changeling scholarship over the last century (pp. 41-42).

Sería imposible hacer justicia dentro de un margen razonable a la pluralidad de enfoques y corpus que manejan los trabajos de este monumental compendio. Quizá tampoco resultaría útil acometer un resumen literal. Avanzaré, por consiguiente, algunos de los rasgos más representativos de los capítulos que lo integran, con la esperanza de que el especialista halle en mis apuntes una invitación para acercarse a los textos que despierten su curiosidad.

De entre la extensa nómina de sabios, profesores y eruditos que han congregado Ermacora y Young —perfiles que, en su conjunto, echan los cimientos de un edificio de inmensa robustez intelectual—, Robitaillié es la escogida para inaugurar el libro. Su estudio se adentra en el motivo irlandés del secuestro infantil a través de la ventana, desde una perspectiva que privilegia una minuciosa vocación taxonómica. El segundo capítulo ofrece una contextualización más densa: las prácticas sociales y creencias nacionales en torno a los *changelings* son problematizadas por Sawyer en una pieza tan breve como perspicaz. Más adelante, Óscar Abenójar testimonia su presencia en la península ibérica (concretamente, en Asturias), en Portugal y en otras áreas hispanoparlantes de Europa, a la vez que postula un parentesco potencial con otros relatos recogidos por él en México, añadiendo a la ecuación materiales de procedencia oral. Castellana y Ermacora unen luego fuerzas para mapearlo dentro del folclore de Italia desde el insigne Pirandello, formulando tanto una relectura históricamente situada como una aproximación original al escritor siciliano. Valgan estos ejemplos para poner de relieve varias de las tendencias, inquietudes y corrientes que traspasan el volumen.

De ahí en adelante, *The Exeter Companion to Changeling Lore* nos brindará una colección de estudios de caso escudriñados con gran finura, así como propuestas cartográficas exhaustivas, a través de saltos cronológicos, documentales y geográficos constantes. Pasaremos, así, de la Edad Media a la hemeroteca británica gracias a Stephen Miller; a esta última volverá, con intenso aprovechamiento analítico, Simon Young; exploraremos las sagas islandesas de la mano de Andrea Maraschi; ahondaremos en los registros legales escandinavos junto a Tommy Kuusela y en el impacto de la reforma luterana sobre el folclore de los *changelings* en Alemania. El arco se prolonga aún más cuando Éva Pócs nos traslada a un juicio decimonónico transilvano; Dorian Jurić aborda su escasez entre los pueblos eslavos meridionales; Braccini los persigue en el mundo griego posclásico; de cubrir Ucrania y Rusia se encargan Natalie Kononenko y Alevtina Tsvetkova; de Armenia y de la figura poliédrica de Artavazd, Ermacora; Woodyard, de los Estados Unidos y Canadá... Y justo antes de precipitarse a su colofón, como atinado

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10224

parteaguas que rompe la tónica regional dominante, Östling conecta estos incidentes con las abducciones de alienígenas.

Como aval de su mérito —y en un gesto al diálogo entre orientaciones disímiles que define al debate científico de primer nivel—, firma el epílogo Jean-Claude Schmitt. El eximio medievalista condensa en ocho renglones una tesis anclada en un polo interpretativo distinto del que adoptan Ermacora y Young:

> The gaps appear to be primarily due to a lack of information, since not all regions of the world have been the subject of such in-depth and early folkloric studies as Europe. If we consider the most fundamental characteristic of the phenomenon—the exchange of newborn children by supernatural forces—then beyond local variations, I see no reason to doubt its universal nature, even though the evidence has not been uniformly collected. This conclusion is further supported by the antiquity of the testimonies available to us, though the oldest ones are also the rarest (p. 274).

En sus conclusiones se impone la prudencia: la poligénesis aflora en contraposición a una circulación intercultural incierta que, no obstante, no puede ser plenamente descartada en todos los supuestos. También insiste en una idea que desde hace tiempo ya nadie está en condiciones de objetar: «hagiography provided them [la creencia de los niños cambiados] an entry into legitimate culture—or at least into the intermediate cultural levels where folkloric traditions interact with the Church's legitimate culture» (276); esto es, la inevitable comunicación entre los discursos cultos, de carácter oficial, y el folclore del pueblo llano, que legitima y ha de estimular la emergencia de calicatas que los confronten y que reconozcan su intercambio continuo y sus deudas. Pero también sus fricciones y divergencias, sin instalarse en la obtusa zona de la fractura radical ni en la cómoda concesión condescendiente.

Un apéndice indispensable corona el libro: la revisión que realiza Dorian Jurić del motivo F321 acuñado por Stith Thompson, un inventario actualizado de los elementos clave de los cuentos sobre *changelings*, perfectamente jerarquizados, expandidos y matizados con respecto al modelo.

Conviene subrayar que la composición de la obra, regida por la lógica de la amplia apertura geográfica —una premisa coherente con su mensaje y muy común dentro de este ámbito—, favorece el espíritu comparatista de hondo aliento frente a calas circunscritas a la cultura de un solo país. El proyecto debe entenderse no como epítome totalizador, sino como muestrario selecto. Se vislumbra, además, una vía prometedora de cara al futuro para incorporar narraciones sobre *changelings* de las dos últimas centurias. Para ello sería deseable transitar los paisajes de lo fictivo; en concreto, por su eficacia para atraer a las juventudes, sugeriría una mayor profundización en el cómic, el cine y los videojuegos, tres de los puntales del ecosistema mediático que obtienen hoy una resonancia sin parangón. Se me podrá oponer que tales productos de masas devienen superficiales o heterogéneos —en ocasiones, no sin razón—, o que requieren herramientas conceptuales y metodológicas de las que suele andar ayuno un humanista convencional. Tampoco quiero afirmar que haya que despegarse de las rutas tradicionales. Lo que defiendo queda más cerca del cultivo contrapesado y simultáneo, para lo cual se necesita talento anfibio para moverse por dos territorios entre los que parece mediar un abismo de distancia.

En definitiva, *The Exeter Companion to Changeling Lore* cumplirá holgadamente las expectativas de folcloristas, expertos en literatura oral, historiadores de las mentalidades y de las épocas medieval, moderna y decimonónica; también las de todos los que indaguen

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10224

en la infancia, las supersticiones populares, la prensa, la religión y la medicina. La obra actúa como guía para facilitar la inclusión de más voces y como plano en el que son esbozados con concisión y pulso firme múltiples itinerarios: algunos, ya recorridos; otros, todavía pendientes de ser transitados. Todo ello desde un prisma humanístico en sentido lato, comprometido y hodierno.

Miguel Rodríguez García
(Universidad de La Rioja)



ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10224

Redondo, Agustín (2024): *Revisitando el "Quijote" de otro modo*, Prólogo de José Manuel Lucía Megías, Madrid, Sial Pigmalión [Colección Cervantes, 9], 273 pp.

Es sabido que el hispanismo francés, cuyo primer jalón de alto perfil académico remonta acaso a 1894, el año del nacimiento de la *Revue Hispanique* de Raymond Foulché-Delbosc, ha mostrado un interés sostenido por los registros más populares, folclóricos, costumbristas, periféricos, simbólicos, imaginativos, mitológicos, antropológicos, sociológicos, de las literaturas y culturas española e hispanoamericana; y que con esa atrevida aleación ha guarnecido muchos puentes que ha tendido entre las orillas de la filología, la historia (incluidas las llamadas historia cultural, historia social, historia de las ideas y de las mentalidades, microhistoria...), la historia del arte, la hoy denominada ciencia de las religiones, etc. Resulta llamativo el contraste con los también vigorosos hispanismos británico e italiano, que se han decantado más (escribo, por supuesto, en términos muy aproximados y flexibles) por la edición filológica, la crítica textual, la historia del manuscrito y el impreso, la historiografía de la literatura…

El caso es que la escuela francesa de hispanistas, en concreto la más asociada a los estudios literarios, ha alcanzado unas cuantas cotas de excepción, si juzgamos, para empezar, por el hecho de que algunas de sus puntas de lanza se han erigido en maestros, precursores y guías indiscutidos de los especialistas españoles e hispánicos. No es poco mérito, siendo como es difícil que los nativos de cualquier lugar asuman de buena gana que vengan extranjeros a dar lecciones relativas a lo propio. El de los Siglos de Oro, es, probablemente, el campo en que bastantes académicos franceses han descollado; pero no el único, puesto que han sentado cátedra también en los estudios de la Edad Media, de finales del siglo XIX y el arranque del XX, y en otros. Pero esas son harinas de costales que no nos incumben ahora a nosotros. El hito más reconocido e indiscutido sigue siendo, probablemente, el de Marcel Bataillon, quien abrió con pulso de cirujano y desveló a los españoles la entraña más honda, reservada y conflictiva de nuestro siglo XVI. Tampoco está en duda que Maxime Chevalier nos descubrió un género en sí mismo (el de los cuentos populares o folclóricos) y una poética (la de la agudeza) que pedía un escrutinio tan dúctil como exigente, en tanto que ponía un pie en la alta cultura letrada y otro en el folclore.

Pues bien, de ese escogido parnaso de sabios franceses de rasero original y abarcador forman parte otros dos que, desde la década de 1970 nada menos, han abierto y siguen desbrozando hoy caminos por aquí poco frecuentados, alguno podría decirse que casi ignoto. Si los convoco en el mismo párrafo es porque además han sido compañeros durante años en grupos de investigación y en publicaciones de referencia. Me refiero a Augustin Redondo, el gran impulsor de los estudios de folclore y cultura popular aplicados muy en particular, pero no solo, al *Quijote*; y a François Delpech, el gran desvelador de las raíces mitológicas y de las corrientes folclóricas profundas de nuestra literatura y nuestro imaginario, al hilo de sus afluentes paneuropeos e indoeuropeos (e incluso del oriente más lejano) por un lado, y de los semíticos por el otro; crisoles, esos, en que nuestra tradición cobra colores y contornos que han pasado mayormente desapercibidos para los de aquí.

Hay, por supuesto, más hispanistas franceses que han hecho aportaciones sustantivas a los estudios de nuestros Siglos de Oro y de otras épocas, descubriendo tierras

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10373

y enfoques novedosos para nosotros, y pinchando con tozudez en la vena de lo popular y periférico: Cros, Canavaggio, Botrel... A ellos y a algunos más (discúlpense mis olvidos) les corresponden igualmente los méritos de, en la práctica, ser descubridores, delimitadores de enfoques, forjadores de útiles de análisis y de metapoéticas propias; y, con ello, de haber guiado a los españoles por el laberinto de lo español.

El profesor Augustin Redondo había publicado ya, antes de este recién llegado *Revisitando el Quijote de otro modo* (2024), dos títulos hermanos: *Otra manera de leer el "Quijote". Historia, tradiciones culturales y literatura* (1998) y *En busca del Quijote desde otra orilla* (2011). Viene a completar ahora una trilogía que desde el título se anuncia trabada y coherente, y que sería de desear que llegase a tetralogía, a pentalogía y a más. Nos quedaríamos cortos si afirmásemos, ateniéndonos solo al arco cronológico declarado por los pies de imprenta (1997-2024), que estamos ante algo más de un cuarto de siglo de investigación. No solo porque su cimiento es el de la compilación de artículos, por lo regular ampliados, que habían ido apareciendo en publicaciones periódicas anteriores o muy anteriores. También, y sobre todo, porque lo que encontramos aquí es, en realidad, el fruto de toda una larga y fecunda vida (que comenzó en 1934, si damos crédito a las enciclopedias) de pensar y escribir desde una sensibilidad y una pasión que se combina pero va más allá de la mera erudición.

Pecaríamos también de avaros si no reconociésemos que la materia que ha encontrado acomodo en este libro y en los otros dos de su serie quijotesca hubiera podido cuajar sin muchos, intensos y fecundos merodeos del autor por territorios aledaños, como los explorados en su juvenil *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps* (1976), y en su obra de gran madurez *Revisitando las culturas del Siglo de Oro* (2007): un volumen caleidoscópico, innovador y penetrante, que iluminaba no pocas penumbras de las literaturas y culturas auriseculares no específicamente cervantinas. Redondo fue el coordinador además de un volumen titulado *Releyendo el "Quijote" cuatrocientos años después* (2005), que reúne ensayos de una nómina muy escogida de cervantistas y corona su generosa labor de promoción y edición de publicaciones colectivas, actas de seminarios y congresos, etc.

Asombran los lemas de los otros treinta y cinco grandes volúmenes que bajo su batuta salieron a la luz entre 1978 y 2004, casi siempre en el sello editorial de La Sorbona parisina, la universidad en la que fundó el laborioso CRES (Centro de Investigación sobre la España de los siglos XVI y XVII) y en que su magisterio como catedrático es recordado como una edad de oro, en lo que a los estudios hispánicos se refiere. Incluso si se ven reducidos, como se verán en las líneas que siguen, a contraseñas telegráficas: las mentalidades, el humanismo, el mundo al revés, la locura, la exclusión, los discursos de los grupos dominantes, los amores legítimos e ilegítimos, los discursos de los grupos dominados, los parentescos reales y ficticios, los parentescos ficticios, las mediaciones culturales, el cuerpo, la monarquía, los otros, las metáforas corporales, las imágenes del otro, las representaciones del otro, el miedo a la muerte, el individuo, la mujer, las relaciones entre hombre y mujer, las relaciones entre identidades culturales, la formación de los niños, las relaciones de sucesos, las figuras de los niños, los problemas interculturales, la escritura, las relaciones entre representación, escritura y poder, el saco de Roma, el poder, la profecía, lo paradójico de la relación entre literatura y poder, el Renacimiento *"nunc et cras"*, y la obra de Marcel Bataillon.

Costará encontrar una enciclopedia de nuestra cultura áurea, de sus manifestaciones literarias pero también de sus claves históricas, sociológicas y antropológicas, tan vasta, renovadora y sujeta a un hilo vertebrador tan coherente como esta. Construida en Francia

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10373

y por empeño personal de un maestro francés, Redondo, que tuvo la visión de rodearse de un gran equipo de especialistas (sobre todo franceses y españoles, pero no solo), muchos de los cuales fueron alumnos y discípulos suyos, o bien colegas con los que mantuvo duraderos lazos de colaboración. Y centrada en la reinterpretación, desde los márgenes, los descartes, las disidencias, los fantasmas, del canon letrado convencional de la España áurea.

Por cierto, que sobre la mayor parte de ese generoso acervo de títulos esenciales, que debieran de ser leídos e interpretados en conjunto, pesa hoy la losa de la difícil accesibilidad, que es sentencia casi de olvido: se echa en falta su cita, desde luego, en mucha erudición actual que no debiera permitirse ese descuido, al que podría poner remedio su edición electrónica en la red.

Con todo ese bagaje gigantesco y esas incursiones previas por la periferia llegó Redondo a su trilogía sobre la pieza central del canon: el *Quijote*. Pero añadiendo, para que no quedase ningún recurso sustantivo fuera de la cocina, un ingrediente más, el de los estudios de folclore, que da otros enjundia y paladar al guiso. El folclore es, en su esencia, forma de vivir, de pensar, de relacionarse, y no solo de cantar y de contar, y está sujeto a códigos muy sutiles y reservados, sobre todo para los urbanitas y para quienes no han pasado por los protocolos de la etnografía de campo. El que maneja Augustin Redondo es un folclore de escritorio y biblioteca, más que de grabadora y mochila. Pero, haciendo de la necesidad virtud, él entiende y gestiona lo folclórico con pulso e intuición, y trabaja sobre una bibliografía de etnografía y cultura popular amplia, dúctil, abierta, que pivota no solo sobre el cuento, el romancero, las paremias y la onomástica a los que ya han sacado provecho otros *quijotólogos*, sino también sobre repertorios o esferas menos transitados, pero que él aprecia mucho, como los de la religiosidad y la medicina popular, las fiestas de pueblo (más que las de ciudad que exaltan las convencionales relaciones de fiestas), las leyendas, las creencias (acerca del tiempo, de los animales…), los oficios…

A las pesquisas del folclore cuya huella puede ser identificada en el *Quijote*, suma Redondo en este libro una densa y crucial disquisición metafolclórica, narratológica, relativa a "Sancho Panza, de ayudante de don Quijote a sustituto suyo" y desarrollada en tres partes ("Sancho, ayudante del héroe", "Sancho, equiparado con el héroe" y "Sancho, sustituto del héroe"), que va mucho más allá de la rutinaria aplicación de las abstracciones de Thompson, Propp y Bremond. Fluye, en efecto, muy al ras del texto cervantino, agudamente seleccionado y troceado en cada pliegue de su argumentación.

En conclusión, que no faltan en este libro, que nació ya dentro del paradigma del interés de la escuela francesa por lo popular, la pesquisa del folclore como praxis y del folclore como teoría: no será fácil que alguien ponga pegas a la pluralidad de frentes y asedios que se dan cita en él.

Ese capítulo relativo a la posición o las posiciones que va ocupando Sancho en el dispositivo heroico de su novela lo finaliza Redondo llamando a primer plano a don Álvaro de Tarfe mientras está "abrazando a don Quijote y a Sancho" (II, 72), y al propio hidalgo titulando a su escudero "Sancho bueno, Sancho discreto, Sancho cristiano y Sancho sincero", II, 11. Esta selección de citas me parece particularmente ilustradora de la perspectiva y sobre todo de la sensibilidad con que Redondo se acerca a la novela cervantina: afectiva, cordial, luminosa. Aun reconociendo que "se desarrolla todo con un enfoque burlesco" (p. 188, frase con la que cierra ese capítulo), lo cual está en sintonía con la consideración dominante hoy del *Quijote* como obra que busca hacer reír, su interpretación trasciende lo convencionalmente cómico y cristaliza en un humanismo cálido y en una confianza sincera en los seres humanos. Ni siquiera el epígrafe último

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10373

y más extenso, denso y complejo del libro, el de "Las manifestaciones singulares de la presencia del puerco", que se ve obligado a pisar, más que ningún otro, en el fango del conflicto racial, religioso, social, y a comunicar una visión no muy alentadora de la época de Cervantes, resta afabilidad a la hermenéutica de Redondo. Hasta para los pesimistas que, como yo, creemos ver en el trasfondo del *Quijote* más conflicto, zozobra y desmoralización que comicidad, los argumentos del maestro francés, y su modo de comunicarlos, son lección reveladora.

La estructura de *Revisitando el "Quijote" de otro modo* se despliega en cuatro grandes secciones: la primera, "Escudriñando el texto con otro enfoque", acoge cinco capítulos: sobre las portadas de las primeras ediciones; sobre los tópicos de la mujer que cae de una torre, de la princesa mona, del derribo de don Quijote y Sancho por manadas de toros y de cerdos; y sobre los desenlaces de 1605 y 1615. La segunda sección, anunciada como pesquisa de los "Héroes cervantinos escrutados con otra óptica", analiza las cuestiones de "don Quijote arbitrista" y arbitrario; "entre accidentes dentales y la oración a Santa Apolonia", "entre engaño y desengaño", "y el libro"; y culmina con el ya mencionado ensayo acerca de "Sancho Panza, de ayudante de don Quijote a sustituto suyo". La tercera sección, "De *zoomorfia*. Animales ambivalentes examinados con otro encuadre", se fija en el universo de los gatos y, ya lo dije, en el de los cerdos. La cuarta parte es de conclusiones. Cada capítulo acoge e interpreta, desde una interdisciplinariedad y un comparatismo medidos y contrastados, una plétora de motivos literarios y folclóricos. El cierre lo pone un capítulo bibliográfico de una treintena de páginas.

No hay reseña que pueda dar cuenta de todo lo que este libro aborda y desvela, ni de lo que identifica como objetivo prometedor en un horizonte abierto que tocará explorar a otros investigadores. Porque si no existe pesquisa literaria que pueda jactarse de perfecta ni definitiva, la provisionalidad es fatalidad más ineludible aún en los estudios de folclore. Añadiré algunas palabras sobre un solo caso: un capítulo de los más breves pero también de los más enjundiosos de este libro es el de "El tema de *La mujer caída de una torre abajo*", que asigna paralelos cercanos y lejanos a la declaración de la hija de los venteros de que suele soñar que cae de una torre abajo para despertarse dolorida (I, 16), y a la escena del *Persiles* en que desciende de una torre una dama que no se estrella contra el suelo porque sus vestidos le sirven "de campana y de alas". Entre los correlatos que propone el certero inventario de Redondo está la abundante narrativa e iconografía de personas caídas de torres, tejados y alturas que, por milagro usualmente de la Virgen, llegan ilesas al suelo. Pero no se conforma el profesor francés con descubrirnos ese dosier y otros, puesto que penetra además en las razones por las que Cervantes opta, siguiendo pautas parecidas a las que le mueven en otros episodios de su obra, por desacralizar el tópico heredado e intentar acercarlo a una explicación más racional o por lo menos más aparentemente racional, que parece vislumbre adelantado de los descensos en paracaídas o en alas de parapente de siglos después.

Pues bien, la nómina de avatares que nos ofrece Redondo, siendo nutrida y esclarecedora, no está cerrada. Don José Fradejas Lebrero llamó la atención sobre otros en su asombrosa disertación sobre "*El hombre que voló*", en *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro* (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008) pp. 43-64. Desde allí nos recuerda, por ejemplo, palabras como las de Fuentelapeña: "No pocas veces cayendo mujeres de parte alta, resistiendo el aire en el hueco de las faldas, bajaron hasta el suelo tan poco a poco, que no recibieron lesión alguna". Rafael Beltrán siguió ampliando diestramente el muestrario, en "*Caía de una torre abajo*: precedentes literarios y gráficos para el sueño de la hija de Palomeque (*Quijote*, I, 16)", *Hipogrifo* 11 (2023) pp. 659-675.

ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10373

Y yo mismo me he ocupado del tema, en Pedrosa, "El albañil herido, entre Alfonso X y Goya: estrategias para levitar en el vacío de la (pre)modernidad", "*Tenh'eu que mi fez el i mui gran ben". Estudios sobre cultura escrita medieval dedicados a Harvey L. Sharrer*, ed. Ricardo Pichel (Madrid: Sílex, 2023) pp. 417-466.

No es empeño fácil localizar paralelos que se libren del escrutinio nada menos que de Redondo, Fradejas y Beltrán, pero no me resisto a convocar aquí el *Libro de las veynte cartas e quistiones* (ca. 1449) de Fernando de la Torre (ed. de Mª Jesús Díez Garretas, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1983, p. 177), que se acordaba de una dama que "por vnas altas feniestras se dexó despeñar, pensando que su fin luego sería; mas las sus faldas vida le dieron, que antes que llegase al suelo cogiero[n] tanto ayre que le fezieron dar pequeña cayda, non peligrosa, mas inmortal". Es argumento que sigue vivo, por cierto, en el registro folclórico actual. En estos meses últimos (escribo esta reseña en el mes de marzo) he escuchado varias versiones de un chascarrillo de este jaez que ha corrido por Cádiz y El Puerto de Santa María, al hilo de los tremendos vientos y lluvias que han azotado la zona: "—Oye, ¿tú te has *enterao* de que ha aparecido una señora ahí, en la playa de la Puntilla, haciendo parapente? —Pues no, no me había *enterao*. —Pues sí que la han *encontrao*, y han ido a preguntarle. ¿Y sabes lo que ha dicho? Pues que ella no sabía cómo había *llegao* allí, que ella lo único que había hecho había sido subir a la azotea a tender el edredón, allá en Chiclana". Moraleja: que el viento que impulsa al folclore es siempre más poderoso que el que mueve a nuestra modesta erudición. Los sabios ensayos de Redondo, Fradejas y Beltrán (y esta modesta reseña mía) parten de esa fatalidad.

Muchas más reflexiones de esta especie estimulará este libro, que dejará larga huella. *Revisitando el "Quijote" de otro modo* lleva un fino prólogo de José Manuel Lucía Megías que llama la atención sobre la poética del mirar, el escrutar, el examinar, que en Redondo es no solo razón intelectual, sino también razón vital. La edición de Sial Pigmalión, que publica este libro como novena entrega de la prestigiosa Colección Cervantes, es luminosa y elegante, igual que lo es el contenido.

José Manuel Pedrosa



ISSN: 2173-0695 DOI: 10.17561/blo.v16.10373