



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El cuento popular en México. Andrés Henestrosa y *Los hombres que dispersó la danza*

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA

CLAUDIA LÓPEZ SERRANO

TUTORA: MTRA. LUZ AURORA FERNÁNDEZ DE ALBA FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS

Ciudad Universitaria, Marzo
2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

La idea de esta Tesis surgió desde que estudiaba la Licenciatura. Entonces, mi principal preocupación era conservar intacta la cosmovisión indígena y que ésta llegara a nosotros, como mexicanos, con toda aquella perspectiva que define nuestro origen y evitar así, que se perdiera entre la ola occidental que nos ahoga en la actualidad. Cuando tuve la oportunidad de conocer a escritores de auténtica procedencia indígena, me hicieron ver una nueva perspectiva: Jorge Miguel Cocom Pech, por ejemplo, piensa que leyendo a la otredad es cuando uno vuelve a sí mismo y que para darle vida a una narración hay que sentirla como parte de una cultura propia. Por su parte, Hermenegildo López Castro busca narraciones originarias de la mixteca de Oaxaca, preguntando en lengua materna a la gente mayor, para resucitar su tradición y exponerla con orgullo dentro de la Academia. Agradezco a estos dos autores y a todos aquellos que, al igual que Andrés Henestrosa, nos permiten acercarnos a las culturas de nuestro origen. Sin ellos no habría sido posible este trabajo.

La UNAM, como mi segundo hogar, me proporcionó en sus aulas y bibliotecas los conocimientos necesarios para desarrollar esta investigación. Agradezco al posgrado en Letras y al Conacyt por haber aceptado este proyecto como parte de los estudios necesarios. Doy gracias especiales a mis Maestros, en el sentido amplio de la palabra: Óscar Luna Tolentino, Víctor Díaz Arciniega, María Teresa Miaja y María Rosa Palazón, por sus clases tanto de Licenciatura como de Maestría y porque representan uno de los pilares fuertes en la Facultad de Filosofía y Letras y en la Universidad.

A Luz Fernández de Alba, porque además de haber dirigido esta Tesis, veo en ella el ejemplo de una mujer inteligente, bondadosa y constante, por lo que he aprendido mucho de ella, en más de una ocasión y no sólo en el ámbito académico.

A los amigos que conocí en la Maestría, con quienes compartí preocupaciones literarias. Pero también a los que, de una u otra manera, han estado conmigo mucho antes de iniciar este proyecto.

A mis padres y a mi hermana, a quienes agradezco, todo su apoyo durante las incontables visitas a Oaxaca, donde escribí la mayor parte de este trabajo. Finalmente, a la Biblioteca Andrés Henestrosa de dicha ciudad, donde se encuentran muchos de los libros donados por el autor de esta investigación.

Índice

Introducción.....	5
Anotaciones conceptuales.....	7
Entre el mito y el cuento popular. Los límites de la narrativa tradicional.....	9
1. El cuento popular en México. Estudios teóricos y acercamientos literarios.....	16
1.1 Los estudios folklóricos: bases teóricas del cuento popular.....	16
1.2 El cuento popular mexicano. Acercamientos literarios.....	25
2. Construcción autoral de Andrés Henestrosa.....	41
2.1 ¿Quién es?.....	41
2.2 Andrés Henestrosa por sus críticos.....	48
2.2.1 El hombre marcado por su origen.....	50
2.2.2 El escritor con talento innato.....	55
2.2.3 Estilo literario influenciado por la lengua zapoteca.....	56
2.2.4 El hombre humanitario e idealista.....	58
2.3 ¿Puede hablar el indígena? Andrés Henestrosa por sí mismo.....	60
2.3.1 El indio zapoteco. De Juárez Henestrosa.....	67
3. <i>Los hombres que dispersó la danza</i> . Categorización y análisis.....	69
3.1 Relatos cosmogónicos.....	70
3.1.1 El Prometeo zapoteco. La figura del antihéroe en el cuento popular indígena.....	71
3.2 Adaptación de un tema cristiano.....	76
3.2.1 “El pez que cenó San Juan”: entre el pescador en un cuento y el pescador de hombres.....	76
3.3 Fundación de lugares.....	79
3.3.1 “El lago de Santa Teresa. Del diluvio a la intercesión de los Santos.....	79
3.4 Cuentos de animales.....	81
3.4.1 “Dios castiga a Conejo”. La rivalidad entre el Sol y la Luna.....	82
3.5 Cristo como personaje. Naturaleza de animales y plantas.....	85

3.5.1 Jesús escondido en un plátano.....	86
3.6 Cuentos de carácter mítico. Sobre la naturaleza original de animales y plantas.....	89
3.6.1 “Mudubina y Stagabeñe” Aproximación al contenido mítico de un cuento popular.....	89
4. Los cuentos populares mexicanos en la Literatura infantil.....	95
4.1 Pascuala Corona. La tradición oral alrededor de una olla de tamales.....	98
4.2 Emilio Carballido. El cuento popular como una piedra de río.....	104
4.3 Andrés Henestrosa. El contenido mítico en una edición infantil.....	108
4.4 Felipe Garrido. Los juegos de astucia entre animales.....	115
4.5 Carmen Leñero. Los monstruos que custodian el universo.....	119
4.5.1 Criaturas híbridas.....	121
4.5.2 Serpientes.....	122
4.5.3 Guardianes del mundo indígena.....	123
5. Conclusiones.....	125
6. Apéndice. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua de Andrés Henestrosa.....	133

Introducción

La narrativa oral tradicional es una fuente pura de conocimientos ancestrales de nuestras culturas indígenas. Considero que ésta debe tener un espacio en la historia de la Literatura Mexicana. Los autores que han escrito cuentos populares son poco conocidos ya que no pertenecen al ámbito académico, no obstante la importancia de su obra.

En la actualidad, es primordial que en México se comprenda la cosmovisión de sus cuentos populares y mitos, pues se ha ido perdiendo poco a poco, debido a la relegación en que se tiene a las culturas indígenas, que son igual de importantes que otras de las que se han hecho innumerables estudios. Es triste pensar que las tradiciones culturales en nuestro país, se vean relegadas a una mirada exótica en función del turismo y no como una forma de orgullo de nuestros pueblos. En el ámbito antropológico y literario, podemos vislumbrar la grandeza que hay detrás de cada palabra.

Decidí hacer una investigación sobre Andrés Henestrosa y su obra, porque en *Los hombres que dispersó la danza* se pueden ver los aspectos míticos dentro del cuento, así como el proceso de transformación del autor; él escucha y después escribe; pasa de la tradición oral a la escritura literaria. Cabe cuestionarse entonces ¿cuál es la mirada de este escritor? La perspectiva mítica de su pueblo es insertada en la cultura occidental, ya no como mito, sino como cuento popular, su fin es estético, no religioso. Así, su función es escribir en un diálogo con el otro. Las creencias de un pueblo, se convierten en fantasía, pero siempre bajo un discurso lleno de símbolos y metáforas, como manifestaciones culturales que se retroalimentan.

Aunque es un hecho que ninguna manifestación escrita puede sustituir a la transmisión oral del mito, sí podemos tener un acercamiento a éste mediante la Literatura, que es una forma de interpretación, pero que puede conservar elementos míticos. En su ensayo *El mito, la literatura y el buen decir* (2002) María Rosa Palazón asegura: “En nuestra América aún falta rescatar muchos. Los mitos, aún en la forma de cuentos folklóricos son parte de una suerte de enciclopedia del saber colectivo [...] si bien transmiten parte de un saber mancomunado, su autor les otorga unicidad, esto es, hace una y única versión, aunque hable de hechos y situaciones conocidas” (Palazón, 2002: 36).

El trabajo de un escritor como Andrés Henestrosa, que recoge los mitos de su propia tradición y los transforma en Literatura, tiene como función reconstruir el pensamiento mágico de su pueblo, pero bajo un principio de realidad diferente, es decir, su tarea consiste en desmitologizar aquellos relatos que, en un principio, fueron manifestaciones religiosas, para después entablar un diálogo con otras culturas y descubrir aquellas manifestaciones simbólicas, convirtiendo al mito en una revelación y al escritor en un portavoz cultural.

En México, el trabajo de Henestrosa al dar a conocer *Los hombres que dispersó la danza*¹, representa lo mismo que significó la obra de Arguedas en Perú: la revelación de una cultura que difícilmente ha podido contar su historia, pero, principalmente, lograr que las tradiciones y la sabiduría indígena fluyan en un diálogo intercultural.

En el primer capítulo presento un catálogo de los trabajos que se han escrito sobre literatura tradicional. El recorrido por estas investigaciones me permitirá conocer la evolución que se ha hecho sobre la perspectiva en cuanto a los estudios folklóricos y conocer el contexto en que surge *Los hombres que dispersó la danza*. De la misma manera, expongo los acercamientos literarios que ha tenido el cuento popular en México, desde las publicaciones de Pablo González Casanova en 1920 hasta la actualidad con el proyecto *Sesenta y ocho voces*.

Andrés Henestrosa y la construcción que la comunidad literaria hizo del escritor es lo que analizaré en el capítulo dos; así como el papel que un autor de origen indígena tiene dentro de la Academia y todos los filtros que tiene que pasar para hacerse escuchar. *Los hombres que dispersó la danza* (1929) como la obra más emblemática y significativa del pueblo zapoteco, es el tema del tercer capítulo donde catalogo los cuentos con base en la propuesta de Carlos Montemayor en *Arte y trama del cuento indígena* (1998), también analizo el contenido mítico de los cuentos, así como el sincretismo de dos creencias que se fusionan.

El último capítulo está dedicado a la Literatura infantil por la relación que existe entre ésta y las narraciones populares. Con el análisis de obras como *El pozo de los ratones y otros cuentos al calor del fogón* (1951), *Los zapatos de fierro* (1983), *Conejo agricultor*

¹ Si bien, ya se había publicado obras como *Visión de Anahuac* (1917) de Alfonso Reyes y *La tierra del faisán y del venado* (1922) de Antonio Mediz Bolio; la publicación de Henestrosa permite continuar con el proceso de apertura y conocimiento objetivo de las culturas originarias.

(1987), *El coyote tonto* (1996) y *Monstruos mexicanos* (2012); de Pascuala Corona, Emilio Carballido, Andrés Henestrosa, Felipe Garrido y Carmen Leñero, respectivamente; podré distinguir las características y establecer los parámetros que hacen que un cuento pase, de ser escuchado por una comunidad determinada, a ser leído por los niños. A pesar de que los autores de estos relatos no pertenecen a un mismo canon literario, tienen en común que sus libros de cuentos populares fueron editados o incluso escritos para el público infantil.

Anotaciones conceptuales

La literatura popular mexicana ha sido poco estudiada en nuestro país a pesar de la gran tradición oral y escrita que existe en las múltiples culturas que nos integran. Ante esto, en los últimos años han existido grandes acercamientos para reparar esta falta, sin embargo, aún queda mucho por hacer, si comparamos con lo que se ha hecho en otras tradiciones. Asimismo, la mayor parte de las investigaciones sobre narrativa de tradición oral han privilegiado la perspectiva antropológica y muy pocas veces han analizado su aspecto literario.

Como primer aspecto de análisis considero importante definir y establecer las diferencias entre el trabajo antropológico y los estudios literarios en relación con el cuento popular. A continuación presento un cuadro de diferencias con base en el estudio “La investigación folklórica en el campo” de Virginia R. de Mendoza, que fue publicado en *Aportaciones a la investigación folklórica de México* (1953). Establezco cinco diferencias básicas que son las que determinan la separación entre el trabajo folklórico y el literario:

ESTUDIOS FOLKLÓRICOS	ESTUDIOS LITERARIOS
1. Se considera material folklórico todo aquello que aún no ha sido escrito en los libros, sino que continúa transmitiéndose entre pueblos y generaciones.	El folklore se considera, simplemente, como un aporte a la literatura nacional. Asimismo, integra la obra de determinado autor y ya no es parte de la tradición.
2. Los estudios folklóricos comprenden la recolección, comparación,	El trabajo del escritor de cuentos populares consiste en la reescritura y

clasificación y estudio de los materiales folklóricos.	embellecimiento del material (ya sea que se trate de la recolección de otra persona, o que el mismo autor pertenezca a la misma tradición y haya tenido acceso a los relatos de forma oral.
3. Importan el lenguaje coloquial y los cambios lingüísticos: el recolector debe conocer los modismos de cada región y no debe perder expresiones idiomáticas del informante.	El escritor puede rehacer el relato o darle una forma más conveniente, según su poética.
4. Preponderancia de la tradición: se considera como influencia negativa la cultura escrita pues, en algunos casos, se prefiere que el narrador sea analfabeto.	La cultura escrita tiene preponderancia frente a la tradición oral. La palabra hablada funciona como tiempo constante, mientras que los textos de autor, como pasado muerto.
5. La narración se considera una expresión que requiere de efectos como entonaciones y gestos.	Los efectos narrativos funcionan a través de figuras retóricas y manifestaciones literarias de cada autor.

También existe una delgada línea entre los conceptos de literatura oral, popular y tradicional: la primera se refiere a la forma de enunciación, la segunda se estudia en relación a su procedencia y la tercera por el significado del material folklórico y el patrimonio de una comunidad.

De manera que podemos definir a la literatura oral como cualquier mensaje transmitido de forma hablada, pero cuya función deja de ser solamente comunicativa. La literatura popular se refiere al conjunto de obras creadas y transmitidas por el pueblo y que, por ende, llega a tener incontables variaciones, hasta que se reproduce de forma escrita. La literatura tradicional se caracteriza por transmitirse de forma anónima y formar parte del repertorio cultural de una determinada comunidad².

² Retomo los conceptos que definí en mi tesis de Licenciatura: *La literatura infantil y juvenil en la obra de Emilio Carballido* (2014).

Asimismo, es importante abordar el concepto de oratura, que fue creado, justamente, para contraponer los términos como literatura oral o folklore, que resultan un tanto ambiguos si nos referimos a las culturas originarias; donde el concepto “literatura” no existe como tal; misma situación de la palabra “folklore” que evidencia su origen extranjero, ya que se trata de un término en inglés. Aunque el término oratura fue creado por el lingüista ugandés Pio Zirimu, para definir la expresión oral de su pueblo, considero que funciona de la misma manera para las manifestaciones artísticas orales de los indígenas en México. El término incluye a todos los géneros orales, ya sea cuento, mito leyenda o poema lírico.

Por su parte, Carlos Montemayor plantea en *La literatura actual de las lenguas indígenas de México* (2001), que la problemática respecto al concepto de tradición oral es que no distingue entre el arte de la lengua (escrita o no) y la comunicación oral. Dicho problema surge de la falsa idea de que sólo las lenguas con tradición escrita tienen literatura y que las ágrafas no. Esto provocó que, durante la época colonial, la escritura de las lenguas indígenas se redujera al didactismo en función del proceso de evangelización.

Montemayor asegura que no es sino hasta finales del siglo XX y principios de XXI que resurge el arte literario en lenguas indígenas y que “ese patrimonio tiene como sustrato un pensamiento que el hombre occidental no entiende ya” (Montemayor, 2001: 27).

Entre el mito y el cuento popular. Los límites de la narrativa tradicional

Primeramente, es necesario establecer la distinción entre el cuento (considerado un relato ficcional) y la tradición de narraciones históricas, sociales y ensayísticas³. Miguel León Portilla distingue dos categorías de la prosa: la didáctica y la imaginativa; la primera, incluye textos memorizados que se utilizaron para educar. Por otro lado, define la segunda como todas aquellas narraciones “de carácter más o menos legendario que podrían asemejarse a las más antiguas formas de cuento de otras literaturas” (León Portilla, 1984: 239) es decir, lo que ahora definimos como cuento popular. El historiador, asimismo,

³ La leyenda quedaría dentro de esta categorización, pues el tiempo dentro del relato se considera histórico y no mítico, es decir; a pesar de contener creencias y elementos sobrenaturales, se considera que ocurre dentro del tiempo actual y no en un espacio mágico donde personajes divinos y situaciones maravillosas son posibles, como en el caso del mito y el cuento popular. Debido a que las leyendas no conciernen dentro del espacio posible para esta investigación, no las incluiré en el análisis. Aunque algunos autores como el mismo Henestrosa, autodenominan sus narraciones como leyendas, se trata de una mera confusión entre los términos.

asegura la existencia actual de estas manifestaciones entre los indígenas. De la misma manera, resalta la confusión que existe entre el cuento popular como tal y fragmentos de una crónica histórica, por la presencia de elementos fantásticos. La definición de Carlos Montemayor también discute la barrera entre el ámbito ficticio y el género realista, así como los límites que los distinguen:

El ensayo y el cuento a menudo se confunden en ciertas lenguas, ya que el cuento es considerado como la información cultural, religiosa, histórica o geográfica que posee una comunidad o una región; se trata de un material comprobable, de una información que debe integrarse por diversas fuentes testimoniales o documentales y que se asemeja mucho, en suma, a la investigación histórica (Montemayor, 2001: 45).

Explica que no siempre es posible catalogar un relato como fabulación porque, en la mayoría de los casos, éstos funcionan como parte de la información tradicional, aunado a una valoración tanto histórica como social. Asimismo, los narradores indígenas prefieren relatar material de tradición debido al compromiso cultural, es decir, los relatos de tema histórico tienen mayor valor que los cuentos ficticiales; de ahí la importancia de uno y otro, pero también la constante confusión entre los términos.

De la misma manera, es fácil confundir los relatos que conocemos como mitos y los cuentos populares; por eso, en muchas ocasiones, ambos términos se utilizan como sinónimos; sin embargo, hay un largo proceso social e histórico que transforma el primer significado que tuvo el mito, antes de convertirse en literatura. Así lo plantea la Doctora María Rosa Palazón en *El mito, la Literatura y el buen decir*: “los hombres hemos tardado milenios en separar ciertas ficciones de las no ficciones, en adquirir un sentido de realidad que, en proporción considerable ya no es igual a la del mito” (Palazón, 2002: 49).

Existe un elemento en común tanto en el mito como en el cuento popular: el lenguaje metafórico que funciona por analogía; es decir, podemos encontrar poesía en las manifestaciones míticas y literarias sin necesidad de disociar este aspecto de una u otra:

El mito es cuento, novela, tragedia, comedia, fábula, canto, aunque siempre posee cualidades artísticas, un “bello estilo” destinado al encantamiento de sus lectores o escuchas. Mucho depende de la musicalidad del buen decir y de su abundancia en tropos. Desde el punto de vista de sus cualidades expresivas, los mitos no se distinguen de la narración literaria: no dejan de recrear la función poética o juego lingüístico que ostenta su modo de decir [...] la oferta es que el receptor sueñe gozoso, se relaje, atienda y memorice la enseñanza que ha sido expresada mediante dúctiles giros que abundan en metáforas y metonimias (Palazón, 2002: 38).

Por su parte, Miguel León Portilla explica, en *Literaturas de Mesoamérica* (1984), que tanto en los mitos como en las manifestaciones literarias, la fantasía es un elemento en común, pues se utiliza para expresar, mediante símbolos como flores o piedras preciosas, aspectos sobre los misterios del mundo, los dioses o la existencia en general. (Véase León Portilla, 1984: 57-58).

En *El mito: su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas* (1970), Kirk habla del proceso de transformación de mito a cuento popular, sin preocuparse por los aspectos literarios. Asegura que el mito y el cuento popular pueden existir de manera separada; ante esto surge la pregunta: ¿podemos seguir llamando mito al relato que fue producto de la narración oral? ¿Qué es lo que hace que un mito se diferencie de un cuento popular?

Según Kirk, los mitos difieren de los cuentos; pues los primeros, conservan algo sagrado; mientras que los segundos carecen del aspecto religioso. El filósofo ejemplifica esta aseveración con un pueblo del norte de Nigeria llamados los *haussa*⁴; pues los habitantes de este lugar tienen un nombre para cada tipo de narración.

Desgraciadamente resulta fácil confundir estas distinciones entre leyendas y mitos con otras distinciones, que también realizan estos pueblos tribales, entre mitos sagrados, que tratan de los argumentos más claramente solemnes y fundamentales, y los no sagrados, que pueden ser no mucho más históricos ni menos fantásticos que los otros. Algunos de estos pueblos utilizan un término, que podríamos traducir más o menos por verdaderos sólo para los mitos sagrados, mientras que otros aplican tal término a las leyendas para distinguirlas de los mitos de argumento imaginario (Kirk, 2006: 52-53).

Los llamados cuentos populares conciernen al tipo de relatos no sagrados; porque pertenecen a un tipo de realidad diferente; es decir, se considera que los mitos sucedieron, en algún tiempo, mientras que se sabe que el cuento es simplemente un relato cuya función es comunicativa y estética. Al pertenecer a la literatura oral son un producto tardío. Entonces, aunque es un hecho que cualquier tipo de narración oral es una mezcla entre fantasía y realidad, el mito es algo que se tiene como cierto para el pueblo que lo haya creado: “para que del mito se desprendiera la Literatura, y no como relato que exige fe, hubo de mediar otro principio de realidad, a saber, el que se compromete con la

⁴ Se trata del mayor grupo étnico de África occidental. Alrededor del año 1500 utilizaron una escritura llamada *ajami*; su repertorio narrativo cuenta con varias historias, la más popular es “La crónica de Kano”. La cual, explica la historia de la etnia. Relata que los habitantes del lugar fueron prevenidos por su líder espiritual, que llegaría un invasor y cortarían su árbol sagrado para arrebatarles sus dominios.

correspondencia entre lo dicho y lo acontecido en un espacio tiempo localizables en un mapa y un calendario” (Palazón, 2002: 43). Los mitos funcionan como algo cambiante, porque pertenecen a la tradición oral y, por ende, se transforman; sin embargo, también se caracterizan por conservar algo antiguo; algún símbolo o elemento representativo. Por ejemplo, una mancha en el rostro de algún personaje que después de la intervención religiosa se interpretaría como el pecado.

El *Mythos* es la transcripción de la palabra griega *μῦθος*, y, de hecho, significa cuento o relato, es decir, se refiere a la narración misma, pero también a historias que no tienen que ver con la realidad, es decir, alude a algo irracional. Por eso, el mito, mientras más irracional, puede considerarse más puro, pues funciona por la capacidad innata que tiene el ser humano de ver la realidad como algo que nos lleva a hacer asociaciones. Esto es porque hay una relación entre el mito y el fondo emocional, que tiene que ver con las reacciones espontáneas del ser humano y con nuestra intuición. El mito y el cuento popular funcionan con el principio de fantasía y el principio de realidad que se tocan. Entonces, la diferencia radica en que se basan en principios de realidad diferentes.

Para Vladimir Propp, la diferencia entre ambos radica en la función social que cada uno desempeña:

El mito y el relato maravilloso se diferencian no por su forma, sino por toda su función social. Además, la función social del mito no es siempre la misma y depende del grado de cultura del pueblo. Los mitos de los pueblos cuyo desarrollo no ha alcanzado el estatalismo son un fenómeno, y los mitos de los antiguos estados civilizados que nos son conocidos a través de la literatura de esos pueblos representan un fenómeno distinto (Propp, 2008a: 29).

Al pasar del *mythos* al *logos* se intenta desmitificar el relato, es decir, encontrarle interpretaciones y significados racionales a lo que antes eran pensamientos religiosos. Ahora bien, la literatura, como producto tardío, conserva el lenguaje mítico, pero no debe considerarse un mito como tal y ésta es la cuestión que nos atañe: ¿qué sucede entonces con los cuentos populares? La tradición oral modifica la forma del mito y luego, también lo hace la escritura; por lo tanto, no tenemos acceso al mito como tal, sino a lo que se acerca al cuento popular, que es como un mito representado desde otras formas, aunque no siempre estén relacionados. Lo que sí es un hecho es que los mitos son la madre de la Literatura. Pensemos, por ejemplo, lo que sucede con grandes obras como *La Iliada* y *La Odisea*, que no son mitos como tal, pero que parten de la mitología griega; habría que

buscar la versión originaria para encontrar el mensaje profundo y luego, analizarlo. “El ejemplo de Homero muestra claramente que, en la práctica, la leyenda y el mito no se pueden separar en todas las ocasiones por más que teóricamente sean posibles leyendas que no sean enteramente fantásticas o que sean efectivamente históricas” (Kirk, 2006: 55).

Por su parte, Alfredo López Austin cuestiona el hecho de que se valore al mito a partir de su función estética, pues eso significa que se pierde el contexto en el que fueron creados y, por tanto, la connotación religiosa y simbólica de estos. Para evitar esta problemática, crea una definición de los llamados “cuentos de origen”:

Son estos, narraciones sencillas de fuerte sabor festivo que se encuentran en los límites de los verdaderos mitos y los relatos producidos por el mero placer de la invención fabulosa. Son historias en las que los animales, las plantas, los minerales, el hombre mismo inician su existencia a partir del último toque de una divinidad, de la última acción de una aventura, de la última consecuencia de una transgresión o, en suma, de la última causa que lleva al efecto global de la obra completa (López Austin, 2016a: 33).

De las anteriores aportaciones teóricas, podemos deducir lo siguiente: los parámetros para distinguir una narración de otra son tres: el primero en relación a los límites entre el carácter sagrado de uno y el profano de otro⁵; es decir, en cuanto se obtiene una explicación simbólica, el relato pierde su carácter sacro; la función que cada uno lleva es el segundo aspecto: si se expresa como una representación de la realidad o se entiende como algo ficcional. Por último, la hipótesis de que se trata de una transformación dentro de un proceso histórico y que, entonces, del mito surge el cuento popular.

Ahora bien, estas narraciones provienen de una larga tradición oral que representa a una comunidad, asimismo, se valen del lenguaje metafórico como forma de expresión y de la fantasía que se manifiesta mediante símbolos.

Una vez establecidos estos conceptos y la problemática que se genera a partir de las generalizaciones respecto al significado de literatura oral, procedo con la historia de los estudios y acercamientos que se han realizado del cuento popular en México. En 1953 Vicente T. Mendoza⁶ afirma:

⁵ En el sentido de que el mito tiene carácter sagrado porque se considera que todo aquello que explica es verídico; mientras que el carácter profano del cuento radica en que se considera una mera fantasía.

⁶ Fue un académico que trabajó en el Instituto de Investigaciones estéticas de la UNAM. Su trabajo respecto a las investigaciones folklóricas y el nacionalismo mexicano, apelaba a la diferencia y la variedad de tradiciones en México en un momento en el que el Estado se centró en imponer el folklor como un estereotipo que sólo entendiera del concepto de lo exótico frente a las tradiciones europeas (a partir de los años cuarenta).

El folklore es una ciencia que apenas ha traspuesto el centenario de su iniciación como tal, y si es verdad que en los países europeos, en Norteamérica, en la Argentina y en el resto del mundo, ya lleva una magnífica realización a través de obras de la mayor importancia [...] México, por su parte mantiene un estado potencial que le permitirá en el futuro desarrollarse; pero por el momento, las obras producidas no pueden compararse ni por su cantidad ni con su calidad con la de los países a quienes tocó la iniciación que la ciencia nos ocupa. (T. Mendoza, 1953: 81).

Se refiere, por supuesto, a las recolecciones de cuentos hechos desde Perrault, en la tradición francesa (desde 1697) hasta el estudio sobre el cuento popular más reciente hasta ese momento: *Morfología del cuento* (1928) de Vladimir Propp. En México, sin embargo, ya había algunos acercamientos a este tema, que fueron cambiando su perspectiva de acuerdo con los cambios políticos y sociales de la época.

Por último, es importante delinear las bases teóricas de lo que fue la conquista espiritual en Oaxaca y cómo funcionó para entender el contexto en el que se desarrollaron los cuentos de *Los hombres que dispersó la danza* y comprender el análisis: Víctor de la Cruz⁷ explica en su introducción “La flor de la palabra” a la *Antología literaria de tradición zapoteca* (1968) que los españoles, durante la época de conquista, tuvieron, como aspecto primordial, la explotación de la mano de obra y no el conocimiento y preservación de la cultura zapoteca. A diferencia de lo que sucedió con la cultura náhuatl, retomada por Sahagún; la tradición zapoteca tuvo oportunidades más escasas de preservación, pues fray Francisco de Burgoa no tuvo acceso a fuentes documentales directas: “contrariamente a los nahuas y a los mayas, que tuvieron a quienes recopilaron algo de su literatura prehispánica y recientemente retomaron la creación literaria en su lengua; los zapotecos del Istmo, desde fines del siglo pasado y sobre todo del presente, hemos desarrollado una literatura indígena” (de la Cruz, 2013: 24). Posteriormente, en *Literaturas de Mesoamérica* (1984) Miguel León Portilla reafirma esta teoría:

El hecho de que sean escasos los ejemplos literarios de estas culturas indígenas [zapoteca y mixteca] no significa en modo alguno la carencia de literatura entre ellos en la época prehispánica; implica únicamente que, por desgracia, la mayor parte de esa producción se perdió con la Conquista. Conviene recordar que no todas las culturas indígenas fueron objeto de investigación como la emprendida por Fray Bernardino de Sahagún, sus estudiantes y los estudiantes indígenas (León Portilla, 1984: 253).

Centro las primeras investigaciones de mi análisis en las aportaciones de este académico en *Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México* (1953).

⁷ Nació en Juchitán, Oaxaca y es considerado uno de los más importantes zapotequistas.

Con las aseveraciones de ambos investigadores se desmiente la falsa problemática acerca de la pureza de las narraciones indígenas, así como el presunto origen exclusivamente europeo o asiático.

Según Robert Ricard, fueron tres las órdenes religiosas que llegaron a tierras zapotecas, mixtecas y mixes; a pesar de que en cada región operaron de forma distinta, tuvieron en común la conquista religiosa pacífica, es decir, que las nuevas creencias se adaptaron al modo de ser y la naturaleza indígenas. Sin embargo, las creencias y la cultura de entonces, lo que conocemos ahora son los rescoldos del mundo mitológico indígena, pero combinado con ideas cristianas. Como veremos, tenían algunas cosas en común, lo que facilitó el sincretismo y la aceptación de nuevos dogmas. Aun así, la destrucción de aspectos con los que se reafirmaba la identidad autóctona fue necesaria para aquellos que creían en la única fe verdadera. En *La conquista espiritual de México* (1947) Robert Ricard apunta:

Más necesaria era la destrucción de los ídolos que la de los templos: a un ídolo es fácil esconderlo, no así, a un templo. Conservar algunos ídolos, algunos templos, a título de curiosidad, como pensó Cortés, hubiera parecido locura; fundar un museo, algo más extravagante aún; como que para la época tal modo de obrar se hubiera tenido como una muestra de respeto, hubiera sido, por cierto, un medio de hacer a los indios más adictos a su vieja religión (Ricard, 2013: 105).

Pensemos que, si con objetos físicos se tuvo tanto cuidado ¿cómo era posible borrar la idea abstracta y generalizada de un dios, de un héroe mitológico? En realidad fue un proceso donde se fueron difuminando sus rasgos, sus características, hasta convertirlos en algo diferente. El sutil y suave convencimiento de que sus dioses no eran más que Cristo transformado.

Capítulo 1. El cuento popular en México. Estudios teóricos y acercamientos literarios

1.1. Los estudios folklóricos: bases teóricas del cuento popular

Las primeras recopilaciones de la narrativa oral tradicional de México, en realidad, comenzaron cuando los frailes y cronistas transcribieron relatos narrados por los indígenas⁸. Sin embargo, otras manifestaciones son imposibles de conseguir, pues durante dos siglos se perdió el interés. Es hasta el siglo XIX cuando se retomó la importancia de estas expresiones⁹ y que surgen a partir de la necesidad de mostrar la oratura como una materia viva de la cultura mexicana, es decir, que no se trata de una manifestación muerta, sino de una expresión que se construye y renace constantemente con nuevas formas y distintas aportaciones.

En 1968, Víctor de la Cruz, uno de los más importantes zapotecoquistas cuestiona la forma en que se estudia a las llamadas literaturas indígenas en *Guie' Sti' Didxaaza. La flor de la palabra*: “¿son válidos los géneros que reconocemos en nuestras literaturas, tenemos que seguir las clasificaciones propias de la literatura ibérica o las que hace una teoría literaria con pretensiones de validez universal?” (de la Cruz, 2013: 26). Los antiguos zapotecos clasificaron las funciones de su lengua y sus funciones literarias de acuerdo a su percepción de la realidad. Según el poeta zapoteco, esto significa que crearon su propia teoría y géneros literarios, a lo que le llama retórica indígena zapoteca.

En su clasificación, Víctor de la Cruz divide los géneros en tres rubros importantes, según la función que cumplen¹⁰. A continuación, presento un cuadro donde expongo el análisis estructural propuesto por el zapotecoquista:

⁸ Gracias a esto, ahora conocemos obras como el *Popol Vuh*, *Rabinal Achí* o los libros del *Chilam Balam*. Asimismo, en obras como *Relación de las cosas de Yucatán* escrita por Diego de Landa o *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún; encontramos vestigios de cuentos populares, pero sobre todo de mitos sobre la creación y el diluvio. (Ver Landa de, 1982: 62) y (Sahagún, 1989:82).

⁹ Recomiendo revisar el estudio realizado por Vicente T. Mendoza: *Aportaciones a la investigación folklórica de México* (1953), que desarrolla un listado de las obras, desde “Provincialismos mexicanos” publicado en *Memorias de la Academia Mexicana* (1851) por Francisco García Icazbalceta (que plantea la necesidad de una colección de leyendas, cuentos y cantares, debido a la falta de estudios relacionados con el folclore en México), hasta la creación de la Sociedad Folklórica de México en 1945 por la idea de que en la Escuela Nacional de Antropología y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, existieran cursos de iniciación al estudio del folclore.

¹⁰ Basado en el estudio de Juan de Córdova: *Vocabulario en lengua çapoteca* (1578).

Géneros sagrados			Géneros didácticos			Géneros de entretenimiento			
Mitos o escritura sagrada	Poemas	Can- Ciones	Sermón (<i>Lipáana</i>)	Proverbios (<i>diidxagola</i>)	Narraciones, relatos o crónicas (<i>tíchahueniláchi</i>)	Cuento (<i>diidxaguca</i>)	Narraciones fantásticas o mentiras (<i>diidxa'xhiih ui</i>)	Chistes (<i>coquiitediidx a</i>)	Novela (<i>tichacánití, tichacoquite</i>)
Como ejemplo de la sobrevivencia de estas manifestaciones, Víctor de la Cruz menciona <i>Los hombres que dispersó la danza</i> : “narraciones provenientes de tradición oral mesoamericana y escritas en español por Andrés Henestrosa” (de la Cruz, 2013: 30).	Sobre temas de la creación; con o sin melodía.		Similar a los <i>huehuetlahtolli</i> (discurso de los ancianos) nahuas. Como recurso utilizaban el paralelismo o repetición. Es un discurso corto	<i>Diidxagola</i> significa “palabra anciana” A diferencia del sermón, éste es una síntesis.	Se refiere a la historia como tal es decir, que tiene un referente real, aunque es curioso que la palabra en zapoteco defina a la escritura falsa.	Cualquier narración inventada. Nos sitúa en el terreno de lo imaginario.	Su función es divertir, no engañar. El narrador busca demostrar su audacia imaginativa. Considero que es algo que el oyente sabe irreal, pero se enuncia como si fuera verdad. Por eso depende del contexto.	Requiere de las circunstancias y necesita gestos para que lo enunciado tenga sentido.	Aunque Víctor de la Cruz duda de la existencia de este género como tal en el pasado, menciona dos autores de novelas relativamente actuales: Javier Castellanos, quien ganó en 2002 el premio Nezahualcóyotl para escritores en lenguas indígenas.

Considero que la clasificación propuesta por Víctor de la Cruz es una gran aportación a los estudios del cuento popular, pues sirve como parte aguas para consecuentes categorizaciones o análisis.

El siguiente trabajo digno de mencionarse dentro de los estudios del cuento popular, se lo debemos, por primera vez, a una mujer. Julieta Campos publica en 1982 *La herencia obstinada* donde analiza, bajo un enfoque psicoanalítico, tres relatos nahuas: “Historia de un muchacho casado con una mujer chaneca”, “El hombre que llegó a las escaleras y puertas del cielo” y “Muchachas viento”. Estos cuentos, que explica a partir de las funciones morfológicas propuestas por Vladimir Propp en *Morfología del cuento* y el simbolismo de los rituales en *Raíces históricas del cuento* (1946) del mismo autor. Muestra la estructura iniciática de los cuentos populares europeos: Campos analiza el papel de la muerte y del renacimiento como símbolos en el proceso de iniciación, la relación que esto tiene con lo sagrado, los aspectos y actividades de los personajes que simbolizan el retorno a la vida uterina y los límites entre el mundo de la naturaleza y el mundo de la cultura.

Asimismo explora las proposiciones de Franz Boas, Ralph Beals, Paul Radin, George Foster, Stanley L. Robe y Stith Thompson, respecto al cuento popular mexicano, para desmentir el enfoque eurocentrista con el que académicos extranjeros han estudiado los relatos tradicionales mexicanos, por ejemplo, la teoría de que todos los cuentos son de origen español, o que el cuento indígena dejó de existir. Campos asegura: “la supervivencia de relatos prehispánicos en nuestro continente ha despertado reticencias fácilmente explicables por el eurocentrismo de la cultura occidental” (Campos, 2006: 99). Las teorías que la escritora mexicana explora y contradice son:

Franz Boas: asegura que todos los cuentos en México son de origen español.

Ralph Beals: son de origen español excepto los relatos huicholes.

Paul Radin: existe un corpus de relatos indígenas, uno de cuentos españoles que es limitado y coexiste paralelamente con el corpus indígena; los relatos sobre héroes humanos son de origen mixto, al igual que los de objetos y fenómenos naturales; aquellos sobre animales pueden ser mixtos, pero dependen de la fauna autóctona.

George Foster: los relatos son de orígenes diversos y lo que determina la procedencia es la lengua. En México los temas más recurrentes son los nahuales, los chaneques y la llorona.

Pablo González Casanova: el origen de los cuentos mexicanos es asiático.

Thompson: no pueden aplicarse categorías europeas al resto del mundo (hay una confluencia entre los orígenes de los mitos, la cultura y por ende los cuentos).

Como podemos observar, para estos teóricos es difícil aceptar el origen indígena de los cuentos y necesitan adjudicarles, forzosamente, una procedencia europea: “parece confirmar la interferencia de un prejuicio más o menos consciente. ¿No se trata, en el fondo, de cierta renuencia a aceptar como vigente la imaginación colectiva arcaica en la América de nuestros días?” (Campos, 2006: 100). Para terminar, Julieta Campos sostiene que la importancia sobre el origen de los cuentos radica en que cada grupo se apropie de un relato y lo haga suyo. Al igual que la autora, considero que con la escritura de narraciones populares se logra la fusión entre lo literario y lo folklórico, pues los autores añaden color y viveza.

El estudio más importante dentro del cuento popular mexicano es *Arte y trama del cuento indígena* (1998) de Carlos Montemayor¹¹, donde aborda las formas literarias tradicionales y elabora una clasificación específicamente de los relatos indígenas: el análisis de Montemayor supone una muestra de resistencia cultural, bajo dos argumentos primordiales: el primero, respecto a que las lenguas indígenas poseen elementos que no existen en las europeas; y el segundo, que se refiere al concepto de literatura; como un valor formal dentro de la lengua y no de la escritura, pues afirma que sólo dentro del “arte de la lengua” (forma en que podemos referirnos a la literatura indígena) es posible explicar el proceso cultural de la tradición oral. El problema es que, por lo general, los estudios no distinguen entre el arte de la lengua y la comunicación oral como tal, de manera que la función estética del cuento popular indígena, ha quedado relegada a los trabajos etnográficos¹².

Ahora bien, si en los estudios sobre el cuento popular indoeuropeo ya existe una amplia y vasta categorización, es necesario establecer un criterio de clasificación donde sea posible distinguir las fuentes culturales diversas de los cuentos populares mexicanos y, entonces, poder analizarlos desde una perspectiva formal. Asimismo es primordial

¹¹ Retomaré esta clasificación para catalogar y analizar *Los hombres que dispersó la danza* en el capítulo tercero.

¹² Aunque hay que aclarar que este hecho no desprestigia los trabajos de carácter antropológico en relación al cuento popular.

establecer diferencias entre los recopiladores externos a la comunidad (quienes no deben permitirse su idea propia de corrección para embellecer los cuentos) y los que pertenecen a ésta (pues el valor literario de un cuento es entendido como parte de la tradición).

Montemayor establece dos criterios de clasificación: uno de datos cuantificables, que engloba el tipo de cuento; y el otro, de carácter informativo o funcional, que consta de tres motivos¹³ distintos: personajes, objetos o creencias que intervienen en la acción y episodios. Ante esto, Edith Negrín cuestiona ¿hasta qué punto es posible considerar un relato como tradicional, si además del problema de traducción respecto a lenguas indígenas, se añaden elementos de la cultura occidental? (Ver Negrín, 2001: 160). Considero que esta cuestión atañe, no sólo al cuento popular indígena, sino al relato tradicional en general; pues si bien, la principal función de la tradición oral es conservar los conocimientos ancestrales, a la vez es imposible negar la influencia entre las diferentes culturas, aunque el peso de unas, sea mayor que el de otras. Por ejemplo, los criterios de clasificación de los estudiosos europeos, sólo distinguen entre lo occidental y lo primitivo; donde lo segundo engloba las narraciones de América, Australia y África como iguales; lo que determina que la perspectiva de análisis hacia cualquiera de estos cuentos, sea demasiado general y falsa; de ahí que Montemayor haga una aclaración entre ver los cuentos desde dentro y fuera de una comunidad.

Establece nueve categorías de clasificación con base en las principales orientaciones informativas de los relatos tradicionales¹⁴. A continuación, presento las principales características de cada uno:

1. Cosmogónicos:

- Transcurren en el momento de origen.
- Cuando hay desplazamiento de un lugar a otro o avance en el tiempo, es para explicar la naturaleza del origen del mundo.
- El cierre puede funcionar como una justificación de los rituales, al relacionarlo con el origen de la vida.

¹³ El motivo es la unidad mínima que persiste en la tradición.

¹⁴ De manera similar, Eduardo Matos Moctezuma en *Vida y muerte en el Templo Mayor* (1986) establece tres clasificaciones pero exclusivamente para los mitos: cosmogónicos, antropológicos y necrogénicos, que abarcan la creación del mundo, la del hombre y finalmente, la relación de éste con la muerte y su búsqueda de trascendencia.

2. De entidades invisibles:

- A diferencia de los relatos cosmogónicos, éstos no se sitúan en el origen del mundo.
- Describe entidades mitológicas tanto benignas como malignas. Por lo general, son entidades indígenas, aunque puede haber cristianas o europeas. Aún así, trata de la supervivencia de una información cultural distinta.
- Pueden comenzar o terminar con un listado de testimonios.
- Suele cambiar el narrador a segunda persona y advertir al lector (a la manera de la tradición oral) sobre cómo comportarse o entrar en contacto con las entidades.

Cuando la influencia cristiana es muy fuerte, puede confundirse con el “pacto con el diablo” propio de cuentos europeos, con lo que se descalifica a las entidades indígenas: “el motivo episódico europeo “entrar al servicio del diablo” podría conducirnos a una equivocación: creer que se trata del mismo servicio al que entran los campesinos en relatos indígenas con entidades guardianas que el cristianismo ha investido como demonios” (Montemayor, 1999:58).

3. De prodigios:

- Son cuentos que hablan sobre hechos mágicos o también de las cualidades sobrenaturales de animales o plantas. Por ende, se hallan rodeados de un aura de solemnidad.
- Se ubican en el pasado prehispánico, en el periodo colonial o en el presente. Por eso son idóneos para transmitir creencias que perviven en comunidades indígenas: “gran parte de la tradición oral mantiene una información fragmentaria de datos históricos, religiosos o culturales que, quizá por su distanciamiento, se tornan prodigiosos” (Montemayor, 1998: 73).

Estos relatos tienen la función de preservar el motivo prodigioso que se tiene como conocimiento tradicional.

4. Sobre la naturaleza original de animales y plantas:

- Explican el origen de plantas y animales autóctonos (es necesario distinguir los cuentos en que se habla del origen de la flora y la fauna y aquellos en los que sólo es importante la peripecia de Cristo: en algunas adaptaciones se sustituye un héroe o un dios indígena por el cristiano y, aunque esto no altere la secuencia del relato, sí puede confundirse con tratamientos de temas cristianos).

- Explican características de animales y plantas pero a partir de un motivo episódico vinculado con personajes cristianos. Por ejemplo respecto a la persecución de Cristo, donde permanecen los valores tradicionales de los poderes de transformación de personajes prehispánicos que se suplantán por un Cristo transformado. Montemayor menciona a Henestrosa como uno de los principales recopiladores de esta tradición.

Al igual que otro tipo de cuentos, éste también puede pertenecer al ciclo de relatos cosmogónicos.

5. De animales:

- Montemayor sólo incluye en esta clasificación las historias donde se enfrenta la inteligencia de un animal contra la torpeza de otro y se caracterizan porque no hay magia.
- Representan las estructuras indígenas más antiguas relacionadas con el mundo animal; pues es menos frecuente el sincretismo entre fuentes europeas y prehispánicas.
- Conejo y coyote representan los motivos más frecuentes en los cuentos populares mexicanos. En ocasiones, el conejo puede ser reemplazado por el tlacuache, el gato o el zorro; mientras que el coyote también es representado por el tigre o el jaguar. En grupos indígenas del norte de México el coyote también simboliza astucia, o bien, se presenta como un joven enamorado que sube a los cielos para cortejar a las pléyades y que vive con su abuela¹⁵.
- Algunos motivos en común son: la roca que debe sostenerse sola, el panal de avispas que golpea a coyote y el muñeco de cera. Montemayor menciona el valor que estos cuentos pueden representar respecto a la condición social del indígena; ya que hablan de la inteligencia de los animales menos afortunados frente a otros más fuertes pero tontos; siempre dentro de un ambiente de sobrevivencia donde prevalece el primero: “Era claro que los cuentos decían algo muy exacto para el receptor indio, no para mí. en la literatura que yo había leído de niño, el conejo era puro, ingenuo y podía salvarse por su bondad misma, pero nunca era astuto ni dueño de la situación” (Montemayor, 1998: 109) Luego menciona que en la zona náhuatl de la Huasteca, se le llama “coyote” al mestizo, al que “pertenece al mundo que explota a las poblaciones indígenas. Si esta clave fuera cierta, las historias de conejo y coyote permitirían una lectura nueva: el indio es la víctima

¹⁵ En el capítulo 3. Los cuentos populares mexicanos en la Literatura infantil, hablaré del libro “El coyote tonto” (1996) de Felipe Garrido, que ejemplifica lo anterior.

astuta que burla una y otra vez al ladino para no ser destruido” (Montemayor, 1998: 113). Aunque esta afirmación implicaría que, en realidad, se estudia estos cuentos tomando como base la conquista y no la autenticidad de su origen indio. Lo más notable de estos cuentos es el arraigo que tienen en todas las regiones de México.

6. Fundación de comunidades o lugares:

- Pueden ser fragmentos episódicos de relatos cosmogónicos.
- En algunas ocasiones, también integran motivos tanto de la cultura prehispánica, como de la Colonia.
- Aunque los personajes provengan de la imaginería católica, se caracterizan más por los rasgos indígenas.
- Montemayor ejemplifica con Henestrosa: “El lago de Santa Teresa” y “Fundación de Juchitán”.
- Algunos cuentos muestran la resistencia de algunos santos a ser patronos de lugar.

Se relacionan con motivos episódicos de los relatos sobre el origen de las plantas y estrellas.

7. De transformaciones y hechicerías:

- Constituyen un parte aguas en la concepción religiosa porque tienen un sustrato indígena respecto a poderes mágicos en las personas pero reducidos y descalificados por la moral cristiana.
- Es necesario distinguir entre los cuentos verdaderamente creados por la tradición indígena y los relatos manipulados o incluso hechos a propósito del cristianismo para justificar la desaparición de los pueblos indígenas.
- Aunque gran parte de la tradición oral actual, tomó modelos de transformación cristianos y europeos, permanecen constantes las narraciones sobre el nahual o la tona.

Los temas respecto a los poderes de transformación se relacionan con el tono jocoso de los cuentos indígenas.

8. Adaptaciones de temas bíblicos y cristianos:

- Cuentos donde la figura de Cristo toma prestados algunos rasgos de héroes indígenas, posiblemente perseguidos por sus hermanos mayores, o como jóvenes que después se convierten en el sol.

- Se trata de historias generadas a partir de relatos nativos que desaparecen paulatinamente tras la aceptación de los elementos cristianos. Probablemente, lo que queda de estos cuentos es el personaje de Cristo huyendo de sus perseguidores, por lo general, en tierras zapotecas, mixes, tzotziles, tzetzales o mayas.
- Algunas narraciones de temas bíblicos, como las relacionadas con el diluvio, fueron aceptadas por los indígenas, pues ya existían los motivos sobre destrucciones masivas de la humanidad.

No hay que olvidar que, desde la perspectiva indígena, estas historias tienen sentido porque perciben los relatos cristianos con una lógica y una visión propias.

9. Adaptaciones de cuentos populares indoeuropeos:

- Son cuentos de tradición europea que ya se integraron en las lenguas indígenas, pero presentan nuevos ajustes que coinciden con el medio geográfico y la ideología propia de una región.
- También existe influencia, no sólo en los tópicos y motivos, sino en la estructura con que se narran los cuentos; por ejemplo el encadenamiento en una narración sobre el conejo que vende su maíz y va eliminando a todos sus clientes, paulatinamente. “La naturalidad con que los grupos indígenas ya consideran suyos los cuentos de tradición oral indoeuropea es una contundente demostración de la universalidad del cuento popular mismo y del valor compositivo que tienen los motivos como elementos esenciales en su transformación y adaptación” (Montemayor, 1998: 133).

Con la clasificación de géneros específicamente para la narración indígena, es posible acercarse con elementos críticos al cuento popular mexicano y entender las diferencias entre los cuentos europeos que fueron introducidos y aquellos otros que pertenecen a la tradición indígena y conllevan paralelismos culturales propios de toda narración tradicional.

La aportación de Carlos Montemayor también incluye *La literatura actual en las lenguas indígenas de México* (2001) reflexión sobre el escaso valor que, como mexicanos, damos a las lenguas de nuestro país. Apunta que a pesar de la constante descalificación que la narrativa indígena ha tenido que sobrellevar, debido al general desconocimiento respecto a su composición artística (¿es o no Literatura?). Hay tres autores reconocidos en lengua española que, de hecho, construyeron su narrativa a partir del influjo de una lengua

indígena de su país de origen: Augusto Roa Bastos del guaraní, José María Arguedas del quechua y Andrés Henestrosa del zapoteco.

Respecto a la producción literaria indígena, clasifica tres momentos importantes: antes de la conquista, durante la Colonia y, finalmente, la que resurge en varias zonas de México a partir del siglo XXI. La razón de que haya tanto espacio entre uno y otro momento es, justamente, la ausencia de publicaciones que constituyeran un corpus, o fuera de toda occidentalización, cuya idealización del concepto indígena le restara valor. Montemayor cuestiona si es posible una igualdad entre las creaciones artísticas indígenas y el resto de la producción literaria en México. Cierra su estudio resaltando la necesidad de esto:

En nosotros fluye una sangre que en sus sueños y recuerdos aún puede reconocerse en esas profundas palabras. Hemos sido injustos con ellos. Sé que esas culturas, esos pueblos, esos idiomas profundos y nítidos, son los que mejor podrían decirnos ahora qué es México, qué no hemos aún descubierto de nosotros mismos (Montemayor, 2001: 260).

1.2 El cuento popular mexicano. Acercamientos literarios

En este apartado presentaré las distintas publicaciones que se han hecho de los cuentos populares en función de su secuencia histórica, para hacer evidente la evolución y los cambios en las manifestaciones artísticas de estas narraciones tradicionales, todo ello en función de *Los hombres que dispersó la danza* y entender las influencias y antecedentes que tuvo esta obra, así como el legado de trabajos posteriores.

En 1920, Pablo González Casanova publicó “Un cuento mexicano de origen francés” y “Un cuento griego en el folklore azteca” A pesar de que aquí la influencia extranjera sigue siendo muy fuerte (aún cuando se trata de expresiones tradicionales) hubo un interés por encontrar las raíces de lo mexicano dentro de la cultura y expresión indígenas¹⁶, que fue uno de las principales preocupaciones de Henestrosa nueve años después al publicar *Los hombres que dispersó la danza*. Por ende, podemos decir que González Casanova es uno de los autores que le abre paso al escritor oaxaqueño para que nueve años después fuera importante retomar las tradiciones zapotecas.

Cuentos indígenas (1922), también de González Casanova retoma algunas narraciones autóctonas que son, en su mayoría, relatos de animales, como “La culebra y el

¹⁶ Es importante tener en cuenta que el filólogo tuvo influencia de países como Alemania, Suiza y Francia.

hombre”, “El león, el cacomiztle y la zorra” o “El hombre, la culebra y el coyote”. Una peculiaridad importante y que, al parecer, no se había hecho antes, es que los cuentos están escritos tanto en español como en la lengua indígena de la tradición a la que pertenecen. En el “Prólogo a la primera edición”, Agustín Yáñez asegura:

Hay quien rechace la inserción de lo indígena en este programa de trabajos, pensando que se trata de cosa muerta, inusitada o exótica en el concepto de Humanismo. Es tesis rotundamente falsa. Sobre que al auténtico humanismo nada que al hombre pertenezca o haya pertenecido le es ajeno, el estudio histórico y actual de lo indígena mexicano es instrumento indispensable no sólo para entender nuestra realidad humana (como pasado, como presente y como porvenir) sino para conocer también un hondón importantísimo del hombre universal. Así lo entendieron aquellos egregios humanistas de los siglos XVI y XVII interesados en el *ethos* y el *pathos* del Nuevo Mundo más allá del inmediato propósito evangelizador. Las lenguas indígenas y sus expresiones literarias son cosa viva y bella, como también uno de los pocos instrumentos indiscutibles para medir las exactas proporciones de la cultura alcanzada por el hombre americano antes de la conquista. (Yáñez, 1965: 2)

A pesar de que Yáñez pierde de vista lo que los siglos de la conquista significaron para las culturas indígenas, es evidente un avance en cuanto a los estudios folklóricos y el significado del cuento popular en México. González Casanova representa el parte aguas que se requería en la Academia. Por su parte, en la introducción escrita por él mismo, analiza las razones por las que los cuentos indígenas no podrían ser autóctonos, sino de un origen asiático. De esta manera, bajo el criterio de la teoría indianista¹⁷, asegura que los relatos de animales son los más primitivos y con estos es posible demostrar la posibilidad de emigración. Con ejemplos muy parecidos entre un lugar y otro, demuestra “la facilidad con que se transmiten los cuentos por tradición oral entre adultos sin ilustración. Y lo que hemos comprobado con relatos de origen español, indudablemente lo podemos afirmar también de cuentos indígenas” (González Casanova, 1965: 29). Sin embargo, respecto a una de las narraciones que usa para ejemplificar, cuyo tópico es la unión de un hombre con una mujer ave, justifica como una de las razones para validar la teoría indianista, que no era posible, al menos hasta ese momento (1925) hallarlo entre los indígenas; pero en 1956, Wilfrido C. Cruz lo reescribe para la publicación de su libro *Oaxaca recóndita* (1956) bajo el título de “Chagún, la paloma encantada. Fantasía trique”. Si bien, con este hallazgo, la teoría sobre el origen asiático de los cuentos, no queda completamente invalidada, sí

¹⁷ Esta escuela, fundada por el orientalista alemán Teodoro Benfey, considera que los cuentos maravillosos provienen de la India y que, por tanto, la razón de las similitudes entre los motivos y tópicos de distintos lugares del mundo es, simplemente, la emigración.

permite reconocer otras escuelas sobre el origen de los cuentos, como la Antropológica¹⁸. La tradición oral en México nos remite a un largo proceso en el que es evidente tanto el sincretismo con otras culturas, como la manifestación de creencias, costumbres y tradiciones autóctonas.

Antonio Mediz Bolio, de procedencia maya, y bilingüe desde los primeros años, publicó *La tierra del faisán y del venado* (1922) lo que significó la presentación de los cuentos populares desde una cosmovisión dual¹⁹: los relatos, originarios de Yucatán, están pensados en maya, pero escritos en español. Este aspecto es evidente dentro del texto: en cada uno de los cuentos la reivindicación de lo indígena está presente frente a las ideas de conquista y cambio occidental: “Alguna vez, forastero, oirás a un anciano que dice cosas sencillas que no entiendes y cosas bellas que se te antojarán locuras o desvaríos. Ese anciano es en el Mayab un varón justo y un alma antigua tiene, que está hablando de la verdad” (Mediz Bolio, 2014: 13). La publicación de estos cuentos donde “La tierra del faisán y del venado” representa a Yucatán, marcó la pauta para que después otros escritores de procedencia indígena pudieran publicar también los relatos tradicionales de su comunidad²⁰.

En 1929 se publica *Los hombres que dispersó la danza* de Andrés Henestrosa²¹; época en la que la promoción de todo aquello que proviniera del pueblo, de todo lo tradicional, fue un recurso político para llegar al nacionalismo.

En *México imponderable* (1936) Rafael Heliodoro Valle recrea las costumbres y tradiciones mexicanas en una recopilación de expresiones de los pueblos indígenas: desde su propia interpretación del *Popol Vuh*, hasta anécdotas cómicas y de interés científico sobre la fauna nacional. Asimismo, describe creencias religiosas, como las del día de muertos en distintos lugares del país, resaltando la narración o mito que generó dicha

¹⁸ Andrew Lang, padre de esta teoría, considera que las expresiones comunes en los cuentos de diferentes razas, surgen de manera independiente en cada pueblo. Debido a que esta investigación se concentra en dar a conocer los cuentos populares mexicanos y no en discutir su origen, no profundizaré sobre las distintas escuelas en este trabajo, aunque me propongo hacerlo en el futuro, para una tesis de doctorado.

¹⁹ También publicó su traducción del *Chilam Balam* en 1930 en Costa Rica.

²⁰ Sin embargo, en *Los hombres que dispersó la danza* (1929) de Andrés Henestrosa, es más evidente la inmersión del cristianismo dentro de las creencias zapotecas.

²¹ Profundizaré en el análisis de este libro en el capítulo 3.

costumbre. Con estas narraciones da una muestra del sincretismo religioso, es decir, que la función de los santos cristianos y la manera en que son adorados es la misma que tuvieron algunos de los dioses indígenas. Así, la necesaria presencia del pensamiento del conquistador se refleja de la siguiente manera: “y la luz volvió a hacerse y vieron los hombres que la luz era buena. Venían en los barcos de hierro, el animal doméstico, la escritura fonética, el dios que iba a derribar a los dioses, el Padre Nuestro y el pan de trigo, todo lo que la leyenda no dijo, pero que, tácitamente, anunció Quetzalcóatl” (Valle, 2015: 31). De esta manera, la conquista funciona como una fuerza necesaria dentro del pensamiento indígena.

El narrador en primera persona conversa con los lectores, pero también con otros recopiladores que contaron una historia, a la vez escuchada por sus antepasados, o leída en los relatos de los evangelizadores. Andrés Henestrosa fue uno de los cuentistas que aportó información para la publicación de Valle (Ver capítulo 2). Si bien, *Los hombres que dispersó la danza* apareció publicado en 1929, fue algunos años antes cuando ambos escritores fueron maestro y alumno, que el escritor hondureño pidió a su discípulo que le contara los cuentos zapotecos: “El pez que comió el apóstol” y “La flor del higo y la sirena del mar” son dos relatos que eligió Valle para *México imponderable*.

Nazario Chacón Pineda, quien, con el tiempo, se convertiría en uno de los autores más representativos de la cultura zapoteca, escribió *Estatua y danza*²²(1939). Este libro se divide en una sección de poesía y otra de narrativa; en la primera encontramos una versión lírica del diluvio: “trota en el eco la ronca voz del tambor / pompo capompo yuh / lloverá agua / lloverán piedras / lloverá frío / lloverá fuego / lloverá tierra / desaparecerán todos los hombres de la tierra” (Chacón Pineda, 1939²³). El carácter mítico también se encuentra en los relatos, pues en ellos se narran las características y proezas de los antiguos dioses zapotecos, aunque, en realidad, se trata de entidades femeninas: Tangu Yuh, que significa estatua de barro, es la diosa que unió a los hombres del sur (vini neza guete) y a los de

²² En la biblioteca *Andrés Henestrosa*, ubicada en el centro de la ciudad de Oaxaca y que fue donada por el mismo autor, tuve la fortuna de encontrar este ejemplar que está dedicado de parte de Nazario Chacón Pineda a Henestrosa. La dedicatoria dice lo siguiente: “Para Andrés Henestrosa, la más sólida columna de la intelectualidad zapoteca”. Es evidente el mutuo respeto y admiración que se profesan uno al otro.

²³ Este libro no viene numerado en páginas, se separa por capítulos.

arriba (vini gulaza). También narra una de las tantas historias de Xtagabeñe²⁴ (Flor de loto). En esta versión, Chacón Pineda relata cómo la diosa de los lagos reclama a su hijo Too, quien un día la ve emerger del agua. Después de que Xtagabeñe recupera a su hijo perdido, se transforma en un cisne azul y luego en una flor, que se queda flotando en el agua. Por eso dicen que cuando un niño muere ahogado, una flor emerge del agua, porque la diosa lo reclama para sí. Es interesante el paralelismo con la mitología cristiana, por el motivo del dios padre, (o la diosa madre, en el caso del relato indígena) que reclama a su hijo para llevárselo consigo, lo que podría reducirse a la dicotomía vida-muerte.

En 1940, Gabriel López Ciñas publicó *Vinnigulasa. Cuentos de Juchitán* (1940) donde, como indica el mismo título, explica el significado de esta palabra de origen zapoteco: Vinnigulasa²⁵ “es el nombre de los ídolos y de los objetos de barro o de piedra que brotan de la tierra zapoteca y que hablan de pobladores autóctonos, poseedores de una magnífica cultura” (López Ciñas, 1960: 15); pero el término también alude a los zapotecos de la antigüedad (vinni: gente, gula: antigua) cuenta cómo dios hizo fuego sobre estos seres y los petrificó. Pero el término que me interesa retomar es el siguiente: vinni, que significa gente, gulaa: roto o disperso y saa: entre sí; es decir, el que hace referencia a los zapotecos que huyeron de los poblados ante el aviso de los dioses de que nuevos hombres llegarían y, por tanto, la dispersión los separó. Término que retomó Andrés Henestrosa para el título de su libro *Los hombres que dispersó la danza*; pues, al igual que López Ciñas, narra el origen mítico y lo acontecido a los vinnigulasa.

Asimismo, narra otros relatos donde el sincretismo religioso no es tan evidente como en otros cuentos: en “Guee Queela ¿sacerdote o demonio?” narra la historia de un hombre que logra dominar a otros mediante la constante compañía de una serpiente. Es importante subrayar el cuestionamiento que hace el narrador al final: ¿Este personaje del relato era, simplemente, un encantador de serpientes o un resabio sacerdotal de los ritos arcaicos? [...] el demonio de estos días sería, en el alma indígena de ayer, un sabio sacerdote, poseedor de los misterios de Quetzalcóatl zapoteca (López Ciñas, 1960: 31). Con este cuestionamiento, el escritor juchiteco confronta las creencias y los valores cristianos

²⁴ Una de las versiones la narra Andrés Henestrosa en *Los hombres que dispersó la danza*: “Mudubina y Stagabeñe”, cuyo contenido mítico lo analizo en el capítulo 3.

²⁵ La forma en que se escribe puede variar, pues depende de los diversos y posibles significados; además de que no existe una regla ortográfica como tal. Por ejemplo, Andrés Henestrosa escribe “Binigundaza”

frente a la sabiduría ancestral de los indígenas. Otros cuentos, como “Guiee Yaace” (flor negra), “La laguna encantada”, “Mudubina” y otros ocho relatos donde el personaje principal es el conejo quien, con su astucia, vence a otros animales; son versiones distintas de *Los hombres que dispersó la danza*.

Como podemos ver, hay diversos mitos y cuento populares en la tradición zapoteca. También Gilberto Orozco publicó sus *Tradiciones y leyendas del Istmo de Tehuantepec* (1946). En este compendio, como indica el mismo título, explica cada una de las tradiciones, específicamente aquellas relacionadas con la religión y el matrimonio; también escribe sobre las velas istmeñas²⁶, música y leyendas. Sin embargo, el apartado más interesante es que el escribe respecto a la historia de Juchitán, porque habla de todas las astucias del pueblo zapoteco para evitar ser conquistados, primero por los mexicas y luego por los españoles, lo que describe la peculiaridad de su pueblo: “ni antes ni después de la Conquista fueron humillados los zapotecos, tal vez porque no se empleó con ellos la fuerza como en otras partes, sino la persuasión de los misioneros. No se hirió tampoco su orgullo como el de otros indígenas y quizás, por esas razones, desde entonces fueron más altivos, guerreros y trabajadores, a la par que muy festivos y hospitalarios” (Orozco, 1946: 15).

La historia que cuenta sobre los zapotecos y la fundación de Juchitán está rodeada de elementos míticos y mágicos: Cosijoeza, Monarca zapoteco era amigo del rey de los mixtecos, a quien obsequió un árbol de flores blancas para mantener la relación sin problemas por los conflictos de tierras; sin embargo, cuando Moctezuma, rey azteca, pidió el mismo favor a Cosijoeza, éste no le fue concedido y eso desencadenó enemistad y rivalidad. Lo que me parece muy interesante de este relato es que los hechos cronológicos sobre la conquista están recreados con la estructura propia de los cuentos populares y elementos de tipo mágico. Respecto a los orígenes y ambivalencia de esta narración, Miguel León Portilla asegura: “resulta difícil distinguir cuáles son los elementos de origen exclusivamente prehispánico y cuáles los introducidos como consecuencia del largo contacto y fusión cultural de los siglos de la Colonia y la vida independiente de México” (León Portilla, 1984: 254). Si bien, León Portilla atribuye la tardía recolección de este relato a Paul Radin, en *An historical legend of the zapotecs* (1935) considero que debemos

²⁶ Según Cibeles Henestrosa, una Vela es la festividad donde las *guzana* (madres) y los *xuana* (patrones) celebran a los santos y a las familias. Se trata de un festejo muy antiguo y de larga tradición.

considerar que dicha historia se conserva entre el pueblo zapoteco, de donde fue retomada por Gilberto Orozco.

Algo muy parecido ocurre con Wilfrido C. Cruz, quien en el mismo año publicó *Oaxaca recóndita. Razas, idiomas costumbres, leyendas y tradiciones del estado de Oaxaca* (1946): compendio donde incluye una mezcla de cuentos populares, leyendas y costumbres de los zapotecos. La narración sobre los *Biniigulazza* (zapotecos) es la misma que Andrés Henestrosa retoma en *Los hombres que dispersó la danza*²⁷. Asimismo, transcribe el cuento “Chagún, la paloma encantada” del cual, González Casanova aseguraba que no existía entre los indígenas: trata sobre una mujer ave que, pone pruebas a un hombre para poder estar con ella. Con ayuda del dios del viento lo logra y pueden estar juntos.

En 1956 Walter Miller, después de varios años de investigación, publicó *Cuentos mixes*. Esta antología significó un trabajo importante dentro de la recuperación de los materiales folklóricos de los indígenas de México, pues se presentó como una prueba irrefutable de que la tradición oral propiamente autóctona, continuaba viva tanto en los relatos como en la costumbre. Como apunta el antropólogo Alfonso Villa Rojas²⁸ en las “Notas introductorias sobre la condición cultural de los Mijes”:

[La recopilación de Walter Miller] presenta un doble interés en el campo de los estudios antropológicos: por un lado, aporta materiales de auténtica raíz indígena que permiten refutar, de modo incontrovertible, la creencia tan extendida de haberse borrado y a el impulso original, autóctono, de los mitos, leyendas y relatos tradicionales de nuestra población nativa [y por otro lado] el de mostrar la influencia que todavía ejercen en la conducta colectiva los mitos, las creencias y supersticiones que constituyen el folklore del grupo (Villa Rojas, 1956: 13).

La presencia del pensamiento indígena es evidente, sobre todo, en la primera parte, correspondiente a los relatos mitológicos de carácter desiderativo, donde encontré distintas versiones del mito del Sol y la Luna, quienes primero, fueron un niño y una niña, respectivamente, nacidos después de que una mujer guardara un pájaro en su seno. Después se hace notable el paulatino sincretismo y la influencia española. Por ejemplo, el relato “La muchacha que tenía un rayo por marido” perteneciente a la sección de los mitos, cuenta la historia de una mujer casada con un rayo que es descrito como una culebra. En el siguiente

²⁷ Dicha historia ya había sido publicada por el mismo Wilfrido C. Cruz, pero en *El tonalamatl zapoteco* (1935).

²⁸ Nacido en Yucatán, entre sus trabajos de investigación sobresalen aquellos sobre la cultura maya precolombina, como *Los elegidos de Dios: etnografías de los mayas de Quintana Roo* (1978).

apartado (Leyendas sobre seres sobrenaturales) encuentro una narración sobre un hombre que decide vender a su mujer al demonio, a cambio de dinero. Es interesante el paralelismo entre la estructura y las funciones del relato: un personaje recibe un bien, a cambio de darse en matrimonio a un ser divino (en uno) o vender a su pareja a un ser demoníaco (en otro) y, a la vez, la evidente diferencia entre las doctrinas.

Otras secciones que comprende esta antología son: nahuales o tonas, antropofagia, los antiguos (relatos sobre lo que acontecía a los hombres antes de la llegada de los frailes); creencias y costumbres y, finalmente, cuentos populares, donde abundan las narraciones sobre animales, cuyo principal protagonista es el tlacuache versus el tigre, los que cumplen la misma función que el conejo y el coyote en los cuentos zapotecos.

En 1968, José María Bradomín²⁹ publica *Oaxaca en la tradición*, que comprende ocho secciones: Leyendas varias, Crónicas diversas, Tipos célebres, Danza y música, Retablo anecdótico, Arte e industrias populares, Casas históricas de Oaxaca y Estampas de viaje. En los dos primeros apartados no discrimina entre leyenda, cuento popular y mito. Es importante el orden en que las narraciones se encuentran, pues da la idea de un recorrido histórico: comienza por narrar el origen del hombre, sigue por las rivalidades entre civilizaciones indígenas y termina con la suplantación de ideas religiosas propias por el cristianismo.

En el prólogo de este libro, Luis Castañeda Guzmán apunta: “lástima, y muy grande, que sólo se hubiese fijado ese gobernador [Genaro V. Vázquez³⁰] en un lado del prisma: lo indígena, sin darse cuenta, o tratando de engañar a los demás, que no somos solamente indios o solamente españoles, sino algo más trascendente: mestizos” (Castañeda Guzmán, 1968: 7). Asimismo, reprocha la perspectiva con la que se mira al folklore indígena: como un anzuelo meramente turístico para atraer al extranjero. Lo que conlleva a una falsificación de la verdadera tradición, para darle valor solamente a partir del otro. Con esto

²⁹ Es uno de los más reconocidos investigadores de la tradición oaxaqueña, de la misma manera que otros como: Andrés Portillo, Fernando Ramírez de Aguilar, Carlos Martínez Gracida, Francisco Salazar, Cayetano Esteva, Guillermo Rosas Solaegui, José Antonio Gay, Wilfrido C. Cruz y Alfonso Francisco Ramírez. Según el escritor Abel Santiago, son ellos quienes han logrado rescatar las raíces culturales más significativas del estado (Ver Santiago, Abel, 2013: 8).

³⁰ Según Castañeda Guzmán, el gobierno de Genaro V. Vázquez (1924-1928) promovió la búsqueda de la tradición oaxaqueña.

resalta la importancia de la publicación de obras como *Oaxaca en la tradición*, donde los estudios sobre el folclore resultan verdaderamente indispensables.

Otra publicación importante en este año es la del alemán Konrad T. Preuss: *Mitos y cuentos nahuas de la Sierra Madre Occidental* (1968), relatos recogidos por él mismo en la comunidad de San Pedro Jícora, Durango y traducidos posteriormente tanto al español como al alemán. Este libro no sólo contiene los cuentos, sino que hace un estudio sobre el héroe³¹ y las diversas formas en que se manifiesta en las narraciones. Respecto a los cuentos recopilados por Preuss, la doctora Elsa Ziehm afirma:

El núcleo mítico es evidente. Varios de ellos parecen paralelos terrestres, como una repetición, una realización posterior de sucesos míticos, efectuada por el hombre. No es fácil decidir dónde ha ocurrido el paso de lo numinoso a lo humano [...] los principales personajes del acontecer mítico, el Lucero del Alba y la Vieja Madre de la Tierra, se enfrentan uno al otro como dos principios: el masculino, joven, radiante, ígneo; el femenino, viejísimo, oscuro, frío, húmedo, fecundo, terrible. Ambos han adoptado forma humana (Ziehm, 1968: 9-10).

La recopilación de Preuss incluye narraciones sobre el diluvio y otros relatos cosmogónicos como el de la perra que hacía tortillas, para después, convertirse en mujer y procrear a los primeros hombres. En este caso podemos encontrar la relación de la fertilidad de la tierra después de la lluvia y su relación con el nacimiento del maíz, pero también de los humanos.

En 1982, *Cuentos y leyendas de México*. Lilian Scheffler³²: antropóloga y especialista en cultura popular mexicana recopiló algunos de los cuentos publicados en esta versión. En la antología de 1998: *Literatura oral tradicional de los indígenas de México*, seleccionó relatos de grupos indígenas diversos: Oaxaca (mazatecos, mixes, chatinos, chinantecos, huaves, cuicatecos y zapotecos); Veracruz (nahuas, totonacos, popoluca); Chiapas (lacandones, zoques); Jalisco y Nayarit (huicholes); Yucatán (mayas), Estado de México (mazahuas), Guanajuato (Chichimecas) y Baja California (Kiliwas).

Scheffler dividió su antología en siete secciones: Relatos cosmogónicos y mitológicos, etiológicos, sobrenaturales, cuentos de animales³³, moralizantes, cuentos de tipo mágico y testimonios históricos. Es interesante que hace una diferencia entre los mitos

³¹ Esto es importante porque en el capítulo tercero, retomo el análisis de la figura del héroe en la tradición indígena.

³² Desafortunadamente, no me ha sido posible encontrar más datos sobre esta investigadora, cuyo trabajo es de suma importancia.

³³ En este apartado sobresalen los cuentos de astucia, donde el principal protagonista es tlacuache o el conejo.

y los relatos etiológicos; pues mientras que los primeros son narraciones sobre la creación, el diluvio o el origen del sol y la luna, los segundos son de carácter explicativo, por ejemplo, “La rana y el zopilote” narra la razón de que las ranas tengan el vientre plano. Encuentro en esta antología varios aspectos que me gustaría resaltar:

El mito, cuyo motivo principal es el de una mujer que queda embarazada al guardar un ave en su pecho es mucho más explícito que en otros relatos de este tipo. En esta versión lacandona (“Nuxi, el trampeador de topos”) es evidente la relación entre el ave y la unión carnal con un hombre: “vio acercarse por tierra a un ser femenino que parecía hermosísima. Le tiró una semilla de nanche a su cabeza [...] Nuxi supo que no era una mujer mortal sino la hija de Kisin, tiró otra semilla que rebotó de su cráneo desnudo y ella creía que Nuxi era una cotorra” (Scheffler, 1998: 13). El pájaro como símbolo fálico corresponde a los estudios psicoanalíticos de mito y está presente también en Walter Miller (*Cuentos mixes* [1956]) y, posteriormente, en Juan Adolfo Vázquez (*Literaturas indígenas de América. Una introducción a su estudio* [1999]) e, incluso en la versión infantil de *Coyolxauhqui* (2008) escrita por Margo Glantz aunque, en este último caso, es menos evidente: “un día, mientras estaba barriendo, bajó del techo un plumaje, parecido a un pollito, como una bola de plumas finas. Coatlicue miró por todas partes para descubrir de dónde venía ese suave pelito pero no encontró nada y se lo puso debajo del vestido [...] al poco tiempo, Coatlicue se dio cuenta de que estaba esperando un niño y no entendió lo que pasaba ni de dónde venía” (Glantz, 2008: 6). En este caso, la diosa Coatlicue, solamente guarda una pelusa en su pecho y, sin razón aparente, queda embarazada de Huitzilopochtli, quien fungirá como creador del cielo al aventar a sus hermanos como estrellas y a la celosa Coyolxauhqui, como la Luna. En el pensamiento mágico del niño puede quedar resuelta la duda de que la diosa va a tener un bebé al guardar una pelusa en su pecho; pero si unimos ambas versiones la relación con el símbolo fálico se hace evidente.

El mito “Cosmogonía nahua” es un relato donde, en realidad, se habla de la concepción cristiana del bien y el mal: la dualidad y confusión entre Cristo/Dios, se muestra como un anciano; mientras que Luzbel funciona como uno de los apóstoles que desobedecen a la divinidad: “cuando Dios comenzó tenía un discípulo llamado Luzbel. Después tuvo más discípulos hasta que llegó a nueve” (Scheffler, 1998: 16).

Según lo que observé, en los cuentos de los grupos indígenas de Oaxaca es donde predomina el sincretismo religioso, quizá por la función que tuvieron los grupos de dominicos y franciscanos al evangelizar, pues utilizaron herramientas y creencias nativas para hablar del cristianismo y transformar la concepción de los grupos indígenas paulatinamente. “El dios del agua” de origen mixe, es una evidencia del sincretismo religioso; pues utiliza rituales cristianos (misa) para aplacar la ira de un dios indígena, después de la respectiva transgresión de los hombres. Scheffler explica el mestizaje cultural en México de la siguiente manera:

Hay grupos que hasta la actualidad conservan en mayor proporción sus antiguas tradiciones y otros en los que el mestizaje cultural es más evidente. Así, en los grupos que permanecieron aislados por más tiempo, se encuentran narraciones de tipo mítico apegadas a sus antiguas creencias, mientras que en otros puede observarse la fusión de las tradiciones narrativas de ambas culturas, y en otros más existe un claro carácter occidental en sus relatos, aunque por supuesto estén ya impregnados de elementos y rasgos locales que se han ido imponiendo desde el momento mismo en que fueron aceptados por el grupo (Scheffler, 1998: 11).

Por otro lado “Los cuates” también de Oaxaca, pero de la región chatina, es un mito que conserva sus propias creencias sobre la creación del sol y la luna, que también retoma Walter Miller (de los mixes), Wilfrido C. Cruz (de los zapotecos) e, incluso Juan Adolfo Vázquez. Respecto al mito universal del diluvio, la versión totonaca agrega el motivo sobre el surgimiento de los montes, así como la causa de que, además de la lluvia, el agua ascienda debido al calor extremo de la tierra, de manera que provoca el hervor del agua.

En cuanto a los relatos de animales, encuentro varias similitudes con los cuentos narrados por Henestrosa en *Los hombres que dispersó la danza*. El cuento nahua “la rana y el zopilote” nos remite a “Bigú” (Ver Henestrosa, 2009: 79) por el motivo del animal astuto (la rana o la tortuga) que cae desde las alturas por haber engañado al zopilote³⁴. Cabe aclarar que en las versiones Henestrosa, predomina la función estética, mientras que la antología de Lilian Scheffler está escrita tal y como las enunció el narrador, donde, incluso, nos remite al valor de la tradición oral. Ya en la introducción a su antología, la recopiladora advierte que los textos reunidos son la representación fiel de la cultura oral indígena que ha

³⁴ Otra referencia importante de este motivo lo encontramos en el personaje de “Hicotea” que retoma Lydia Cabrera en *Cuentos negros de Cuba* (1940), donde una tortuga astuta compite con otros animales. En “El caballo de Hicotea” este personaje usa como transporte a un caballo de manera similar a como “Bigú” viaja en el zopilote.

sido tan poco estudiada y que las narraciones varían según el contexto en que se expresan, pues cada pueblo hereda de sus antepasados la tradición, las creencias. De manera que los relatos cumplen una función primordial en cada pueblo.

Sesenta y ocho voces (2012) es la primera manifestación visual (no escrita) que se hace dentro del campo del cuento popular. Se trata de un proyecto creado por la diseñadora gráfica Gabriela Badillo Sánchez; cuya idea surge después de notar que en la comunidad de Popolá, Yucatán, los niños mayas se avergonzaban de sus raíces. Ante esto, e inspirada por el poema “Cuando muere una lengua³⁵” de León Portilla, dio pie a *Sesenta y ocho voces, sesenta y ocho corazones. Cortometrajes en lenguas indígenas*.

Tras la muerte de su abuelo maya, originario de Maxcanú, Gabriela Badillo retomó relatos de algunos autores (como Andrés Henestrosa, Hermenegildo López Castro e Isaac Esaú Carrillo Can³⁶) pero sobre todo ha fungido como recolectora en diversos estados de la República. Esto desencadenó, hasta ahora, veintitrés animaciones (que incluyen dos poemas, uno en náhuatl y otro en totonaco). El propósito es crear sesenta y ocho cortometrajes, en relación con el número de lenguas indígenas en nuestro país; razón por la cual, los relatos están narrados en su idioma originario. Con ayuda de Instituciones como el FONCA, Canal 11, el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI) y la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), ahora es posible tener acceso a los cuentos populares de una forma muy factible para los mexicanos: el internet y la televisión abierta. Este proyecto es elogiado porque permite un potencial desarrollo de la tradición.

Dentro de la clasificación de Carlos Montemayor, encontré un cuento de animales (“El tigre y el grillo”), dos que conforman una adaptación de tema cristiano (“La Virgen de la Salud” y “El inicio del mundo como lo conocemos”), dos de transformaciones y hechicerías (“La reunión de los Espantagentes” y “La bruja”); tres sobre la naturaleza de animales y plantas (“El origen del fuego”, “Las luciérnagas que embellecen los árboles” y

³⁵ Poema dedicado a Carlos Montemayor.

³⁶ El segundo es un escritor mixteco, cuyo libro *Tutu Ñuu Oko. Libro del pueblo Veinte. Relatos de la tradición oral mixteca de Pinotepa Nacional* (2010) incluye el cuento “La muerte” reescrito, posteriormente, por Fabio Morábito y parte del grupo de relatos indígenas en 68 voces. El tercero, es un poeta yucateco que recibió el premio “Alfredo Barrera Vázquez” del VII concurso de juegos Literarios Nacionales Universitarios de la Universidad Autónoma de Yucatán por el cuento “La última danza” (2008).

“El origen de las mariposas”); pero sobre todo hay relatos cosmogónicos, ocho en total: (“El viento”, “El origen del arcoíris”, “Primer amanecer”, “El origen de los celos”, “El origen de la tierra”, “El origen de la vida”, “el origen del sol y la luna”, “Imagen de Prometeo³⁷”, “Cómo llegó el conejo a la luna”). Asimismo, agrego dos categorías más a la clasificación de Montemayor (al menos para los cuentos de *Sesenta y ocho voces*). Si bien, algunos cuentos cumplen con los parámetros propuestos por el escritor mexicano, considero que al posicionarlos en ese rubro, se puede confundir el motivo principal del relato. Las clasificaciones que propongo son dos: la primera, relacionada con la idea de conquista, cuyo motivo principal sería que dentro de un relato cosmogónico se visualiza al hombre blanco como el enemigo que estaba predestinado a llegar. Esto funcionaría como una sub categorización que incluye tanto las narraciones cosmogónicas como la influencia negativa de la occidentalización. Aquí incluyo dos cuentos: “El origen de los rarámuri y los chabochi” y “El chapulín brujo”. Por otro lado, encontré que dos de los cuentos refieren el tema de la muerte, una de forma positiva y la otra de manera negativa: “La última danza” y “La muerte”. Ahora bien, ambos relatos fueron retomados de autores: Isaac Esaú Carrillo y Hermenegildo López Castro; lo que podría volver cuestionable la relación con el carácter tradicional del relato; sin embargo, debemos tener en cuenta que se trata, simplemente, de un embellecimiento literario, pues estos relatos fueron recogidos por los autores de sus comunidades: maya la primera y mixteca la segunda.

En el 2014, la UNAM en una coedición con el Fondo de Cultura Económica, publican la primera recopilación que contempla un amplio ejemplar de cuentos populares, escritos en español y con una perspectiva literaria. Fabio Morábito, quien los reescribe, equipara su tarea a la de Italo Calvino en Italia, o incluso a los Hermanos Grimm en Alemania:

No ha habido hasta la fecha en nuestro país un intento de reunir con criterios puramente literarios un acervo de cuentos de tradición oral para ser leídos por el público no especializado, tanto adulto como infantil. Lo que hay son recopilaciones regionales, la mayoría de las cuales se han hecho con criterios no literarios sino científicos (antropológicos, folklóricos, lingüísticos, etcétera), lo que ha determinado la forma como fueron recogidos, transcritos y publicados (Morábito, 2014: 7).

³⁷ Versión de Andrés Henestrosa

Aunque no coincido respecto a lo que apunta respecto a la subordinación de otros trabajos sobre el cuento popular, es un hecho que la publicación de *Cuentos populares mexicanos* (2014) implica un gran paso en el ámbito literario, aunque se trate de una reelaboración de los relatos orales indígenas. Si bien, estos no fueron recopilados de forma directa por Morábito, la búsqueda en diversas fuentes³⁸ derivó en dicha compilación.

Morábito plantea el tiempo de la Edad Media como el más común en los relatos, por la idea de recorrer grandes distancias que permitan el hallazgo de algo desconocido; la necesidad de romper el mundo jerarquizado, así como la presencia de reyes, princesas, bosques y brujas. Esto es importante porque funciona como una clave que evidencia la perspectiva con la que Morábito mide al cuento popular mexicano: bajo el parámetro occidental: “en muchos de los cuentos recogidos aquí el escenario medieval maravilloso se ve suplantado por el campo, por la sierra, en fin, por aquello que cabe en la genérica definición de ‘monte’, que realiza la misma función de extrañamiento y hechizo que cumple el bosque en el Medioevo [...] es frecuente en muchas historias la conversión del rey en hacendado o ranchero” (Morábito, 2014: 17-18). Esta aseveración es discutible, porque propone que los personajes y paisajes de los cuentos mexicanos, sólo reemplazan a los ya existentes europeos. Los relatos a los que se refiere Morábito podemos categorizarlos en una de las nueve clasificaciones que propone Montemayor en *Arte y trama del cuento indígena* (1998): “Adaptaciones de cuentos populares indoeuropeos”. Asimismo, debemos tener en cuenta que Morábito trabaja sobre traducciones y no directamente con los cuentos en lenguas indígenas.

En esta antología también hay interesantes versiones de Italo Calvino (“Friega Tiznados” en vez de “Como a la sal”), Grimm (“Cuento de los niños perdidos” que reemplaza al tan conocido “Hansel y Gretel”), Perrault (“El cuento de los changos” en lugar de “La gata blanca”, Madame Leprince de Beaumont (“La doncella y la fiera” “La bella y la bestia” e, incluso, de Don Juan Manuel en “Doña Tucha ³⁹”).

³⁸ Entre esas fuentes, Fabio Morábito menciona la Base de datos de materiales en México, a Stanley Robe, Pablo González Casanova, Aurelio M. Espinosa e, incluso, a su esposa, la antropóloga Ethel Correa.

³⁹ Recomiendo revisar la ponencia de Luz Fernández de Alba: “La brecha que separa un cuento oral de su versión escrita” en *Odres nuevos: retos y futuro de la Literatura Popular Infantil* (2016). Dicho estudio surge debido a que cada año, la Universidad de Castilla la Mancha organiza las Jornadas Iberoamericanas de investigadores de Literatura Popular Infantil. La anterior corresponde a la cuarta de junio del 2015.

Pero también comprende los cuentos populares que Montemayor cataloga como los más autóctonos: Los cuentos del conejo y el coyote, o bien, el relato mixteco “La muerte” que también se contempló en el proyecto *Sesenta y ocho voces* sobre relatos indígenas. Sobre tres hermanos que deciden ir en busca de la muerte para derrotarla, pues observan que sólo causa desgracias y tristezas en la humanidad. Así, hallan el árbol de la muerte, en cuya copa se encontraba un tesoro; provocando la rivalidad y el egoísmo entre los hermanos, de manera que, terminan por encontrar, literalmente a la muerte.

Otro aspecto importante es la relación entre el cuento popular y la literatura infantil: dicha correspondencia ocurre con muchos autores que han publicado relatos de tradición oral. ¿Por qué se piensa en un receptor niño cuando se habla de cuento popular?⁴⁰ Pensemos, incluso, lo que ha ocurrido a lo largo de la historia de la literatura con los hermanos Grimm o Hans Christian Andersen, a diferencia de lo que sucedía muchos años antes con Giovanni Boccaccio y los *Cuentos del Decamerón*. Fabio Morábito explica que: “el propio texto actúa como un filtro de lectura, su estilo y su vocabulario seleccionan al lector, dejando atrás, desde las primeras páginas, a los lectores más inexpertos, que son también los más vulnerables ante ciertas situaciones” (Morábito, 2014: 19-20). Esto me lleva a cuestionar lo siguiente: ¿se omiten ciertos elementos importantes al seleccionar exclusivamente a un público infantil? En ocasiones, sobre todo en las comunidades indígenas, es imposible excluir al niño de la narración, pues las situaciones en las que el narrador cuenta un relato, hace partícipe a todos los miembros de la comunidad. Por lo tanto, en la sociedad occidental pareciera un tanto ridículo querer proteger a los infantes de la realidad. Pensemos, por ejemplo, en el cuento mixteco “La muerte” ¿qué tan pertinente es la recepción para un niño en un contexto social fuera del que se ubica el relato? Incluso si planteamos la muerte como una temática universal, o los anti valores como la envidia o la avaricia como parte de la enseñanza del relato? Muchos dirán que no darían a leer a un niño un relato como ese, sin embargo, debemos recordar que la recepción infantil no es racional sino intuitiva, por lo que, como plantea el mismo Morábito, es normal que los niños entiendan conceptos fuera de su alcance a su manera. De la misma manera, algunos críticos de la Literatura infantil, como Blanca Lydia Trejo, a la vez que simpatizan con la

⁴⁰ Este aspecto será analizado en el último capítulo.

idea de dar a leer cuentos populares a los niños mexicanos, también niegan que algunos de ellos sean propios para el público infante.

Ahora bien, dentro de todas estas publicaciones ¿dónde queda Andrés Henestrosa? En el siguiente capítulo analizaré el papel que tiene el escritor zapoteco en la cultura literaria mexicana.

Capítulo 2. Construcción autoral de Andrés Henestrosa

2.1 ¿Quién es?

Mi investigación se enfoca en Andrés Henestrosa, un autor de origen zapoteco que escribió en español los relatos que escuchó en su infancia; lo importante es que el español fue su segunda lengua, misma que aprendió a los 16 años. Centro mi análisis en este escritor mexicano, nacido en Ixhuatán⁴¹, Oaxaca, porque en su vida y obra puede vislumbrarse una problemática que me interesa discutir: la manera en la cual se preservan los relatos orales de lenguas indígenas en comparación con los escritos en español. Henestrosa tuvo contacto de forma directa con la literatura producida en lengua zapoteca; esto significa que, a diferencia de muchos otros escritores que escucharon los relatos por medio de terceros, él pudo tener acceso a la cultura que los creaba. El recorrido que hizo el autor juchiteco durante su vida, sirve para observar el lugar del escritor indígena en México y cuestionar el valor que se le da a su discurso, pasando por todos los filtros que debe recorrer para hacerse escuchar.

Juchitán es un pueblo pequeño, ubicado en el istmo de Tehuantepec, región de espiritualidad y tradiciones. La lengua que utilizan es el zapoteco y los hablantes se expresan con jocosidad y alegría; sin embargo, el ambiente no es tan afortunado, pues la pobreza impera a pesar de la riqueza cultural. En el municipio de Ixhuatán, en un rancho llamado “San Martín”, nació Andrés en 1906, a quien pusieron dicho nombre por haber nacido el 30 de noviembre, día que corresponde a la celebración de San Andrés.

Su vida se desarrolló entre lo indígena y lo español, entre la disputa por la superioridad de la sangre: su familia materna, los Henestrosa, no consideraba suficiente a un indio de raza huave para su hija de piel blanca. De cualquier forma, su padre, Arnulfo Morales, falleció a causa de la tuberculosis. En 1918, Andrés, su madre Martina y sus hermanos llegan a vivir a Juchitán, donde el futuro escritor intenta terminar la primaria entre el torbellino de la Revolución.

A sus 16 años viajó a la ciudad de México. Para entonces sólo había escuchado unas cuantas palabras en español combinadas con el zapoteco. Cuando buscó la ayuda de José

⁴¹A pesar de que éste fue su lugar de origen, Henestrosa siempre habló de Juchitán como su pueblo natal, debido a que fue ahí donde pasó su infancia y donde aprendió a leer.

Vasconcelos, éste le entregó un montón de libros, los clásicos que el Secretario de Educación Pública consideraba primordial para cualquier joven mexicano que quisiera instruirse. También lo inscribió a la Nacional de Maestros, mejor conocida como Escuela Normal Superior, donde Henestrosa conocería a Manuel Rodríguez Lozano, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, grandes pintores y muralistas mexicanos de la época⁴². Cuando tuvo que abandonar los estudios por falta de dinero, Manuel Rodríguez Lozano lo ayudó. Así, Andrés comenzó a ir a la Escuela Nacional Preparatoria, donde tuvo como maestro a Rafael Heliodoro Valle, escritor hondureño de quien recibió instrucción literaria y le abrió las puertas al mundo de la literatura, pues le pidió que lo ayudara en algunas de las colaboraciones de los más importantes suplementos culturales. Fue entonces cuando Andrés le narró los cuentos y leyendas que había escuchado en su infancia. Su profesor los escribió y aparecieron publicados en periódicos, para después recogerlos en su libro *México imponderable* (1936).

Después, en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, Antonio Caso, fundador del *Ateneo de la Juventud*, pidió a sus alumnos, que contaran un mito. Henestrosa narró uno de los cuentos que después aparecería en *Los hombres que dispersó la danza* (1929): “Conejo y coyote”.

– ¿Ha leído usted en algún libro ese relato? ¿Es de algún autor?

–No contestó Henestrosa– es una leyenda de mi pueblo.

–Parece escrita.

–La sé de memoria. Aunque no es la única, conozco otras.

–¿Y por qué no las escribe?–preguntó el maestro–. Escríbalas. (Cruz Bencomo, 2001: 179).

Andrés tomó el consejo de su maestro y se puso a escribir todos los cuentos que conocía de la cultura zapoteca; sin embargo, en varias ocasiones se dio cuenta de que los relatos se interrumpían y quedaban truncos, o bien, los personajes o la trama se combinaban unos con otros. Antes que inventar, el escritor pensó que era mejor investigar: descubrió a los autores que le proporcionaron información sobre su pasado indígena y la historia de Oaxaca: Martínez Gracida, Ramírez de Aguilar o Fray Francisco de Burgoa. Una vez que tuvo los conocimientos necesarios, dio rienda suelta a su creatividad literaria.

⁴² Es importante resaltar que el muralismo mexicano tuvo como uno de sus principales motivos establecer una idea de lo propiamente mexicano, al contraponer la perspectiva que durante la colonia se había tenido de las culturas originarias. Los muralistas muestran al indígena como la base de la cultura y la historia de México.

Para Henestrosa era importante reconocer que para escribir los relatos del mundo indígena, era necesario haberse criado en él. Sin embargo, sus cuentos resultaron una mezcla entre la imaginación indígena y la cristiana: relatos donde la fantasía de un tiempo mítico se une a la del tiempo histórico. La primera edición de *Los hombres que dispersó la danza* contenía veintiún relatos y fueron recibidos en el medio intelectual entre la algarabía y el recelo. Fue la época en que artistas y literatos se preocuparon por la realidad del país y el horizonte cultural abrió las puertas a todo aquello que funcionara para explicar el alma nacional.

La primera edición, correspondiente a la Compañía Nacional Editora Águilas, tenía en la portada un motivo prehispánico y tres ilustraciones a lápiz de Manuel Rodríguez Lozano. Asimismo, el prólogo estaba escrito por Julio Torri.⁴³ En ediciones posteriores, Henestrosa reescribió los cuentos de manera que la colección completa incluía 32. Asimismo, “Shaviciente” o “Shavicende” (era el nombre en zapoteco San Vicente)⁴⁴ para el que después se tituló “Imagen de Prometeo”.

Este cambio de título también denota cierto recelo, no sólo con la lengua zapoteca, sino con la procedencia indígena del escritor, así como la influencia de la mitología griega. Andrés Henestrosa cuenta cómo, al salir de la editorial y tener por primera vez un libro escrito por él entre sus manos, se encontró con Xavier Villaurrutia, quien se burló de la emoción del nuevo escritor y miró su ejemplar con desprecio⁴⁵. (Ver Cruz Bencomo, 2001: 125).

Si bien, la Revolución Mexicana había modificado el rumbo por el que avanzaría el escritor zapoteco; hubo otro cambio político que resultó determinante en su vida: el Vasconcelismo. Henestrosa participó activamente en este movimiento, aunque no por eso

⁴³ Tuve la oportunidad de encontrar este ejemplar en la Biblioteca Andrés Henestrosa en la ciudad de Oaxaca, donada por el mismo autor; desafortunadamente el prefacio escrito por Julio Torri está perdido.

⁴⁴ San Vicente Ferrer es el Santo Patrono de Juchitán. Cuenta la historia que, en 1870, Félix Díaz, mandó quitar al santo de la iglesia (símbolo de su identidad comunal) en afrenta porque los zapotecos defendieron su cultura y sus creencias. Sin embargo, varias décadas después, los indígenas obtuvieron una nueva escultura del santo, al que llamaron San Vicente *huinii* (chico).

⁴⁵ Esto tiene que ver con la Generación a la que pertenecía Villaurrutia: los Contemporáneos que integra a escritores como Torres Bodet, Salvador Novo, Jorge Cuesta y Gilberto Owen. Su obra se caracterizó por la búsqueda del esteticismo y la universalidad. La tendencia que tuvieron fue la de rastrear lo novedoso en Europa; por lo que mantuvieron una polémica con los Estridentistas, llamada Polémica de 1925, donde se contraponen las ideas entre lo cosmopolita y lo local para definir a la Literatura Mexicana.

quedó suspendida su carrera literaria. En 1926 asiste a tertulias donde se reúnen poetas, pintores y escultores. Eran los Ateneístas que buscaron encontrarle un sentido universal a la cultura mexicana. Las reuniones se realizaban en casa de Manuel Rodríguez Lozano; lugar donde Andrés conocería a la gran promotora cultural, Antonieta Rivas Mercado.⁴⁶

Ella apoyó la campaña de José Vasconcelos y fundó el primer departamento de asuntos indígenas en la Secretaría de Educación Pública. Cuando conoció a Henestrosa, lo invitó a vivir en su casa. El mundo cultural de Andrés se expandió con la presencia de Antonieta, quien, además de abrirle las puertas de su hogar, le abrió el universo de los libros y la traducción. Esto hizo que compartieran sus afinidades culturales y literarias. Asimismo, las raíces indígenas del escritor, lo acercaron a las ideas de los muralistas como Diego Rivera.

Cuando el zapoteco comenzó a tener recursos económicos por su actividad periodística, se fue a vivir con el poeta estadounidense Langston Hughes y con el fotógrafo francés Henri Cartier Bresson. Este lugar fue el recinto de la revista *Neza* (1935), como una forma de promocionar y rescatar las letras oaxaqueñas. Fue creada por la Sociedad de Estudiantes Juchitecos. Tuvo como principal objetivo el respeto a las tradiciones y a la tierra nativa: hacía alusión a la historia y las costumbres de los pueblos indígenas; específicamente de la cultura zapoteca. Algunos de sus colaboradores fueron Gabriel López Chiñas, Enrique Liekenes, Nazario Chacón Pineda, y el mismo Andrés Henestrosa. Debido a sus artículos donde expresa el compromiso con los temas que buscan el rescate y el estudio de la cultura zapoteca, el grupo (Sociedad de Estudiantes Juchitecos) cambió su nombre como Generación Neza. Desafortunadamente, la revista dejó de publicarse en 1939⁴⁷.

Las publicaciones, además de artículos sobre tradiciones del Istmo o estudios sobre la lengua zapoteca; incluían cuentos de tradición oral, debido a que la Sociedad de Estudiantes Juchitecos estaba conformada por autores que tenían contacto directo con las narraciones. Algunos ejemplos son: “El burro y el lagarto” escrito por Gabriel López Chiñas en octubre de 1935; “Stagabeñe” de Santiago Chacón Pineda de 1936; así como algunos de

⁴⁶ Recomiendo ampliamente revisar la biografía sobre Antonieta Rivas Mercado escrita por Fabienne Bradu *Antonieta* (1991).

⁴⁷ Las publicaciones incluyen cuentos de tradición popular, reseñas de libros, y explicaciones sobre palabras en zapoteco o costumbres indígenas.

los cuentos que previamente, había sido publicados en *Los hombres que dispersó la danza* (1929); entre los que se encuentran “ViniGundahZaa”, “Del pez que cenó el apóstol”, “El lago de Sanra Teresa” y “Dios castiga a conejo” todos ellos, publicados entre marzo y septiembre de 1936.

El predecesor de esta revista fue *El zapoteco* (1928) periódico que también fue fundado por la Sociedad de Estudiantes Juchitecos y dirigido por Andrés Henestrosa; lo que les permitió ahorrar lo suficiente para pagar las publicaciones de lo que primero fue la Revista *Nesha* y, posteriormente, *Neza*, en zapoteco, que quiere decir, “agua, camino río, el río es un camino que anda” (Henestrosa, 1986: 1). Asimismo, *Neza* tuvo su descendiente que fue *Didcha* de la cual se publicaron cuatro números entre julio de 1950 y febrero de 1951. El título de ésta, también es otra palabra zapoteca, que tiene el significado de palabra, razón, cuento, historia o leyenda; pero también puede representar verdad o mentira; es decir los límites borrados entre la ficción y la realidad.

Diez años después de haber publicado *Los hombres que dispersó la danza*, Andrés Henestrosa obtiene la beca Guggenheim por su ensayo “La significación de la cultura zapoteca en América”. En la universidad de Berkeley formula las líneas generales de la gramática del zapoteco; y al mismo tiempo, debido a la guerra civil española, realiza reuniones políticas en apoyo a la resistencia:

Escribía con su corazón de aortas hispana e india, textos en los que subrayaba el aspecto humanitario de una actitud de puertas abiertas hacia los republicanos y el enorme beneficio que representaría para México el recibir a un importante número de individuos altamente capacitados y cultos que huían de España [...] había que convencer a los campesinos de que los españoles no venían a quitarle sus tierras, sino a trabajar con ellos y desentrañar la imagen histórica del conquistador, para empotrar en todas las conciencias la idea de que los españoles eran los padres fundadores de la nación mexicana (Reyes Haiducovich, 2005: 158).

De 1946 a 1952 fue Jefe del Departamento de Impuestos Especiales de la Tesorería del Distrito Federal; para después, trabajar como Diputado Federal y Senador de la República desde 1958 hasta 1991. Asimismo fue profesor de Lengua y Literatura en la Escuela Normal de Maestros donde se dedica a la docencia hasta 1975. También imparte clases de Literatura Mexicana e Hispanoamericana en la Escuela Nacional Preparatoria y en la Universidad Nacional Autónoma de México durante cuarenta años.

A sus 33 años se casa con Alfa Ríos, quien también era de Juchitán. Un año después, nació su hija, Cibeles. A partir de esta unión, el poeta siempre tuvo la necesidad de volver a su tierra. Sin embargo, su trabajo hizo que se asentara definitivamente en la capital.

Durante veinte años, de 1940 a 1960 dedicó su tarea de escritor al periodismo cultural. En el periódico *El Día* escribe una columna llamada *Divagario*, que por su prosa poética y diversidad temática, resulta una muestra de la cultura, tradiciones y riqueza de nuestro país. En 1942 colabora esporádicamente en *El popular* bajo el pseudónimo de Domingo López. Su primera colaboración ahí se llama “Rebelión de indios”.

Posteriormente, Fernando Benítez lo invita a participar en *El Nacional*, donde escribe la famosa *Alacena de Minucias* y habla sobre literatura e historia de México y, a veces, sobre ambos temas, pues ayuda a descubrir la importancia de algunos escritores olvidados por la crítica o la historia de la Literatura nacional. Esta columna, que se publica de 1951 a 1969, lo consagra como uno de los eruditos más grandes de las letras mexicanas. Algunas veces utilizaba pseudónimos como Nestor Heras, Anselmo Serra, Erasmo L. Serdan o Marcelo Man; este último como recuerdo de su madre (Tina Man).

Asimismo, en el periódico *Novedades* escribe de 1955 a 1958. Ahí también se interesa por el tema de lo nacional y la reivindicación de las tradiciones autóctonas. En *El Universal* fueron publicados, aunque de forma anónima, algunos de los relatos de *Los hombres que dispersó la danza*. Su última colaboración en este periódico se la dedicó a Vasconcelos en 1979⁴⁸.

Uno de sus logros más grandes ocurrió en 1964, cuando ingresa a la Academia Mexicana de la Lengua. Su discurso de ingreso, *Los hispanismos en el idioma zapoteco*, es una muestra del trabajo de su vida, de sus preocupaciones y de la grandeza del hombre que equipara su lengua natal (el zapoteco) con el español y, por ende, del defensor del indígena. De ahí las diferencias con uno de sus Maestros, Vasconcelos:

⁴⁸ Otros diarios en los que colaboró fueron *Uno más uno* y *Excelsior*. En 1982, quiso publicar un estudio sobre el español hablado en su tierra: “El habla criolla de Ixhuatán”, sin embargo, quedó pendiente. Otros ensayos sí fueron publicados en distintas revistas y periódicos. Algunos de ellos son *Las formas de la vida sexual en Juchitán*, en la *Revista de Ciencias Sociales*, también destaca *Flor y látigo. Ideario político*, publicado en 1944, sobre el acervo ideológico de Benito Juárez; *De Ixhuatán, mi tierra, a Jerusalén, tierra del Señor* (1976) y *El maíz, riqueza del pobre* (1981).

En Estados Unidos, las discrepancias se expresaron con vehemencia cuando Vasconcelos le preguntó:

– ¿Qué hace usted aquí?

– Tengo una beca y con ella estudio las lenguas indias. Investigo sus alfabetos.

– ¿Y eso para qué sirve?

– Para que algún día, de aquí a cien años, cuando México sea el país que todos soñamos, se pueda medir la importancia y grandeza de la cultura indígena en la historia de México– Vasconcelos entonces se encrespó y respondió en tono airado:

– Andresito, ya deje en paz a esos indios idiotas.

– Pero, Maestro – respondió Henestrosa también en voz alta – , cómo puede decir eso, si fue usted quien los puso de pie y les dio libros y educación.

– No insista Andresito, reconozco que yo también he sido un idiota, pero no pida que siga siéndolo. Le aconsejo que se ponga a escribir poemas, cíclicos, novelas, relatos. (Cruz Bencomo, 2001: 167).

A pesar de las injustas recomendaciones de Vasconcelos, Henestrosa permaneció fiel a su ideología y su trabajo. Si bien, este tema fue común, el zapoteco no fue utilizado en su escritura, a excepción del Diccionario zapoteco-español, la transcripción de los fonemas del zapoteco al alfabeto latino y, por supuesto, el relato *Ni bi'ya' racadxaahui ' dxuladi* (*El que vio cuando batían el chocolate*).

La influencia de sus raíces y la nostalgia por su pasado y su tierra, lo llevó a escribir una serie de textos autobiográficos que comenzaron como cartas. Curiosamente es en el género epistolar en donde se advierten mejor sus aciertos literarios. Según Alfonso Reyes, esto sucede porque las cartas suceden a la comunicación oral. En 1938 se publicó *El retrato de mi madre*, donde enaltece la figura de Martina y habla de la influencia tan grande que le dejó la fortaleza de esta mujer. En 1960 escribe *Los cuatro abuelos*, que habla sobre su origen mestizo. *Sobre el mí* es un triste recuerdo de la pobreza que vivió en su infancia. Todas estas remembranzas fueron publicadas después en *Cartas sin sobre, confidencias y poemas al olvido* (1996).

Andrés Henestrosa murió el 10 de enero del 2008 en la Ciudad de México. El Premio Internacional de Mito, Cuento y Leyenda Andrés Henestrosa, que se creó en su honor, tiene el propósito de preservar la memoria de pueblos indígenas, mediante sus tradiciones orales; de manera que, con la escritura y publicación de esta literatura, se

rescate la cultura de las comunidades, justamente, lo que hizo Andrés Henestrosa con *Los hombres que dispersó la danza*⁴⁹.

2.2 Andrés Henestrosa por sus críticos

Hemos visto quién es Andrés Henestrosa y la forma en que su origen lo impulsó como escritor mexicano. Considero pertinente discutir la perspectiva desde la que las culturas indígenas lograron resurgir, pero bajo la mirada paternalista o desde una perspectiva demasiado exótica como para coincidir con la realidad de los pueblos que sufren pobreza y marginación.

A partir de la década de los veinte, el colonialismo cultural⁵⁰ se impuso a las civilizaciones dominadas. Esto provocó que las tradiciones de origen indígena fueran relegadas. Asimismo, la dicotomía que se generó entre una lucha por la búsqueda de lo nacional y la influencia preponderante de todo lo extranjero causó opiniones encontradas respecto al papel de un escritor como Andrés Henestrosa y la producción de su trabajo, específicamente, *Los hombres que dispersó la danza*.

Carlos Monsiváis afirma que entre 1920 y 1924, el paternalismo de José Vasconcelos, entonces Secretario de Educación Pública, tuvo como uno de sus propósitos fundamentales llegar a las masas⁵¹. En 1929 se publica *Los hombres que dispersó la danza*, mismo año en que inicia la campaña de Vasconcelos para presidente, cuando el interés por la definición y restauración de una cultura nacional es aún mayor. En este apartado, analizaré la forma en que el libro de cuentos escritos por Henestrosa funcionó tanto para el público mexicano como para la crítica nacional. Recordemos que fue Antonieta Rivas Mercado, quien impulsó la publicación de estos relatos indígenas, por su genuino interés

⁴⁹Al igual que el peruano José María Arguedas, Henestrosa es un puente entre dos culturas: la originalidad del lugar donde nació y la occidental de la sociedad que le tocó vivir. Arguedas tuvo como lengua madre el quechua, por haberse criado con los sirvientes de su casa criolla. Él fue mestizo, como Henestrosa, aunque en el caso del escritor oaxaqueño, fueron sus propios padres los de origen indígena.

⁵⁰Según Carlos Monsiváis en *Notas sobre cultura popular en México* (1978), este término se refiere a la dominación ideológica que imperó respecto a la imagen del mexicano por la influencia europea y la importancia del espectáculo.

⁵¹Sin embargo, la literatura era sólo un privilegio en una sociedad donde la mayoría no sabía leer; el muralismo funcionó como una manera artística al alcance de la mayoría.

tanto en la tradición como en el entonces incipiente autor. ¿Desde dónde hablan sus críticos y qué ven en Henestrosa?

Tzvetan Todorov plantea en *Nosotros y los otros* (1989) que cuando se trata de analizar cuestiones de naturaleza humana, no se es de ningún lugar, es decir, las barreras entre naciones debieran diluirse, pues sólo se es hombre. Al analizar a Henestrosa y su obra, constantemente se le intenta catalogar en un punto u otro ¿es indígena, mestizo, mexicano? Cuando todos estos conceptos, al final, caen en lo mismo.

A pesar de que es imposible que no existan estas agrupaciones entre diferentes culturas, constantemente, surgen a partir de oposiciones completamente arbitrarias, que se reducen a todo lo que representa occidente y todas las demás culturas. Esto conlleva ideas generalizadas entre grupos opuestos civilización-barbarie, racional-mágico. De esta manera occidente se posiciona como un salvador, que se niega a percibir la verdadera naturaleza de los otros, bajo el pretexto de unificar con la idea de universalidad, que sólo funciona con las ideas y costumbres occidentales.

La idea generada sobre cualquier autor es una construcción hecha tanto por la crítica como por los lectores, como si, a la vez, fuera un personaje que coexiste con el autor real. En el caso de Andrés Henestrosa, lo primero que cabe destacar es la relación que hace, tanto la crítica como él mismo con los grupos minoritarios. Es un autor marcado por no pertenecer al estereotipo de hombre occidental y por su identificación con los oprimidos. Así lo describe Luis Cardoza y Aragón: “El primitivo rodeado de misterio, descubriendo cotidianamente el mundo; es un niño y un artista” (Cardoza y Aragón, 2009: 12).

Si bien, se le relaciona con los grupos menos favorecidos, debido a su origen zapoteco, también la crítica le ha negado su condición indígena ¿cómo va a ser indio si tiene la piel blanca? Pareciera cuestionar bajo el pretexto del estereotipo. Ante esto, encuentro cuatro categorías distintas en las que se posiciona a Henestrosa: La primera de ellas es la del hombre marcado por su origen; la segunda, la del autor con un talento innato, la tercera tiene que ver con su procedencia, pues relaciona su estilo literario con la gramática de la lengua zapoteca; por último, resalta la figura del idealista, que no pierde las esperanzas en la reivindicación del indígena y una sociedad igualitaria. La cuestión es ¿qué tanto se acercan estas interpretaciones a la realidad?

2.2.1 El hombre marcado por su origen

Los especialistas en la biografía del autor oaxaqueño, Adán Cruz Bencomo y Alexandra Reyes Haiducovich, en *Henestrosa, nombre y renombre* (2001) y *Henestrosa, hombre de un siglo* (2005) respectivamente, describen la identidad de Andrés como un hombre mestizo, lo cual resultaría evidente si se tratara de cualquier otro escritor mexicano⁵², pero en *Henestrosa*, muchas veces surge la disyuntiva si se trata de un indígena, cuya respuesta resulta positiva si se piensa en su lengua materna, pero hay quienes disienten debido a la naturaleza de su piel blanca. Al final, ¿no son ambas posturas, estereotipos?

Cruz Bencomo une dos términos contrarios para describir la identidad del autor estudiado, él se refiere a un pasado incierto, a la lengua materna y a un temperamento y una forma de concebir el mundo que sólo podría ser propia de los indígenas:

La historia del indio blanco, que no habla español y que no tiene la más remota idea de su pasado, es curiosa e interesante y sirve, además, para ejemplificar el caso de *Henestrosa*. Porque muchos son los que le han negado sus orígenes indios por el hecho de tener tez blanca. Sin embargo, la particularidad de que él hable lenguas indígenas, en las que subyacen determinadas concepciones del mundo, y de que se haya criado en ellas desde la infancia, le dan un temperamento y una forma de ser acorde con el mundo zapoteca (Cruz Bencomo, 2001: 217).

Por otro lado, para Reyes Haiducovich es importante resaltar el aspecto físico al narrar a un personaje que parece más bien europeizado, habla incluso de una procedencia francesa; esto para contrastarlo con las características físicas del indígena, específicamente, la piel morena. Si bien, utiliza esto para describir a los otros hermanos Morales *Henestrosa*, también lo hace para compararlos con los primeros zapotecas. Dos polos opuestos que Haiducovich contrasta para hablar de Andrés *Henestrosa*:

El bebé era de tez blanca como el algodón, mejillas de color rosa y cabello amarillento. Esto sorprendió a amigos y vecinos de Ixhuatán que seguramente vilipendiaron amoríos de la madre con algún intervencionista francés para poder concebir un niño tan rubio, porque sus tres hermanos mayores eran tan morenos como los primeros zapotecos que le sobrevivieron a los primeros conquistadores en el siglo XVI. Pero no había ninguna duda, puesto que su padre, al verlo nacer, observó que tenía exactamente los tres rasgos de la familia Morales *Henestrosa*: lo negro, lo indio y lo blanco mezclados” (Reyes Haiducovich, 2005: 15).

Los dos biógrafos resaltan la cuestión respecto a la naturaleza indígena de *Henestrosa*, uno por la concepción mítica del mundo y la otra, respecto a la cuestión del linaje familiar. Asimismo, coinciden en la infancia paradisiaca del autor, para resaltar el contraste de lo que

⁵² A excepción, quizá, de Antonio Mediz Bolio, de origen maya.

Andrés tendría que soportar después, tras su llegada a la ciudad de México. De esta manera, crean una exaltación de la figura autoral para ver en el oaxaqueño a un niño prodigio que sopesó enormes dificultades con una facilidad innata, para llegar a ocupar un lugar en la política y el periodismo, posicionando a José Vasconcelos como un héroe. Cruz Bencomo escribe: “pasó por la niñez entre icacos⁵³, ciruelos y nanches; bebió agua de la laguna y comió carne de los animales agrestes. Abrevó la astucia de éstos y aprendió a vivir entre los peligros de la vida salvaje. Sobrevivió a las picaduras de víboras, se salvó de ser desnucado por un caballo, y, en una ocasión, escapó de la muerte que estaban por darle unos coyotes” (Cruz Bencomo, 2001, 34). La vida en este lugar otorga a Henestrosa un sentido de realidad como un misterio que tendrá que descifrar, el pensamiento mágico basado en las mitologías en las que sólo el más astuto y quien tiene el favor de los dioses, logra salir adelante. Por su parte, Reyes Haiducovich apunta:

Su infancia transcurría entre la quietud del campo, el cielo, el agua, los ciruelos y las buganvillas cuyas largas ramas se entreveraban formando una especie de sombrilla que parecía cobijar el florido sendero rumbo al río. En ese ambiente natural casi rupestre, donde hombres y mujeres tendían al descubierto sus vergüenzas pobladas de vello a la vera del río Ostuta para el baño diario, Andrés, con su inocencia intacta, se iba a chapotear desnudo junto con ellos en esas dulces aguas (Reyes Haiducovich, 2005: 16).

Si Cruz Bencomo describe a Andrés como una persona cuyo instinto de supervivencia sobresale de entre todas las cosas, Haiducovich encuentra en la desnudez de los habitantes de Ixhuatán una manera de resaltar el aspecto paradisiaco de la infancia de Henestrosa, como un espacio donde la transgresión no tiene lugar.

Otro aspecto que resalta respecto al origen de Henestrosa es aquel que lo presenta como un escritor que sobresalió gracias a la ayuda de terceros: grandes figuras culturales como José Vasconcelos, Manuel Rodríguez Lozano y Antonieta Rivas Mercado, son los personajes que funcionan como donantes en la construcción del héroe. En la ilustre biografía que escribe Fabienne Bradu sobre Rivas Mercado: *Antonieta* (1991) la idea sobre la escritora, actriz, promotora cultural y activista política es objetiva y detallada; mientras que Andrés Henestrosa es presentado como “un joven indígena oaxaqueño llamado Andrés Henestrosa que, decidido por las letras, vivía en un desamparo que rayaba en la indigencia.

⁵³ Es un arbusto o árbol tupido que sólo llega a alcanzar hasta los seis metros y tienen hojas ovaladas cuyo color varía del verde al rojo.

Antonieta lo vistió, lo alimentó, lo educó y lo civilizó en el mismo estilo con que Rodríguez Lozano emprendía el pulimento de sus talentosas criaturas” (Bradú, 2014: 120).

Como podemos ver, Andrés Henestrosa es un autor de contrastes: busca un balance entre dos culturas que, si bien parecen opuestas, también son complementarias, un autor de origen indígena pero influencias occidentales. Luis Cardoza y Aragón, quien escribió dos de los prólogos para *Los hombres que dispersó la danza*, el primero en la edición del Fondo de Cultura Económica en 1992 y el segundo en el 2009 para editorial Porrúa, encuentra en Henestrosa un personaje con gran capacidad de asimilación para lo extranjero y capaz de reconocer y exaltar lo propio. El punto de partida es la comparación a partir de la otredad, en vez de la naturaleza autóctona del autor; es decir, que para hablar de las características indígenas del escritor es necesario conocer lo otro para entender lo propio: “el extranjero, por lo general, se sitúa frente al indígena en forma radicalmente equivocada: lleno de protectora pasión o lleno de antipatía y de prejuicios, otra mala manera romántica de aniquilarlo. Andrés Henestrosa no sufre ninguno de estos extremos” (Cardoza y Aragón, 1992: 15).

Sin embargo, la aseveración de Cardoza y Aragón resulta contradictoria, pues en su interpretación sobre el escritor zapoteco y su obra, sobresale una mirada del exotismo. Incluso, la repetición de la palabra “primitivo” para definirlo cae en la ambigüedad: según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (DRAE) este término alude, por un lado, al origen de algo o a la primera expresión; pero por otro, se refiere a una civilización o individuo poco desarrollado. Para describir al autor de los relatos, el crítico dice: “el primitivo, rodeado de misterio, descubriendo cotidianamente el mundo, es un niño y un artista” (Cardoza y Aragón, 1992: 16). En este caso, se refiere a un explorador de la realidad, a un pionero en su creación. De ahí la asimilación con el niño y el artista. Luego, para hablar de la naturaleza de la obra, explica que *Los hombres que dispersó la danza* no es una expresión pura del indígena sino una mezcla entre manifestaciones primitivas y la influencia extranjera:

“habrían tenido para mí, mayor interés si su mundo hubiese sido más bárbaro y remoto, pero de toda esa primitiva mitología zapoteca, que cabe suponer tan varia y extensa, como la más rica de nuestros pueblos aborígenes, queda poco, desgraciadamente” (Cardoza y Aragón, 1992: 17). Evidentemente, después de la conquista se desarrollaron

manifestaciones orales complejas que mostraron un sincretismo entre las distintas creencias. Aún así, tanto en 1929, como en la actualidad, lo popular y autóctono alude a la convicción de una doctrina como tal.⁵⁴ Los cuentos populares conllevan el pensamiento inmanente de una comunidad.

A diferencia de Luis Cardoza y Aragón, Alí Chumacero ve en Henestrosa la reconciliación entre la literatura oral y la escrita, a la vez identificada en la tradición indígena y la cultura occidental. Define a Henestrosa como un hombre de pueblo, como si el autor, fiel a sus orígenes, se viera en la obligación de escribir, específicamente sobre las manifestaciones de los zapotecos. “Un poco de tradición oral y un mucho de tradición culta nutren su tarea [...] preocupado por contribuir a la definición de nuestra índole, de algunos de sus pasajes se desprende el universo indígena dibujado con el afán de señalar la vigencia de rasgos no sólo evidentes, sino compartidos por todos los mexicanos” (Chumacero, 1992: 8).

La obra de Henestrosa responde a las cuestiones de su pueblo, de sus orígenes y también a una labor de rescate de autores olvidados. El ejemplo más evidente es, por supuesto, *Los hombres que dispersó la danza*, pero también *Retrato sobre mi madre*, *Los cuatro abuelos* o bien *Sobre el mí*, son remembranzas de su familia, de sus tradiciones y de su procedencia. Incluso *Los caminos de Juárez*, obra de la que hablaré más adelante, muestra a un personaje con un profundo sentimiento de arraigo por su tierra. Respecto a su obra periodística, *Alacena de minucias* representa una labor de rescate de los autores olvidados del siglo XIX.

Miguel León Portilla coincide con Cardoza y Aragón al ver en Henestrosa al hombre conciliador de dos mundos y dos perspectivas opuestas: “la mitad de lo que narra fue invención de los primeros zapotecos y la otra mitad se debe a él. Pero como él es zapoteco y ha ahondado muchos años en sus raíces, creo que es muy difícil distinguir qué es qué en las dos mitades” (León Portilla, 2002: 8). Nuevamente, resalta la idea del sincretismo, la unión de las ideas indígenas con las occidentales. Por esta razón León Portilla considera que *Los hombres que dispersó la danza* es un clásico de Mesoamérica, pues se trata de una obra concebida como *binigulaza*(zapoteca) pero escrita en lengua

⁵⁴ Por ejemplo, el día de muertos en México, es una muestra del sincretismo entre las creencias indígenas sobre Mictlán, los dioses del inframundo y la llegada de los muertos; y la convicción cristiana de la vida después de la muerte.

española, “como un conocedor amoroso de la lengua de Cervantes” (León Portilla, 2002: 12).

Asimismo, Enrique González Casanova apunta en el prólogo a *Una alacena de alacenas* (1964) que al terminar de leer los cuentos populares zapotecos reescritos por Henestrosa, el lector puede adentrarse en el alma colectiva, es decir, en el verdadero corazón del pueblo. De esta manera es posible una identificación directa con la comunidad, aunque no pertenezcamos a ella. González Casanova llama “hombres dispersos” a los lectores externos a la población zapoteca, para hacer una alusión al título del libro. Si bien, explica que ese no es el sentido manifestado por Henestrosa, funciona como tal: *Los hombres que dispersó la danza* es una antología de cuentos que permite el acercamiento a los textos como si uno fuera parte de la comunidad, es una obra donde se difuminan y disuelven por completo las barreras entre perspectivas contrarias. (Ver González Casanova, 1964: 15).

Es decir, la forma en que Henestrosa concilia tanto la visión indígena como la influencia occidental, permite que su obra pueda ser percibida como el acertado desenlace de la unión de dos mundos distintos y nos permite, como lectores, un acercamiento directo a la otredad, para formar parte de ella; característica que, como veremos, fue uno de los principales motivos de Andrés Henestrosa como escritor, pero también como mexicano: dar a los pueblos indígenas un lugar justo. *Los hombres que dispersó la danza* cumple una función social.

Uno de los miembros pertenecientes a la Generación de 1929, el escritor y periodista Mauricio Magdaleno ve en su compañero a uno de los primeros mexicanos que se adentraron profundamente en su pasado, para rescatar sus raíces y demostrar una verdadera preocupación por lo nuestro. La función de Henestrosa como escritor tiene que ver con una labor integradora: “hombre versado en etopeyas y gramáticas indígenas y, a la vez, señor de espléndido dominio de la gramática castellana” (Magdaleno, 1967: 8). De la misma manera, Ernesto Mejía Sánchez, quien se consideraba amigo cercano del escritor oaxaqueño, escribe en el prólogo a *El remoto y lejano ayer* (1979): “Parece cosa de leyenda que el niño indio y desvalido, que hasta los catorce años sólo sabía expresarse en la lengua de su raza, haya podido, tras ávidos y cruentos años de aprendizaje, con rapidez inigualada, escribir en nítido español el *Popol Vuh* de su nación indígena” (Mejía Sánchez, 2007: 7). Si

bien, el *Popol Vuh* es un mito de creación maya quiché, Mejía Sánchez equipara *Los hombres que dispersó la danza* con esta obra, en relación con la procedencia indígena. Si el texto donde *Hunabkue Ixbalanqué* juegan el rol de representar a la cultura de Yucatán, los *binigulaza* de Henestrosa fungen como partícipes fundadores de la cultura oaxaqueña⁵⁵. Asimismo, para describir al zapoteco, se enfoca en su procedencia y en lo increíble que parece, que haya podido alcanzar una situación tan privilegiada como la de ser escritor en México. Planteamiento que resulta acertado, pues habiendo tanta pobreza y desigualdad en el país, aún en la actualidad, parece cosa de cuento, como enuncia el crítico que, de haber nacido Andrés en una situación tan desfavorable, alcanzara la cúspide de sus expectativas.

2.2.2 El escritor con talento innato

Para hablar de este aspecto existen dos perspectivas: la primera, de Adán Cruz Bencomo, puede ser influenciada por la cercanía entre el biógrafo y el autor; y la segunda, de Vicente Quirarte, presenta el nacimiento de Andrés Henestrosa como resultado de una suerte de evento cosmogónico basado en la casualidad y que relaciona al autor con grandes figuras. El primero presenta a su amigo como un escritor desordenado y sin un propósito específico, pero, justamente por eso, con un talento innato:

Henestrosa permanecía fiel al trance de improvisación que presidió casi todos sus artículos [...] él vivía en el más completo desorden y en medio de una vida bohemia intensa. Solía poner el papel blanco a la máquina, se quedaba a la espera de la primera ocurrencia, y cuando ésta llegaba, enseguida comenzaba a ensartar una serie de recuerdos, divagaciones, cosas nunca antes pensadas [...] la página entonces se iluminaba y era posible advertir los instantes poéticos y las verdades filosóficas (Cruz Bencomo, 2007: 8 - 9).

Si bien, es cierto que Andrés Henestrosa se caracterizó por ser un hombre ocurrente y acertado en sus digresiones, así como para escribir sus columnas periodísticas; en la descripción de Cruz Bencomo saltan a la vista las frases “instantes poéticos” y “verdades filosóficas”, mostrando a Henestrosa como un profeta, capaz de enunciar las crudezas y bondades del universo, lo cual resta objetividad al planteamiento de la obra del escritor.

⁵⁵Aunque debemos recordar que el estado de Oaxaca lo conforman ocho regiones y cada una tiene sus propios textos: valles centrales, mixteca, cuenca del Papaloapan, Costa, Cañada, Sierra norte y sur y, por último, el Istmo de Tehuantepec, donde corresponde la obra de Henestrosa. Recordemos, por ejemplo, el cuento de “La muerte” escrito de Hermenegildo López Castro y perteneciente a la mixteca.

Por otro lado, el doctor Vicente Quirarte equipara el nacimiento de Henestrosa con el de otros grandes escritores u hombres de gran influencia política (no olvidemos la faceta del oaxaqueño como diputado, priista y seguidor de Vasconcelos).

Significativos nacimientos, en otros tiempos y lugares, tuvieron lugar el día de San Andrés. El 30 de noviembre de 1667 vino al mundo Jonathan Swift; el mismo día pero de 1835 nació Mark Twain; en 1874, Winston Churchill. Me parece que a Andrés Henestrosa no le disgusta la compañía de estos tres autores que utilizaron la pluma para la acción, para la belleza y la utilidad, para castigar al injusto y perpetuar lo más noble de la especie. Sin embargo, me atrevo a pensar que lo que más le complace es que el próximo 2006 será el bicentenario de Benito Juárez, niño que, como Andrés Henestrosa, salió de su tierra y de su lengua sin abandonarlas nunca, en busca de nuevos horizontes y habilidades que le permitieran consumir el gran proyecto de su vida (Quirarte, 2005: 12).

Efectivamente, la comparación más acertada es la de Benito Juárez; porque el mismo Andrés se siente identificado con el que fuera presidente de México, por su ascendencia indígena, la lengua materna, zapoteca y el aprendizaje posterior del español; pero sobre todo, porque fueron marcados por la cosmovisión propia de su pueblo, lo que les ayudó a comprender los ideales del mexicano. Henestrosa cuenta en repetidas ocasiones que una adivina le pronosticó un futuro brillante. Al considerar que su grandeza forma parte de una predestinación, se posiciona, a sí mismo, a la altura de otros personajes, como lo plantea Quirarte.

2.2.3 Estilo literario influenciado por la lengua zapoteca

Este aspecto se relaciona directamente con el primero, pues existe una tendencia a analizar la obra del escritor oaxaqueño como parte de la influencia de sus raíces. Cada lengua conlleva una forma de expresión única, al mostrar formas de pensamiento diferentes entre sí. El zapoteco se caracteriza por ser una lengua tonal, es decir, que cada sílaba tiene diferentes frecuencias acústicas, de manera que cada tono tiene una distinción semántica. El orden gramatical de las palabras también es diferente al español: verbo, sujeto y objeto. Sin embargo, existen distintas variantes del zapoteco; el de Henestrosa es el zapoteco del Istmo, llamado *diidxazá*, cuyos hablantes radican en Tehuantepec, Ixtaltepec y Juchitán.

Adán Cruz Bencomo explica en su tesis *Valoración y rescate de la obra periodística de Andrés Henestrosa* (2003) que es importante tanto la procedencia lingüística de Henestrosa, como la relación directa que tuvo con el verso y las narraciones

orales. Apunta que la primera relación que tuvo el escritor con la lengua, fueron manifestaciones orales del pueblo: coplas, canciones y cuentos: “su estilo da la impresión como si se indigenizara la expresión. Sus lenguas madres fueron las lenguas indígenas, y éstas las que le dieron su peculiar estilo. Un estilo con tal influencia de lo indio que, a ratos, tal parece que estuviéramos en presencia de una lengua española zapotquizada” (Cruz Bencomo, 2003: 46).

Asimismo, en *Henestrosa, nombre y renombre* plantea que Henestrosa descubrió en su madre el lenguaje como una cadencia y un compás. Así, relaciona el estilo del escritor oaxaqueño con el ritmo sonoro del zapoteco, su formación en la tradición oral indígena y las lecturas en la ciudad de México. En este análisis nos encontramos nuevamente con el afán de describir tanto su persona como su obra a partir de la relación con su origen.

Henrique González Casanova plantea que la razón por la que Andrés Henestrosa escribe de una forma tan poética es porque su primera lengua fue el zapoteco y tuvo que aprender el español de los libros, reconstruyendo así, un nuevo modelo de escritura. Propone que, al incluir las lenguas indígenas, ya no sólo como escritura sino en la forma de pensar, podremos decir las cosas nuestras, ya que el español llegó a imponerse, de la misma manera que se asignó una nueva cosmovisión: “esa lengua de Andrés, viva y misteriosa, con la que a veces alucina a sus contertulios azorados, ha alimentado, a través de su imaginación y de su letra, la Literatura mexicana, nuestra literatura, y al hacerlo, nos ha restituido algo de nuestro propio ser ignorado” González Casanova, 1964: 11-12).

Por su parte, Alí Chumacero resalta el interés de unificar a los mexicanos mediante la lengua:

Sabido es que Andrés Henestrosa adquirió la lengua española después de practicar sus propias lenguas. Pero también sabemos que en las zonas del castellano ha mostrado, con el ejemplo, que el ejercicio del idioma debe ser no sólo una manera de comunicarse con los demás, sino el lógico fortalecimiento de los rasgos distintivos [...] y Andrés Henestrosa en cuya conciencia debaten tres idiomas, el zapoteco, el huave y el español, ha dado lustre a dos de ellos en la conversación inmediata y el castellano, además, en la frase escrita. (Chumacero, 1992: 7).

Al igual que los otros teóricos, Chumacero destaca la importancia de consolidar las distintas influencias de Andrés Henestrosa (su lengua y su cosmovisión) y esto tiene como consecuencia su manera particular de escribir. Vicente Quirarte hace una dicotomía entre los dos hombres que hay en Henestrosa, el primero en relación con el hombre que aprende

la lengua y hereda la tradición oral, y el segundo con aquel que plasma sus pensamientos de forma definitiva en la escritura: “El Henestrosa oral y el Henestrosa escrito, tiene la virtud extraña en nuestra tierra de loros y gesticuladores, de hablar claramente y escribir en igual forma, de colocar cada palabra con la firmeza con la cual Juárez pisaba en su terreno natal, con el cálculo puesto en cada caso” (Quirarte, 2005: 12). Como podemos ver, vuelve a plantear en Benito Juárez al Henestrosa que conserva el pensamiento de su pueblo para incluirlo en el de México y mejorar así, el concepto que se tiene sobre lo indígena.

Finalmente, uno de los grandes escritores que hace evidente la relación entre la poética de Andrés Henestrosa y su origen zapoteco es Abre Gómez. En *Sala de retratos* (1946) expone que si el autor zapoteco siente como indígena, también debe escribir como tal, lo que marca el sello característico de su obra. Plantea que los recursos que utiliza Henestrosa provienen de la tradición oral más que de la cultura letrada.

2.2.4 El hombre humanitario e idealista

Preocupado por entender a México, Andrés Henestrosa tiene como objetivo indispensable ver la conjunción de dos pueblos igual de gloriosos, donde uno no es mejor que otro. Aun así, las circunstancias verdaderas y la historia relegaron a los pueblos indígenas. El escritor oaxaqueño considera fundamental redimir el daño que se ha hecho. Para ello es necesario entender la cultura de los pueblos indios, que ha existido desde tiempos prehispánicos pero a la que nunca se le ha dado su lugar (Ver Mariña, Víctor. 2004. DVD. La vida misma, Andrés Henestrosa).

Esta postura le valió a Henestrosa el que los críticos lo visualizaran como un hombre idealista y entregado al bien de los demás. Si bien, pertenece a la Generación de 1929, apodada absurdamente “Generación de chiste”, algunos críticos como Eugenia Revueltas o Luis Cardoza y Aragón, lo posicionan dentro de la Literatura indigenista de los años treinta, y comparan su trabajo con el de Antonio Mediz Bolio por (*La tierra del faisán y del venado*), Alfonso Reyes (*Visión de Anahuac*) y Abreu Gómez (*Canek*), aunque la función de Henestrosa coincide más con la del primer autor, por el origen indígena (maya en uno y zapoteco en otro) la relación con la obra de los otros dos funciona porque también buscan la reivindicación de la idea del indio.

Entre las perspectivas en que se enfoca la crítica para definir a Henestrosa, sobresalen aquellas que hablan de la reivindicación de un autor olvidado. Por ejemplo, la postura de Henrique González Casanova: “como escritor ha dado a nuestras letras más de lo que los contadores de la Literatura advierten cuando enumeran sus libros. No cuentan las páginas innumerables, sabias siempre, que han dejado dispersas los periódicos” (González Casanova, 1964: 11). Su trabajo como escritor de columnas periodísticas es una muestra de la prolijidad de la pluma de Henestrosa. Desde sus inicios como escritor hasta el final de su vida, se dedicó al rescate de las tradiciones de México, pero su principal interés recayó en los autores del siglo XIX.

Otra postura recae en el humano más que en el escritor. Así lo planteó el ensayista y crítico literario Sergio Nudelstejer en su discurso por el homenaje a Henestrosa en julio de 1973: “existe en él un germen formidable como hombre de acción, profundamente preocupado por su tiempo, por el hombre contemporáneo, por la doble lealtad que él profesa, con orgullo, a su indigenismo y a su hispanismo” (Nudelstejer, 1973: 11-12). De la misma manera, Pedro Gringoire⁵⁶, cuando asegura que la prosa de Andrés transmite su carácter espiritual y su calor humano, como un abrazo que abarca a los grupos oprimidos (Ver Gringoire, 1973: 7-8).

Éstas son las razones por las que, en las descripciones sobre Andrés Henestrosa predomina su carácter humanitario. En el prólogo a la biografía del zapoteco, *Henestrosa, hombre de un siglo*, Vicente Quirarte destaca la naturaleza polifónica de su obra y la influencia positiva en lectores y ciudadanos: “¿Quién es Andrés Henestrosa?, ¿qué es Andrés Henestrosa? Querido y requerido por los particulares y las Instituciones, por los poderosos y los humildes, por las páginas del diario y las actas del Congreso, por la historia de nuestra literatura y los anales de nuestra vida cívica” (Quirarte, 2005: 10).

En la misma biografía, la autora Alexandra Reyes Haiducovich se enfoca en presentar a un país que no corresponde con los ideales de Henestrosa. Presenta los últimos días de su vida como un desenlace inapropiado para un hombre que dio tanto por México: “tan pisoteada ella, la Patria, pobre México. Andrés se siente solo, está en su casa donde su soledad es absoluta. Necesita hablar con alguien, con quién quejarse él, ‘porque el dolor si

⁵⁶ Pseudónimo del periodista Gonzalo Báez Camargo. El nombre que utiliza para publicar se refiere a uno de los personajes de *Nuestra señora de París*, de Victor Hugo.

se comparte se reduce' Andrés cierra el diario y mejor se pone a ver *Animal planet* absorto con las maravillas de la naturaleza" (Reyes Haiducovich, 2005: 428). La decepción como característica principal de Andrés a la hora de su muerte, enaltece al hombre que lo dio todo sin recibir nada. Como recurso literario funciona muy bien, a la manera de García Márquez y *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) presenta la figura de un anciano al que no le queda más que esperar la muerte después de haber dado todo de sí y ser olvidado por su pueblo, pero ¿qué ocurre en la realidad?. A pesar de que el propósito de Henestrosa aún no se ha logrado, pues los pueblos indígenas siguen viviendo en una situación de subalternidad, él fue capaz de evidenciar con su obra y sus acciones esta situación.

Por último, y de forma acertada, surge una idea respecto a rescatar la figura autoral de Andrés Henestrosa. En una carta dirigida a la Academia Mexicana de la Lengua, el 12 de julio de 1996, el escritor y académico francés Christoph Singler, escribe:

Hace poco encomendé a una alumna una tesina de maestría que comportará la traducción de *Los hombres que dispersó la danza*. Espero que tal trabajo, por modesto que sea, constituya un homenaje a Andrés Henestrosa en su 90 natalicio. Para gran sorpresa mía, poco, lo cual quiere decir nada, se ha escrito en Europa ni en Estados Unidos sobre este texto clave del siglo XX mexicano y disponemos solamente de la edición del Fondo de Cultura Económica en 1992 (Singler, 1996).

Lo cierto es que coincido con él, en el sentido de que las investigaciones sobre la obra de Henestrosa son nulas, no sólo en Europa y Estados Unidos como enunció Christoph Singler hace veinte años, sino en México y en la actualidad.

2.3 ¿Puede hablar el indígena? Andrés Henestrosa por sí mismo

En su ensayo *¿Puede hablar el subalterno?* (1942) Gayatri Spivak plantea que 1) el sujeto subalterno no puede hablar porque no tiene un lugar de enunciación que lo permita, 2) es necesario establecer un espacio donde sea posible que su voz sea escuchada. Aquí caben dos cuestiones ¿qué es el subalterno y quién lo nombra? "La formación de una clase es artificial y económica, y el organismo económico o interés es impersonal porque es sistemático y heterogéneo" (Spivak, 2003: 309). Si tomamos en cuenta que, desde la conquista, el grupo dominante (los españoles) establecieron que los indígenas funcionaban como el grupo oprimido, entonces establecemos al sujeto subalterno, pues como explica Spivak, éste se establece por cuestiones artificiales y económicas. Henestrosa lo dijo de forma muy acertada en uno de los primeros programas de la televisión mexicana: *Charlas*

mexicanas con José Vaconcelos: “¿en qué eran diferentes? [indígenas y españoles] eran diferentes en la religión, y la negación del valor de las culturas indias, frecuentemente, procede de un juicio de tipo religioso y no de tipo científico o estético” (Mariña, Víctor. 2004. DVD. La vida misma, Andrés Henestrosa).

Andrés Henestrosa tiene conciencia de lo que es frente a lo que se denomina. A pesar de que alguien tenga voz para enunciarse, no se puede comprender desde el exterior, así que nos topamos con un problema sin solución, ¿es posible una verdadera consolidación entre dos posturas contrarios, como plantea Henestrosa? ¿qué pasa si ninguna logra compenetrarse? Según Gayatri Spivak, el intelectual es el que habla en favor del grupo, pero no funciona como una conciencia representativa (Ver Spivak, 2003: 309). Lo que ocurre con Andrés Henestrosa es evidente: él aboga por su pueblo, pero puede hablar, justamente porque una vez que su voz se escucha comienza a pertenecer a un canon, en este caso, al canon literario, a diferencia de otros autores de menor renombre, pero cuya procedencia y trabajo se enfoca en lo mismo, como Nazario Chacón Pineda (zapoteco) o Hermenegildo López Castro (mixteco).

Spivak dice “mi ejemplo indio puede ser visto como una nostálgica investigación de las raíces perdidas de mi propia identidad [...] ese accidente de nacimiento y educación me ha provisto de un sentido de trasfondo histórico [...] a pesar de que el caso hindú no puede ser tomado como representativo de todos los países, naciones y culturas y del parecido que se les puede invocar con el Otro de Europa como yo” (Spivak, 2003: 318). Gayatri Spivak se posiciona como doble sujeto subalterno al ser india y mujer. Su postura me sirve para explicar la posición en que se encuentran los grupos indígenas de México, aunque se trate de culturas completamente diferentes.

Ella plantea un ejemplo en la India en el que las mujeres viudas son quemadas (por decisión propia) en la pira, para poder estar con su marido. Cuando los ingleses prohibieron esta costumbre, lo hicieron bajo la postura del hombre blanco salvador frente a la mujer india (*sati*). Sin embargo, esta inmolación tiene que ver con tradiciones y mitos. Al final del *Ramayana*, Sita decide inmolarsse para demostrarle su amor a Rama. La prohibición sin escrúpulos de esta costumbre evidencia la falta de comprensión de la cultura. Lo mismo ocurrió con el planteamiento de los españoles respecto a la prohibición de los rituales indígenas y con nombrar a sus divinidades ídolos en vez de dioses. En *Dos lenguas, un*

mundo (1993) Henestrosa asegura: “las lenguas indias no murieron; vivas están, victoriosas de la persecución y la negación que se ejerció en su contra. No era lengua aquella que loaba a ídolos. Idioma a aquél que alababa al dios verdadero. Dialectos los llamaron y jerigonza, y apenas si ruidos. Y si se aprendieron fue porque pronto se descubrió que sin su dominio fuera imposible penetrar las culturas indias y, por tanto, vencerlas” (Henestrosa, 1993: 18).

Se establece un discurso que pareciera favorecer al sujeto subalterno, pero siempre bajo un halo de superioridad cuando lo que ocurre es una total falta de comprensión, incluso cuando, en la tradición europea y cristiana existieron actividades sanguinarias y crueles como la cacería de brujas o la Santa Inquisición, que no se realizaron como parte de una creencia en un contexto de religiosidad, sino como una forma de imponer el control y el poder.

El planteamiento en la obra de Andrés Henestrosa se fundamenta en esta misma creencia. Para él, la frontera existe, pero debería diluirse. Su proyecto autoral funciona como una proyección del deseo social, donde él mismo se posiciona como el salvador de los oprimidos. Su idea consiste en desaparecer toda frontera. En un artículo publicado en *El Nacional* en 1939: “Cielo español y tierra india. De la apostasía de los indios” plantea la dicotomía que continúa existiendo en México desde la conquista, marcada por dos visiones contrarias. Esto también tiene que ver con el papel de su generación frente a los Contemporáneos y el afán universalista: “mientras que las Casas se propone la rehabilitación de los indios americanos mostrando sus virtudes y su buen gobierno y prosperidad antes de la llegada de los conquistadores [...] Ginés de Sepúlveda, inconsciente, sostenedor de la teoría gachupina de explotación ciega, comparaba al indio con el mono (*El Nacional*, 1939: 5).

Después, en el programa *Charlas mexicanas con José Vasconcelos* (1957) asegura lo siguiente:

En este empeño por entender a México debemos partir de ese hecho, de esta realidad. México es una conjunción de dos pueblos, pero yo sostengo que eran dos pueblos igualmente ilustres y a ratos el pueblo indígena le sacaba un pie adelante al pueblo español en más de un aspecto, no es el tiempo de decirlo, pero en tanto que no se entienda y no se acepte que son dos culturas las que se funden para hacer una nueva cultura que es la mexicana, creo sinceramente que el problema está mal planteado” (Mariña, Víctor. 2004. DVD. La vida misma, Andrés Henestrosa).

Al ver esta perspectiva de Henestrosa, es importante revisar el concepto “deculturación” planteado por Darcy Ribeiro en su ensayo *Configuraciones* (1972). Explica que si cada pueblo cuenta con una cultura propia, las naciones sometidas cayeron en un proceso en el que sus tradiciones quedaron completamente relegadas a los sistemas de producción y los portadores a la explotación de la mano de obra. De manera que el planteamiento de Henestrosa respecto a que la cultura zapoteca fue más ilustre que la española, resulta problemático, pues el primer pueblo fue sometido por el segundo: las naciones dominantes “procuran esencialmente dar a los nuevos núcleos una configuración que borre su singularidad y lleve a distinguirlos apenas como variantes de la sociedad nacional de expansión, cuya lengua y cultura le son impuestas” (Ribeiro, 1972: 17). Por lo tanto, no se da una relación recíproca, sino que la interacción entre dos culturas se encuentra desnivelada. La aculturación⁵⁷ que anhela Henestrosa no parece posible si observamos las condiciones reales de la tradición indígena, a la que Ribeiro define como “cultura espuria” porque es dependiente de otra sociedad, la llamada “cultura auténtica,” que puede expresar su tradición libremente e incluso imponerla a los otros. Así, Andrés Henestrosa pertenece a lo que Ribeiro denomina Pueblos Testimonio:

Sobrevivientes de las altas civilizaciones autónomas que sufrieron el impacto de la invasión europea [...] aunque han resumido su independencia no han vuelto a ser lo que fueron, ya que en ellos se ha operado una transformación, no sólo por la conjunción de dos tradiciones, sino por el esfuerzo de la adaptación de las condiciones que debieron enfrentar [...] su problema básico es integrar en su propio ser nacional las dos tradiciones culturales que han heredado (Ribeiro, 1972: 25-26).

Como Pueblo Testimonio, México representa las dos culturas que Henestrosa busca conciliar en sí mismo y en su obra. Al preponderar la tradición zapoteca, el escritor demuestra que el conjunto de creencias y cosmovisión indígenas permanecen arraigadas en la nación. El verdadero problema es que la población autóctona pierde sus características culturales, paulatinamente, al integrarse a los nuevos modos de vida que resultan necesarios para su sobrevivencia. Entonces pareciera que la unificación no fuera la respuesta, sino la aceptación de las diferencias como tal, justamente para poder valorarlas como parte de la cultura mexicana.

⁵⁷ Proceso en el que ambas culturas tienen las mismas posibilidades de expresión y desarrollo de manera que se logre una interacción armónica y justa.

Además de sus teorías sobre la unión cultural y la desaparición de barreras entre unos y otros, Henestrosa se posiciona dentro del grupo de los oprimidos para exigir los derechos de estos. Cuando se presentó ante José Vasconcelos se posicionó como indígena, pobre y huérfano a la vez; tres condicionantes que los ideales de la Revolución Mexicana habían jurado que mejorarían.

De la misma manera que hizo Gayatri Spivak en su ensayo *¿Puede hablar el subalterno?* Aunque ambos pertenecen a culturas totalmente distintas: la india y la zapoteca, Gayatri Spivak también se posiciona en dos puntos vulnerables, la de su condición de mujer, pero también de colonizada: “Claramente, si usted es pobre, negra y mujer está metida en el problema en tres formas. Si, no obstante, esta formulación es trasladada desde el contexto del primer mundo al contexto poscolonial, que no es idéntico al del tercer mundo, la descripción negra pierde significado persuasivo” (Spivak, 2003: 338-339). Es hasta que Henestrosa se desplaza a la ciudad de México, que se enuncia a partir de estas tres diferencias.

El autor zapoteco, finalmente formó un vínculo con la Academia, esto lo colocó en una postura desde donde le es posible hablar y ser escuchado. De esta manera tiene voz para hablar por quienes pertenecen a la periferia, es decir, fuera del canon. En su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua se compara constantemente con Benito Juárez para elogiar una persistencia que ambos tuvieron al aprender una lengua que parecía inalcanzable, diluida por una barrera tanto social como cultural.

El aprendizaje del español le dio el conocimiento para desaparecer esa frontera: “he llegado a pensar que se me premia, no la calidad y el número de mi obra en marcha, sino la persistencia en el aprendizaje del español [...] si mi hispanización no se pone en duda es porque corre pareja con la de miles de mexicanos que, habiendo nacido dentro de una lengua indígena, se esforzaron en lograr la otra mitad de su alma” (Henestrosa, 1965: 7-8). Si hablamos de igualdad entre las lenguas y las culturas; el español y el zapoteco tendrían que funcionar como equivalentes, pero Henestrosa tiene que aprender la lengua de Cervantes para poder ser escuchado. Todorov explica que el horizonte entre diferentes culturas tiene como límite la idea de universalidad; que sólo se genera por comparaciones. Sin embargo, esta universalidad sólo funciona de forma relativa, porque, al final, siempre

existen los límites entre culturas; el problema surge cuando una se posiciona como superior a otra⁵⁸.

Por esto, Henestrosa plantea la importancia de mostrar el aprendizaje de la lengua española como la única redención para los pueblos indígenas: “si fuéramos a vivir en nuestra aldea, en nuestro pueblo natal bastaría la lengua aborígen; pero si aspiramos a entender al mundo, a formar parte de la sociedad nacional, precisa el dominio del idioma español, único que tenemos para la comunidad de esperanzas, de anhelos, de entendimiento [...] lo es más para aquellos que, como yo, como miles de ciudadanos venimos de lengua india” (Henestrosa, 1965: 18). Entonces, ¿puede hablar el subalterno? Sí, pero hasta que aprende las reglas del otro y actúa conforme lo dictan esas bases.

Dentro de las lenguas indígenas también existe una categorización gradual, por ejemplo entre el mixe, mixteco, el zapoteco o el náhuatl, donde el primero se posiciona en la escala más baja y el último en la más alta y de mayor prestigio o conocimiento.

La finalidad de su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua es mostrar la asimilación del español dentro de la lengua zapoteca. Pero también, junto con todos los ejemplos que aporta, denuncia que el aprendizaje de una lengua, conlleva un cambio en la forma de pensar y concebir el mundo, y que esa transformación se dio de forma obligatoria, dadas las circunstancias de conquista. De manera que el lenguaje funciona como una forma de dominación: “la irrupción del mundo hispánico en el ambiente aborígen causó necesariamente un trastorno en el orden acostumbrado, no sólo lingüísticamente [...] la llegada de seres, objetos, usos y costumbres nuevos, obligaron a un acomodo inmediato de la mente, tocaron la imaginación” (Henestrosa, 1965: 13-14). La apropiación que el zapoteco hizo del español conlleva elementos comparativos para hablar de la imposición de uno sobre otro. Henestrosa explica esta problemática con algunos ejemplos: como los adjetivos que implican un prejuicio racial: *mexu* (mejor) se utiliza para denominar al blanco en detrimento de la tez morena nativa; *Nñula* (española) aplica para la mujer presuntuosa o que se siente superior (Ver Henestrosa, 1965: 16).

⁵⁸ Conviene revisar el término “nepantlismo” que apunta hacia una situación donde existe un pasado cultural perdido y trasfigurado por un presente que no logra asimilarse completamente. Por ejemplo, lo que ocurre con las prácticas religiosas practicadas en México, donde se conservan ciertos ritos y creencias prehispánicas, pero insertadas en el cristianismo. El término fue acuñado por el misionero dominico Diego Durán.

Si bien, ya hablamos de la posición que toma Henestrosa respecto a su naturaleza como escritor, es justamente su caracterización como indígena lo que lo enorgullece para declararse como un autor diferente y a la vez distinguido de los demás; quizá porque estableciendo esta frontera marca una diferencia respecto a su identidad. Aunque para el autor juchiteco, la diferencia sólo deba marcarse en cuanto a su figura como escritor, sin afectar la recepción de las literaturas populares. Respecto a esto, enuncia: “en mi tiempo, el escritor que habló lengua indígena se llamó José María Arguedas y por eso era un escritor distinto, no mejor. Y éste es mi caso. No soy el mejor escritor de México, ni remotamente. Pero soy distinto a todos” (Henestrosa, 1992: 8).

Ahora bien, Henestrosa perteneció a la llamada Generación de 1929, cuyo nombre fue puesto, primero por José Vasconcelos y, posteriormente, por Baltasar Dromundo. Integra a escritores como Alejandro Gómez Arias, Mauricio y Vicente Magdaleno, Manuel Moreno Sánchez, Juan Bustillo Oro, Salvador Azuela, Antonio Helú y Baltasar Dromundo. Esta generación se caracterizó por una identificación con los narradores de la Revolución y por la influencia que tuvieron de los Ateneístas. Argumentaban por la fuerza de la cultura para el crecimiento del país. Tuvieron muchas diferencias con los Contemporáneos debido a la polaridad de ideologías: “Henestrosa venía de culturas indígenas [...] le interesaba descubrir los perfiles de nuestro ser nacional, tenía preocupaciones políticas y su afición a la voz del pueblo era inalterable. Por eso tal vez los contemporáneos vieron a Henestrosa como un ser raro, primitivo, alguien con quien no se podía congeniar puesto que no se adaptaba a sus refinamientos (Cruz Bencomo, 2001: 127). Los Contemporáneos apodaron burlonamente “Generación del chiste” a la de 1929, en un intento por desprestigiar los ideales de los autores, así como la popularidad de los escritores pertenecientes a este grupo. Ante esto, Andrés Henestrosa respondió con inteligencia. Los llama “aburguesados aristocrizantes” porque no les importa hacerle justicia al ser humano ni tampoco su dolor. Les critica que, prisioneros en sus páginas, se olvidaron de la realidad mexicana (Ver Revueltas, 1985. 6). Este ataque funciona de forma directa como un ataque a los planteamientos literarios del grupo de los Contemporáneos; pero el 13 de mayo de 1949 en un artículo publicado en *El Universal*, responde con una defensa hacia su propio trabajo y el de sus compañeros, donde el sentido del humor es evidente y necesario:

Hay tipos de enemigos a quienes se puede y debe responder, pero también hay quienes se anulan con un chiste [...] actitudes como la del chiste les están vedadas a los pobres de

espíritu por eso la impotencia los resuelve en su propio ridículo [...] a la vista del complejo de inferioridad que el chiste les sacó a la luz del día, la Generación del 29 contestó a unos y otros según su categoría y seguirá contestando, pues el complejo de esa gente los determina imperativamente a hacer de blanco para una rápida puntería (*El Universal*, 1949: 3).

En vez de responder como si estuviera ofendido, saca provecho de la ridiculización que se hace de él, para dar una explicación culta sobre el nombre que le atribuyen. Evidentemente, el chiste surge de los estratos populares, ante la posible relación que pudiera hacerse sobre los orígenes de Henestrosa, responde que el chiste predica la sabiduría de los pueblos, a pesar de la humillación y sometimiento.

Los hombres de una generación que en tal forma lo cultiven es indudable que ponen todo lo que en ellos es cultura, que no renuncia a mantener sus raíces hincadas en la gleba cuando el chiste está enderezado para castigar a aquellos que contradicen el ritmo de nuestras aspiraciones nacionales, es sinónimo de la lucha por la libertad [...] si la nuestra es la Generación del chiste, que fue ella la defensora en 1929 de las libertades de su pueblo pisoteado y perseguido por quienes debían labrarle un porvenir de colectividad independiente, civilizada y venturosa (*El Universal*, 1949: 3).

2.3.1 El indio zapoteco. De Juárez a Henestrosa

Son varios los paralelismos que, a lo largo de su obra, encuentra Andrés entre su vida y la del indio de Guelatao, pero es en *Los caminos de Juárez* (1972) donde es más evidente tanto su admiración como su identificación con este personaje. La primera relación que encuentra admirable es el año de nacimiento: 1806 para Juárez y justo una centuria después nace él. Como segundo punto marca los movimientos armados que hubo en el país cuando ellos eran unos niños de apenas cuatro años: la Independencia de México para uno y la Revolución mexicana para el otro. Dichas guerras modificaron la perspectiva que se tenía sobre el indígena, aunque cada una en niveles diferentes. Esto generó que cada uno, anhelara ayudar al México de su tiempo con una mirada idealista, ya fuera en la política o en la Literatura.

Como miembro del grupo zapoteco, Henestrosa siente una fuerte identificación con Juárez y habla de la mirada perspicaz del indígena que los llevó a encontrar una enseñanza en cada uno de los elementos a su alrededor. En ocasiones, incluso, cuando se refiere a un evento acontecido a Juárez, pareciera reflexionar sobre sí mismo: “¿qué indio oaxaqueño, al salir de su tierra no sintió que venía a repetir la historia y la leyenda de Benito Juárez

¿quién es aquel que no piensa que sale en busca de una asna y que volverá con un reino?” (Henestrosa, 2014: 56).

Por otro lado, plantea el acceso a la escritura en ambos como una forma de poder enunciarse tanto a sí mismo como a su pueblo. “El alfabeto fue allí su credencial. Saber leer y escribir era una de sus armas. Era ya el ariete que tenía en sus manos para derribar muros, para abrir la puerta que la miseria, la ignorancia y el despotismo habían levantado y habían cerrado” (Henestrosa, 2014: 95).

Es importante resaltar que Henestrosa utiliza la historia de Juárez para poder plantear su propia postura: que el pueblo conquistador subyugó a los grupos indígenas y que se construyó un imperio basado en la injusticia. Razón por la cual es primordial evidenciar que México se formó como una nación heterogénea y mestiza, cuya plenitud sólo se logrará con la comunión equitativa de ambas culturas y que, como Juárez, él nació indio, pero se volvió mestizo al aprender el español.

Tanto Benito Juárez como Andrés Henestrosa representan al indígena que, tras años de penalidades obtienen voz para enunciarse y hablar de los sacrificios de su pueblo, aunque para poder llegar a hacer eso, hayan tenido que aprender la lengua y las costumbres del conquistador. Como lo plantea Cosme Ornelas⁵⁹ sobre el autor en la entrevista que le hizo en 1993: *Dos lenguas, un mundo*: “se dobló sin quebrarse, intentó un renacimiento en el cosmopolita ciudadano del siglo XX y escribió la poesía del corazón con tinta blanca” (Ornelas, 1993: 40).

A manera de conclusión podemos decir que si Henestrosa vio en sí mismo la consolidación de un hombre nuevo en la conjunción de dos lenguas; su ideal sobre México anhela una nueva perspectiva sobre la nación tras la unión equitativa de dos culturas. El escritor constantemente resalta que gracias al aprendizaje del español, pudo ser otro y que la consolidación de sus idiomas (el huave, el zapoteco y el español) fue la hazaña más grande de su alma.

⁵⁹ Investigador en la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Capítulo 3. *Los hombres que dispersó la danza*. Categorización y análisis

Los hombres que dispersó la danza publicado por Andrés Henestrosa en 1929⁶⁰ es una obra que me permite exponer los diálogos del autor con las diversas tradiciones (no sólo indígenas) que construyen su literatura. El texto representa un encuentro entre dos perspectivas diferentes: la de una cosmovisión autóctona y la del cristianismo ¿Cómo se refleja el mestizaje cultural, desde la conquista, dentro de la cultura zapoteca?

El autor es consciente de la apropiación del cristianismo: “Las fábulas indígenas, misteriosas y sutiles, se maridaron con los apólogos y los *enxiemplos* castellanos y fue como si el río de la imaginación ibérica se vaciara en el río de la imaginación zapoteca. Y mezcladas sus aguas, sus arenas y sus astros, no se puede ahora separarlas” (Henestrosa, 2009: 37). En relatos como “La milpa salva a Jesús”, “El olivo”, “La urraca”, entre otros, hay evidencias de esa confluencia cultural.⁶¹

Asimismo, Carlos Montemayor explica en *Arte y trama del cuento indígena* (1998) que los héroes autóctonos fueron reemplazados por Cristo o Santos de la Iglesia católica, mientras que la estructura del cuento y las funciones de los personajes se conservaron, caso que resulta evidente en algunos cuentos de *Los hombres que dispersó la danza*.

A continuación, categorizo los cuentos según la clasificación Montemayor (Ver capítulo 1). Debido a que los relatos zapotecos escritos por Andrés Henestrosa presentan las características explicadas por el académico. Analizaré uno de cada aspecto.

De entre las nueve clases de cuentos propuestas por Montemayor, encuentro cinco en las que caben *Los hombres que dispersó la danza*,⁶² éstos son: relatos cosmogónicos, adaptación de temas cristianos, fundación de lugares, cuentos de animales y relatos sobre la

⁶⁰ Utilizaré la edición del 2004 del Instituto Oaxaqueño de las Culturas y la del 2009 de Porrúa, porque ambas tienen cuentos que se habían perdido en ediciones anteriores: “La sirena del mar”, “La flor del higo”, “La cigarra y la iguana”, “La milpa salva a Jesús”, “La langosta” y “Los árboles y la sequía”.

⁶¹ Uno de los elementos que caracterizan el pensamiento del escritor oaxaqueño, es la presencia de la magia y de elementos sobrenaturales: fue una de las causas para que saliera de Juchitán: una adivina del pueblo le predijo que sería alguien importante y que al salir de su hogar aprendería otra lengua, el español. Situación parecida a la de Hans Christian Andersen. Lo realmente extraordinario es que ambos escribieron relatos de la tradición popular, cuentos para rescatar sus orígenes.

⁶² En las distintas ediciones que consulté (la del Fondo de Cultura Económica de 1992, El Instituto Oaxaqueño de las Culturas de 2004 y Porrúa de 2009) la división respecto a las temáticas para catalogar los cuentos es la siguiente: “Dioses, santos y reyes”, “Los dos caminos” y “Cuatro relatos de animales”.

naturaleza original de animales y plantas. Debido a la complejidad y la variedad de esta última, la divido en dos categorías: la primera, donde Cristo es un personaje alrededor del cual gira el argumento, aunque se trate de un héroe indígena suplantado por la figura del dios cristiano, como una manera de favorecer la evangelización, puesto que las funciones siguen siendo las mismas dentro de la estructura del cuento; la segunda, es aquella donde los personajes son regidos por las circunstancias y el ambiente del relato, es decir, que la influencia extranjera no se manifiesta, al menos no de forma tan evidente como en el primer caso.

3.1 Relatos cosmogónicos.

Todos estos cuentos ocurren en un tiempo mítico, cuando Dios crea a los animales, los hombres y la naturaleza, en el principio de los tiempos. Debido a que Henestrosa no habla específicamente de un Dios cristiano, el creador puede funcionar como el Dios Sol, propio de los textos indígenas.

“*Binigundaza*”: explica el significado de esta palabra en zapoteco: pueden ser gigantes, elegidos, hombres con capacidad de transformación, gente nacida de la raíz de un árbol. Genera la idea de una pérdida de sí, tras la llegada de los españoles: “los zapotecas, antes que la dominación, prefirieron morir algunos y otros caminaron en distintas direcciones llevándose la tradición [...] algunas gentes de hoy, en quienes ya no se oye la voz del orgullo de los antepasados, aseguran que no todos aquellos hombres se dispersaron, sino que algunos se sujetaron al conquistador” (Henestrosa, 2009: 32). Este aspecto supone que sólo mediante la aceptación del otro es como los zapotecas lograron sobrevivir. El cuento engloba el título del libro. Gabriel López Ciñas también explica este concepto en *Vinnigulasa*. Cuentos de Juchitán.

“La lluvia”: este cuento explica por qué el calor antecede a los días lluviosos y también la razón por la que, en ocasiones, no llueve. La huída de una princesa terrenal, con la que debía casarse el hijo del rey del cielo, hace enfurecer al dios del rayo. Muestra la dicotomía entre el cielo y la tierra. La lluvia surge porque la princesa llora por su amor perdido hasta quedarse seca y quedar convertida en piedra. “*Bendayuuze*”, también explica el surgimiento de la lluvia y por qué viene de la montaña. A su vez, el viento, proviene de una serpiente originaria que silba y se enrosca.

“El murciélago”: antes fue una mariposa que contenía todos los colores, pues cada pájaro le regaló una pluma. Conforme volaba se creó el arcoíris, pero después su arrogancia y la envidia de los otros lo dejó como es ahora.

“Bigú⁶³”: una tortuga quiere conocer a Dios, pero no tiene los medios para hacerlo; así, convence a un zopilote para que la lleve por los aires y pueda llegar hasta su creador, pero ella no resulta lo suficientemente humilde y el ave la deja caer. Al tocar el suelo se rompió en muchos pedazos, de donde proviene su nombre: bigú, en zapoteco significa fragmento. Si bien, podríamos clasificar este cuento entre las narraciones de influencia cristiana, en esta versión de Henestrosa, Dios funciona como una divinidad que puede pertenecer a cualquier cultura creadora, A diferencia de la adaptación de López Ciñas, donde el anhelo de la tortuga es llegar a tiempo a la misa y, al final, todos los personajes cumplen con su fe. En este caso el cuento presenta una evidente influencia cristiana y en la comparación de estos dos, podemos ver cómo opera el sincretismo. “La abeja” adquiere su forma actual, al ser partida a la mitad por una criatura maligna, pero el zumbido que hace al volar, representa el soplo del creador.

3.1.1 El Prometeo zapoteco. La figura del antihéroe en el cuento popular indígena

“Una traición en el cielo” relata cómo el dios Rayo castigó al rey zapoteca y su pueblo impidiendo las lluvias; pero un hombre se hace pasar por un súbdito de la divinidad, luego lo traiciona y devuelve el agua a los hombres. El título de este cuento fue el utilizado en la primera edición de Editorial Águilas en 1929, pero en ediciones posteriores⁶⁴ cambió a “Imagen de Prometeo”, por el paralelismo con el héroe griego que regala el fuego a los humanos. Asimismo, podemos equiparar a Zeus con el dios Rayo; de esta manera, los personajes cumplen las mismas funciones, aunque el relato sea narrado con argumentos diferentes y en tradiciones distintas.

En la versión de Robert Graves, Zeus vence a Crono y después toma la decisión de exterminar a la raza humana. Prometeo intercede para evitar que eso ocurra. Él forma parte de los siete Titanes y es considerado por algunos como el creador de la humanidad (Ver

⁶³ Misma que Lydia Cabrera describe en sus *Cuentos negros de Cuba*, pero con el nombre de “Hicotea”.

⁶⁴ Editora Universitaria (1945), Imprenta Universitaria (1960), Porrúa (1977), Lecturas Mexicanas (1987).

Graves, 2011: 211). Para ganar la confianza de Zeus, primero lucha a su lado contra Cronos, pero después interviene a favor a los hombres: les transmite las artes que considera útiles a estos: medicina, astronomía, arquitectura, metalurgia; pero es hasta que obtiene el permiso de entrar al Olimpo que, con el carro ígneo del Sol, regala el fuego a los humanos.

En el cuento de Andrés Henestrosa, Tata Rayo enfurece porque los hombres no actúan conforme él tenía predispuesto. López Austin explica el carácter veleidoso de los dioses mesoamericanos y sus proceder de manera arbitraria: “tienen características humanas: razonan, poseen sentimientos, están provistos en voluntad [...] todo lo que escapa a la regularidad de la naturaleza puede atribuirse a los cambios de su voluntad, aún a su capricho” (López Austin, 2016b: 39). Después de que el dios despoja a los hombres de las lluvias, un joven del pueblo se gana la confianza de Tata rayo y, una vez dentro del Cielo, aprende el secreto del dios para dejar caer la lluvia.⁶⁵

Los paralelismos entre el cuento de Henestrosa y el mito griego recaen en los personajes que cumplen la misma función: Tata Rayo y Zeus. Podemos llamarlos antagonistas, aunque al pertenecer a los relatos míticos, su papel es mucho más complejo, es decir, no simplemente provocan un mal, sino que simbolizan la creación y las fuerzas de la naturaleza, poderes con los que parece imposible enfrentarse con los anhelos o las virtudes de los hombres. Tienen la función de erradicar un bien fundamental para los hombres (el fuego o el agua), ya sea porque estos pertenecen al mundo de los dioses, o bien, por la decepción respecto a la especie humana.

El arma de estas dos divinidades es el rayo⁶⁶: en el caso de Zeus, es un regalo de los cíclopes por su liberación, mientras que el personaje del cuento zapoteco usa el rayo como arma para cortar las nubes e impedir que se deshagan en lluvia: “cortó el hilo de la paz con la espada retorcida de un relámpago” (Henestrosa, 2009: 39). El personaje opuesto es

⁶⁵ En su recopilación sobre cuentos chontales *Literatura chontal de Tabasco* (2007), Benjamín Pérez González, investigador en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) presenta un texto “Por qué surgió el trueno” sobre unos ancianos cuyo hijo no quiere darles de comer maíz, para castigarlo, el padre seca el mar y guarda el agua para sí mismo. Cuando su descendiente le pide ayuda, se la niega y así, surge el trueno, debido a la búsqueda desesperada del hijo para saciar su sed. El anciano padre tiene la misma función que el dios en el relato zapoteco y el hijo funge como el héroe que trae las lluvias de regreso, aunque en la narración tabasqueña, prevalece la enseñanza: “este cuento se quedó para que vean los hijos que no es bueno negarle nada a los padres” (Pérez González, 2007: 34).

⁶⁶ El rayo involucra los cuatro elementos: el **fuego** cuando cae, el **agua** que cae en la **tierra** y, por supuesto, el **viento** (las negritas son mías).

Prometeo, quien tiene la función de proveer a los hombres de lo que les hace falta o les ha sido vedado, es decir, también tiene características de un dios. Sin embargo, el Prometeo zapoteco se presenta como un hombre con ciertas cualidades que le ayudarán a alcanzar una transformación. Tiene dos características fundamentales del héroe mítico: es sabio desde su nacimiento y respetado por los mayores, también es iracundo ante las injusticias, lo que le permite una disposición para sublevarse ante la divinidad: “era pronto en sus resoluciones y hasta los más viejos le respetaban. Era tranquilo como un agua muerta, pero en él se copiaban preciosas acciones como sobre el pantano en los luceros; y la indignación contra el enemigo, le subía como una burbuja” (Henestrosa, 2009: 41). Su nueva naturaleza le permite controlar, de manera justa, el mundo de los humanos, ya no se trata solamente de un proveedor de beneficios⁶⁷; sino que en sus manos recae el orden del cosmos.

Otro aspecto es que, tanto el Prometeo griego como el zapoteco, deben engañar y obtener la confianza del dios para luego traicionarlo: “Prometeo, siendo más sabio que Atlante, previó el resultado de la rebelión contra Crono y, por tanto, prefirió luchar al lado de Zeus” (Graves, 2011: 212). En Henestrosa, leemos: “él mismo iría a ver al Dios Rayo, le ofrecería sus servicios y aprendería el secreto de convertir hombres en rayos” (Henestrosa, 2009: 41). El papel de la traición, entonces, es primordial para que suceda un cambio a favor de los hombres.

Por otro lado, este aspecto tiene que ver con los personajes de los cuentos indígenas, que alteran el orden del cosmos, después de ofender a los dioses. Estos antihéroes resultan necesarios, pues mediante su transgresión se resarce algún tipo de daño. Asimismo, pueden tener la habilidad de transformarse para no ser descubiertos o para lograr su cometido. Por último, cambian su naturaleza de humana a divina y su función dentro del mito es la transgresión.

En *La rama dorada* (1890) George Frazer explica que para las sociedades primitivas existe una cosmovisión en la que es posible permear los límites entre dioses y humanos, es decir, para los personajes de los mitos que comienzan siendo humanos es

⁶⁷ Prometeo, por ejemplo, regala el fuego a los humanos, pero después ya no depende de él si los humanos reciben los beneficios del cielo, ya no funge como el ejecutor de un ciclo, porque el castigo que recibe lo relega eternamente.

común que cambien su naturaleza humana a la divina y viceversa. (Ver Frazer, 2014: 49-50). En el caso del Prometeo zapoteco, esta transformación es evidente, ya que desde su nacimiento parece dotado de una suerte de superioridad tanto física como mental, respecto a los otros miembros del pueblo: “aquél joven que no sabía decir ve y vuelve, propuso un plan temerario. Él mismo iría a ver al Dios Rayo; le ofrecería sus servicios y aprendería el secreto de convertir hombres en rayos. No podía dudarse de la claridad con que veía las cosas y de su valentía para cumplirlas” (Henestrosa, 2009: 41). En lo posterior, esto es lo que le permite derrotar a Tata Rayo y lograr que caiga la lluvia, lo que le otorga de cierta condición divina, pues en sus manos recae el poder de la naturaleza.

Para analizar la función del antihéroe indígena en “Una traición en el cielo⁶⁸” o bien, “Imagen de Prometeo”, considero pertinente compararlo con otro personaje de tradición totonaca: Tajín. En el capítulo 3 mencioné uno de los cuentos de Literatura infantil de Felipe Garrido: *Tajín y los siete truenos*⁶⁹. Este antagonista es indispensable, pues de él depende el surgimiento de los huracanes. Su función es crear el caos dentro del orden establecido, la regeneración del universo depende del cumplimiento de ese desorden.

La doctora Elsa Ziehm en la introducción a *Mitos y cuentos nahuas de la Sierra Madre Occidental* de Konrad T. Preuss, propone al héroe de los relatos nahuas como la mediación entre los hombres y los dioses, pero también incluye la figura de un antihéroe, es decir, aquél que no cumple con su función respecto al bien de la humanidad, sino de cómo se salva de las amenazas que lo rodean y de sus viajes tanto al cielo como al inframundo. En “Preludio en el cielo” por ejemplo, se narra la historia de dos hermanos jóvenes que, constantemente se enfrentan a pruebas como la cacería del venado o la aparición de mujeres que les piden algo a cambio. En esta serie de relatos, es el Hermano mayor quien no pasa las pruebas, en contraste con el menor que siempre sabe lo que tiene que hacer. La figura de la mujer se convierte, una vez transgredida la prueba, en una vieja amenazante. Asimismo en “La muerte por el rayo” se cuenta cómo el hermano menor (que funge como el héroe) mata a su padre, su madre y su hermano mayor: primero se aleja de su casa después de estar

⁶⁸ Considero que valdría la pena conservar este título, pues a pesar de que el cuento también hace referencia al Prometeo griego, también suprime el significado autóctono y completo del personaje.

⁶⁹ Los siete truenos podrían hacer alusión a las siete estrellas principales del grupo de las Pléyades.

llorando (relación con el agua que cae del cielo: la lluvia). Una vez cumplidas las condiciones, el héroe vuelve en forma de rayo y los mata a todos.

Así, observamos la relación directa con el Tajín zapoteco⁷⁰, que tiene que imponerse frente a una autoridad y superarla para lograr una función en la naturaleza. El Tajín de Henestrosa es primordial en la formación de los truenos: “sólo de cuando en cuando, sin gritar, aparecían sobre el cerro con la espada desnuda. Y ellos son los relámpagos sin eco que vemos a veces por la noche y por el día” (Henestrosa 2009: 42). Éstos tienen características humanas, fungen como los soldados del dios: deben anunciar la lluvia, pero también evitar que las nubes se junten y el agua llegue a los humanos; es hasta que son guiados por el antihéroe, cuando conocen su verdadera función y permiten la caída de la lluvia.

En Garrido, los truenos son siete ancianos que viven en la Tierra y tienen costumbres como limpiar su casa y comer frijoles; pero su naturaleza divina les permite subir al Cielo. Baila sobre las nubes para que el agua caiga de forma moderada en la tierra. Tajín llega a descontrolar toda la plenitud. Al transgredir la advertencia de los truenos, provoca el caos y la tormenta: “empezó a bailar Tajín. Pero sus pasos no eran acompañados y armoniosos como los de los Truenos; eran torpes y descompuestos. Alzaron un viento terrible. Entre relámpagos y truenos desgranaron contra la selva un chubasco violentísimo. No era la lluvia bendita de los Truenos, sino una tormenta devastadora” (Garrido, 2017: 25).

Los antihéroes juzgan lo establecido y sienten la necesidad de provocar un cambio. Son necesarios en la naturaleza para crear nuevos ciclos. Matos Moctezuma explica que el sacrificio de los dioses es común en los mitos: “sin este acto nada cobrará vida o movimiento. O sea, que todo acto creador debe tener como antecedente el sacrificio o muerte de la deidad” (Matos Moctezuma, 2013: 63). El Prometeo de Henestrosa debe sacrificar al dios del Rayo por el bien de la humanidad. Así, funge como un hombre generoso que, mediante el engaño, logra superar a un dios y toma sus características, es decir, adquiere la naturaleza divina. En *Tajín y los siete truenos*, las circunstancias que mueven al protagonista no están pensadas para generar un bien, sino para el cumplimiento

⁷⁰ Lo llamo así puesto que el personaje de Henestrosa carece de nombre.

de un capricho. Tajín no planea los pasos que debe seguir para ganar la confianza de los Truenos, simplemente aprovecha una oportunidad para lograr su cometido y, lo que parecía una desventura para la naturaleza, resulta primordial para la explicación de los fenómenos naturales como las tormentas o, incluso, el origen del diluvio. Al igual que el Prometeo griego, Tajín es castigado y sometido por los siete truenos a vivir en el fondo del océano, aunque a veces siente la necesidad de salir para crear el caos mediante sus tormentas. Es decir, no es posible dominar a la naturaleza, ni siquiera por una divinidad. De manera que este mito, muestra el dominio de la naturaleza frente a cualquier otra forma de poder.

3.2 Adaptación de un tema cristiano

El argumento de estos cuentos gira alrededor de milagros de Santos como San Juan o San Vicente, patrono de Juchitán, aunque no remiten específicamente a un dios, es primordial la participación de figuras sagradas. La influencia cristiana es evidente, ya que funcionan como textos hagiográficos o leyendas y milagros de los santos. En *Los hombres que dispersó la danza* son los siguientes:

“La campana”: San Vicente fabricó una campana mientras estuvo ausente en su iglesia, ésta queda custodiada por los huaves. Una diosa se convierte en madera por un milagro de San Vicente.

“El niño dios retorna”: explica tres milagros que sólo pueden suceder en la “Natividad”, como llaman los pobladores zapotecos a la Navidad: aparece una sirena, la higuera da frutos y se puede ver al dios del viento. Éste es uno de los relatos donde se hace más evidente el sincretismo religioso; pues es con la llegada del dios cristiano que pueden existir otras criaturas mitológicas de tradición antigua como la sirena o el dios del viento: “personaje delgado, alto, con dos alas grises gigantescas, y al que sólo pueden ver los mudos y los recién nacidos, porque no pueden contarlos” (Henestrosa, 2009: 66).

3.2.1 “El pez que cenó San Juan”: entre el pescador en un cuento y el pescador de hombres.

Entre los cuentos populares indígenas hay gran influencia cristiana: dos historias que, originalmente no tenían relación, se sincretizan y forman una nueva. El nuevo cuento

formado adquiere otro sentido. Estas funciones adquiridas de los cuentos se originaron a partir de la evangelización.

Uno de estos cuentos es “Del pez que cenó San Juan” que explica la naturaleza de un pez llamado *benda gudu aspostol*. No se menciona a ningún dios creador, pero expone cómo la influencia de Cristo y de San Juan genera un cambio en la forma del pez y se plantea como un milagro en el pueblo de Juchitán.

Las raíces autóctonas de esta narración pueden relacionarse con un relato venezolano: “El pescador descontento”, sobre un hombre muy pobre que libera de las redes a un pez rojo. Éste le cumple el deseo de ser rico, sin embargo, las consecuencias de su anhelo provocan que pierda la salud y a su familia. Al final se arrepiente y descubre que su felicidad estaba en lo que ya tenía. Las razones de ver en este cuento un posible origen de “El pez que cenó San Juan”, son las siguientes:

Funciona muy bien para catequizar porque muestra la pobreza como una virtud, uno de los principios fundamentales del cristianismo: “deseo volver a ser como antes, vivir en mi cabañita, tener a mi mujer y mis hijos a mi lado y gozar de nuevo de perfecta salud. Y, más que nada, deseo que jamás la envidia vuelva a adueñarse de mí y ansío que los míos tampoco se vean nunca atacados de tan terrible calamidad” (Mayo Pilo, 1958: 36), es decir, sí los evangelizadores se valieron de creencias y narraciones autóctonas para transmitir el mensaje evangelizador, esta historia cumple con ciertas características que la hacen ideal para transmitir ideas cristianas. Asimismo el pez tiene el poder por sí mismo de cambiar la naturaleza de las cosas para dar una enseñanza. El pez tiene un papel activo dentro de la historia, se dirige al pescador para hacerle un ruego a cambio de una promesa. En la versión zapoteca, el pez tiene la función de dar a conocer la palabra de Dios a través del océano: “el pececito recobró la vida, propagando en el fondo de las aguas el milagro” (Henestrosa, 2009: 86). Es decir, cumple la misma función del apóstol, que es la de evangelizar.

Otro aspecto importante es que los dos cuentos marcan un momento único donde es posible que ocurra el milagro. En el primero, el pez rojo previene al pescador que no volverá a verlo después se sumerja y que debe aprovechar en ese instante: “mi padre acaba de morir y ahora seré rey. Y como el rey no puede moverse de sus dominios ni un solo instante, ya no podré subir hasta aquí. Ahora, dime lo que desees y te complaceré” (Mayo Pilo, 1958: 36). Asimismo, en Henestrosa explica que, al llegar Cristo a Juchitán, el

pescado que comía San Juan, revivió al momento de tocar el agua, es decir, el milagro ocurre y también simboliza la resurrección de Jesucristo.

Entonces, el motivo del pez que ruega por volver al agua, es retomado por la tradición zapoteca para explicar la presencia de Cristo y los apóstoles en tierra juchiteca. En “Del pez que cenó San Juan”, las funciones del animal, del pescador y del apóstol forman una metáfora utilizada para explicar la idea de que en Juchitán estuvieron Jesucristo y San Juan. Así describe el narrador al apóstol: “convertido en pescador de hombres, fue, andando los días, el poeta de los *Evangelios*, y en las aguas istmeñas se multiplicó la pesca mutilada” (Henestrosa, 2009: 86).

Rafael Heliodoro Valle, escribe este mismo cuento en *México imponderable*, (Ver Capítulo 1). Si bien, la versión del cuento es la misma que la de Andrés Henestrosa, el escritor hondureño explica que, según los habitantes de Juchitán, Cristo vivió su pasión y muerte en ese lugar (Ver Heliodoro Valle, 2015: 114). De manera similar al planteamiento del oaxaqueño en su ensayo *De Ixhuatán, mi tierra, a Jerusalén, tierra del Señor* (1976) quien entiende la relación de ambos lugares por el referente que tuvo en su infancia para imaginar a la Tierra Santa:

En la niñez y en el pueblo natal, Ixhuatán, oí en zapoteco las leyendas de Cristo que después, cuando muy joven yo escribí y aparecen publicadas en *Los hombres que dispersó la danza*. Imaginé la tierra, o el pueblo del Señor, a Palestina, a Judea, a Galilea, cuyo mar identificaba con mi Mar Muerto, a Israel, a Jerusalén y a Nazaret como ciudades y poblaciones en medio de bosques de palmeras, platanares, olivares, viñedos y carrizales cercanos a esteros alados y al mar vivo, ni más ni menos que el pueblo en que nací y el rancho en que pasé mi niñez: el pueblo junto a un río, que era mi Jordán; el rancho entre el Pacífico, o Mar Vivo y el estero llamado Mar Muerto” (Henestrosa, 1992 : 295)

Estas creencias forman parte de la ideología zapoteca que, evidentemente, se vio influida por el papel de la evangelización en los pueblos indígenas, ya que el héroe autóctono se vio reemplazado por Jesucristo. El problema es ¿qué tanto de la tradición indígena se pierde al realizar estos cambios en las narraciones? El planteamiento de Alfredo López en “El mito en la tradición religiosa mesoamericana” (1994) cuestiona la validez del sincretismo religioso en los relatos mesoamericanos.

Los pueblos indígenas, sujetos al dominio de los europeos y a la violenta imposición del cristianismo, vieron sensiblemente disminuidas sus interrelaciones autónomas y, sobre todo, su capacidad de ubicarlas en el campo de su propia religión. Sus creencias y prácticas, invadidas, se atomizaron y tuvieron que responder a la nueva situación: la vida colonial. El resultado fue el nacimiento de nuevas formas de creencias y prácticas religiosas (López Austin, 2016a: 56).

Lo que debemos comprender es que con la fusión de ideologías, surge una nueva, pero siempre domina una de las dos. En el caso de este tipo de cuentos prevalece el pensamiento cristiano aunque, en primera instancia pareciera absurda la presencia de Jesucristo en Juchitán, éste conserva ciertas características de los héroes indígenas, como los poderes de transformación.

3.3 Fundación de lugares

Esta clasificación funciona de manera muy parecida a la anterior, el argumento se desarrolla en la creación de un lugar por el favor de personajes cristianos. La influencia también se percibe en las características que se espera de los habitantes de dicho lugar y que se relaciona con la idea de ser un buen cristiano. En “Fundación de Juchitán” el narrador describe cómo esta región tuvo que crearse en un lugar en un lugar difícil y escabroso para que los hombres se hicieran valientes: “éste no será el lugar de mi ciudad, comprendió San Vicente, pues los moradores no tendrían trabas ni peligros, y se volverían indolentes y lentos de espíritu, y yo quiero tener hijos trabajadores y prontos” (Henestrosa, 2009: 65); por el contrario, el Istmo de Tehuantepec surgió en un espacio paradisiaco.

3.3.1 El lago de Santa Teresa. Del diluvio a la intercesión de los Santos.

Este cuento es, en parte, cosmogónico, pero también es evidente el sincretismo de dos culturas y religiones. Trata de tres hombres: uno rico, uno bueno y un ladrón. Dios se siente decepcionado de la forma en que proceden, pues los resultados obtenidos evidencian la injusticia: el bueno muere a manos del rico y el ladrón queda libre. Debido a que reconoce que su creación no está bien, planea destruir a la raza humana. Además del carácter veleidoso de los dioses mesoamericanos, otra de sus características era la lealtad incondicional: “reclamaban de los hombres reconocimiento, ofrendas, obediencia y culto” (López Austin, 2016b: 42). Este aspecto se relaciona totalmente con los mitos sobre las eras cósmicas, donde la existencia del hombre da sentido y justifica la creación del universo, por lo tanto, estos relatos se centran en la creación de éstos, aunque la divinidad reconoce, constantemente, necesaria su destrucción para mejorar su propia creación.

En el *Popol Vuh*,⁷¹ los dioses se sienten decepcionados de las bestias porque no pueden hablar, “sólo supieron gritar, según era propio de la clase a que pertenecían. Al ver esto los dioses, dolidos entre sí, dijeron: esto no está bien, será forzoso remediarlo, antes de que sea imposible hacer otra cosa” (Abreu Gómez, 2006: 22) al exigir que los animales hablen, los dioses esperan que éstos tengan conciencia. Característica que será primordial en la creación del hombre: los hacen de barro húmedo, pero no logran ser conscientes de sí, luego de madera, pero demostraron no tener sentimientos. Lo que sigue es el diluvio: “los dioses dispusieron que la Tierra se volviera a llenar de agua y que ésta corriera por todas partes y cayera en los abismos y los barrancos y los rebosara y subiera sobre las rocas y los montes y más allá de los picachos de las más altas cimas y rozara el fleco de las nubes. Así sucedió, esa inundación que duró muchas lunas, lo destruyó todo” (Abreu Gómez, 2006: 28).

En “El lago de Santa Teresa” dos de los personajes demuestran tener las dos características que en el relato mítico decepcionaron a los dioses: mientras que el hombre rico demuestra falta de conciencia, el ladrón ejemplifica la ausencia de sentimientos. Debido a que el bueno es muerto por las acciones de los otros dos, en un relato sobre las edades cósmicas, esta raza humana merecía desaparecer. Hasta este punto está presente el motivo indígena relacionado con los mitos y las narraciones cosmogónicas. La influencia cristiana del cuento se expresa en la necesidad de mostrar la intercesión de los Santos a favor de los humanos, así como la magnificencia del dios único:

Las ciudades fundadas hasta entonces eran tan nuevas, y los hombres que las habitaban tan recientes, tan primitivos, que conservaban el color de los adobes; pero no por eso algunos hubieran dejado de cometer, en tan pocos días, todo el mal posible. Dios sabía muy bien todo esto, y queriendo remediarlo, mandó llamar al cielo al hombre más bueno de toda la ciudad para tornarlo santo y darle poder para restituir la bondad perdida de aquellos hombres. Y desde allí, todas las ciudades tuvieron un santo patrón (Henestrosa, 2009: 61).

El contenido mítico de la narración, sobre el origen del mundo, las eras cósmicas y la destrucción de la humanidad, se transformó en un relato sobre la fundación de una región

⁷¹ Robert Ricard habla del paralelismo entre la cultura maya y la zapoteca: “los zapotecos del estado de Oaxaca, cuya civilización está enlazada con la del grupo maya de Yucatán, pueden ser comparados con ventaja a los habitantes de la Altiplanicie: tenían un arte esplendoroso, su escritura en ideogramas y su calendario” (Ricard, 2013: 96).

específica y, para mejorar la condición de los hombres se cambió el motivo de la destrucción con la necesidad de un santo patrono que funcionara como guía.

En el cuento de Henestrosa, Santa Teresa se convierte en la protectora de los humanos y, para poder llevar a cabo su misión, elige un lugar cerca de Juchitán llamado Ciénaga Grande. Pero Dios, está enfurecido: “No podrá fundarse nación alguna con esos hombres. Habrá que destruirlos” (Henestrosa, 2009: 62) Esta determinación de la divinidad nos remite al relato mítico, incluso por la necesidad del diluvio como una de las formas más recurrentes para terminar con la raza humana: “el mar saldrá de sus caminos para llevárselos” (Henestrosa, 2009: 63). Pero entonces, la Santa actúa por su propia cuenta y junta el agua con sus manos para sacar el agua y llevarla hacia otro lado (puesto que la inundación ocurriría primero en la cordillera) pero la naturaleza dominante del mar, no lo permite. Así debe pedir perdón a Dios a nombre de los humanos y sólo así, evitar la desgracia de la destrucción. Fue como se formaron dos lagos, el Inferior y el Superior que, en agradecimiento a Santa Teresa, éste último, lleva su nombre.

3.4 Cuentos de animales

En *Los hombres que dispersó la danza* son los siguientes: “La cigarra y la iguana”: se trata de un juego de astucia entre estos dos animales, que apuestan quién resistirá más tiempo sin moverse hasta que ambos mueren. De la misma manera, “Conejo y Coyote” presenta una serie de motivos ocurren uno tras otro, como el muñeco de cera, la luna de queso, el fruto con espinas, la roca que sostiene al mundo, el carrizal quemado y los cohetes, el panal de avispas, la carrera de conejos contra Coyote y, finalmente, el Coyote muerto por un toro que lo arrastra; en todos ellos, Conejo gana la partida.

En “Conejo y Lagarto se hacen enemigos”, el lagarto quiere comerse al burro después de que éste lo salvó. Después de preguntar al buey y al caballo sobre la justicia del asunto, llega Conejo para poner a Lagarto en el lugar donde lo encontraran primero. Con su astucia impera sobre los otros animales. El hombre es descrito como el ser más injusto de la naturaleza.

3.4.1 “Dios castiga a Conejo”. La rivalidad entre el Sol y la Luna

Este cuento podría ser catalogado dentro de los relatos cosmogónicos, porque ocurre en el tiempo mítico de la creación; aunque también abarca los juegos de astucia de los relatos de animales: el Creador pone una prueba al Conejo para ver si le cumple la petición de hacerlo más grande; éste ata a un tigre, hace que un mono lo imite al creer que se estaba degollando y juega a la pelota con el lagarto para poder pegarle en la cola. Así, presenta estos tres animales muertos ante Dios, quien, para evitar más desgracias, lo deja caer desde lo alto. La narración también contiene los motivos de los relatos de animales: como el muñeco de cera o la roca que sostiene al mundo. En *Vinnigulasa. Cuentos de Juchitán* (1940) Gabriel López Ciñas tiene una versión similar en “Conejo ante Dios” donde el mono se queda pegado a un árbol con cera negra. Asimismo, en ambas narraciones, encontramos una forma cambiada de la idea del fin del mundo para tener el control de otros animales.

Conejo tiene ciertas características que lo relacionan con una divinidad: el Sol sale nada más cuando él se encuentra en la Tierra; asimismo, se muestra como quien tiene la última palabra frente a los desastres de la naturaleza y la elección de quiénes se salvan, similar a Dios respecto al diluvio: “yo tengo una manera segura de salvarte. Buscaremos el árbol más grande y más solo que esté, además donde el viento no sople tan fuerte, te pondré una reata al cuello y te ataré a su tronco” (Henestrosa, 2009: 112) pero eso se trata sólo de un truco; en realidad, la astucia de Conejo va más allá de sus embustes.

Al comparar la versión de Andrés Henestrosa con la del otro escritor zapoteco, López Ciñas, encontramos que en “Conejo ante Dios” la divinidad, lo único que quiere es deshacerse de Conejo, pues lo considera demasiado astuto al compararlo con el resto de su creación: “yo he hecho feroz al tigre, voraz e insensible al lagarto, y al mono, necio. Con ninguno de los tres podrá Conejo. En tanto rueda tras de ellos su afán, los animales vivirán tranquilos” (López Ciñas, 1960: 115). Finalmente, decide que lo mejor es encerrarlo en la luna.

A través de los años y en distintas culturas se ha relacionado a la Luna con el Conejo, desde la imagen budista en el templo de Yota en Shikoku⁷², donde, entre los Dioses Guardianes, también se encuentra Gatten, diosa lunar; hasta los tejidos actuales,

⁷² Shikoku Henru es una isla que se encuentra en Japón y se conoce como uno de los caminos de peregrinación donde hay 88 templos budistas.

hechos de lana y que se venden en Oaxaca (Ver figura 1). Esto es importante porque muestra una cosmovisión que se conserva en la actualidad.



Figura 1

Alfredo López Austin explica en sus ensayos sobre mitología mesoamericana *El Conejo en la cara de la luna* (1994) y *Las razones del mito* (2015) que las diferentes tradiciones del mundo han visto en la Luna formas diferentes, como una anciana que carga un bulto sobre su espalda o una liebre agazapada. México es una de las culturas donde los hombres visualizan un mamífero. Coincide esta perspectiva en mayas, mixtecos, mexicas, huastecos, tarascos y, por supuesto zapotecos. (Ver López Austin, 2016a: 23). Es decir, el trasfondo de todas estas narraciones recae en la teoría de los opuestos y los juegos de poder, la oposición binaria propuesta por Robert Hertz⁷³. En los mitos de tradición mesoamericana es primordial esta oposición binaria de los complementarios, es decir, los seres se catalogan según los siguientes principios: luminoso, seco, alto, masculino, caliente y fuerte; frente a lo oscuro, húmedo, bajo, femenino, frío y débil (Ver López Austin, 2016b: 26). La dualidad que nos compete para analizar el cuento “Dios castiga a Conejo” es la del Sol frente a la Luna⁷⁴.

Algunos mitos, entre los mixes y los mayas, expresan esta dualidad con dos hermanos que se persiguen y luchan entre sí para demostrar cuál de los dos es más poderoso. Al final, se convierten en Sol y Luna. En el cuento de Andrés Henestrosa la dualidad se simboliza entre Dios (quien, antes de la influencia cristiana, sería el dios Sol) y

⁷³ Sociólogo francés que observó cómo se atribuían cualidades diferentes y opuestas a los componentes de las diadas o grupos sociales pequeños. Su ejemplo fue el de la mano derecha y la izquierda: si una tiene características como habilidad, la otra representa torpeza.

⁷⁴ La lucha entre el Sol y la Luna como dos divinidades que se contraponen también la encontramos en el mito nahua de Coyolxauhqui y el nacimiento de Huitzilopochtli, donde la deidad femenina es la Luna y la masculina representa al Sol

Conejo (que relacionamos con una divinidad lunar). El historiador mexicano asegura: “la concepción dual explica el dinamismo universal como una perpetua contienda entre dos fuerzas: la femenina, representada por el agua, es vencida por la más poderosa, masculina, representada por la hoguera; pero el esfuerzo del triunfo debilita, lo que permite a la fuerza femenina recuperar su posición preeminente. El resultado es un ciclo que se manifiesta en el curso de la noche y del día” (Austin, 2016b: 29).

De esta forma, adquiere sentido la dicotomía y la lucha de poder entre estos dos seres. Si bien, es más evidente en la versión de López Cifias, por la necesidad del dios de deshacerse de Conejo; al final de los dos cuentos se hace evidente la rivalidad entre uno y otro. Este aspecto de la dualidad también se relaciona con el concepto maya de la creación: los dioses tienen la necesidad de seres conscientes, pero a la vez imperfectos, hombres carentes que dependan de ellos. En el *Popol Vuh*, destruyen a los hombres que no tienen las suficientes cualidades para merecer la existencia, pero también modifican a los que resultan demasiado inteligentes y poderosos.

Ellos comprenden, dijeron, lo que es grande y lo que es pequeño, y saben la causa de esta diferencia. Pensemos en las consecuencias que puede tener este hecho en el ejercicio de la vida. La energía de esta lucidez ha de ser nociva [...] es preciso limitar sus facultades. Así disminuirá su orgullo. Los desmanes que cometan serán de menos alcance. Si los abandonamos y llegan a tener hijos, estos, sin duda. Percibirán más que sus abuelos y habrá un momento en que entiendan lo mismo que los propios dioses. Por esto es preciso reformar sus deseos y sus sueños, para que no se aturdan ni envanezcan cuando se abra en el horizonte la claridad del día que ya viene. Si no se hace esto pretenderán, en su locura o desvío ser tanto más que nosotros mismos (Abreu Gómez, 2006: 36).

En los cuentos zapotecos, al final, también resulta necesario, disminuir las destrezas de Conejo: no debe ser grande de tamaño (como anhela) ni tener más habilidades de las que, en principio, ya tiene; porque entonces sería como otra divinidad, donde podemos observar la oposición binaria: un dios de luz frente a un dios de oscuridad desencadenaría la lucha de opuestos, pero sobre todo, haría de Conejo un ser demasiado peligroso: “si con un cuerpo tan pequeño has hecho estas atrocidades, ¿qué no harás con un cuerpo más grande?” (López Cifias, 1960: 119). De la misma manera, cuando Conejo lleva ante Dios las pieles de tigre, mono, lagarto y culebra, en Henestrosa leemos: “No. Eso no puede ser; si siendo pequeño como eres, si fueras grande, quizá yo no sería Dios” (Henestrosa, 2009: 116). Cuando la divinidad conoce la verdadera astucia de Conejo, comprende que no debe darle más poder del que ya tiene. Por eso, lo deja caer desde lo alto, así, en vez de hacerlo más grande,

Conejo pierde ciertas características que le daban poder: se le salen los ojos (aunque no completamente), se le alargan las orejas y sus patas delanteras se hacen más cortas. Matos Moctezuma explica que el desmembramiento que sufren algunas divinidades como Coyolxauhqui simboliza las fases lunares que se visualizan como mutilaciones de la divinidad (Ver Matos Moctezuma, 2013: 73). Así, la transformación que sufre Conejo cuando cae desde el cielo supone una relación con su naturaleza lunar y la preponderancia que Dios (el Sol) tiene sobre él.

3.5 Cristo como personaje. Naturaleza de animales y plantas

Clasifico estos cuentos dentro de este apartado porque Cristo como personaje, en realidad, suplanta a un héroe indígena y de ahí la extrañez tras la aseveración de que Jesús vivió en Juchitán, ya que el cuento conserva sus funciones y sólo el personaje es suplantado, a diferencia de las narraciones que son la adaptación de un tema cristiano, éstas sólo cambian en el personaje. Probablemente fue utilizado como parte de la evangelización y aceptado por los habitantes de la región zapoteca. Cristo puede aparecer como un niño, pero también como un hombre que se esconde de sus agresores, por lo que las plantas y los animales adquieren una forma específica ya sea para protegerlo o delatarlo. La temporalidad se divide en el antes y el después de la persecución de Jesucristo. Propongo este apartado como una sub categoría en los cuentos zapotecos.

“La milpa salva a Jesús”: cuenta cómo la milpa creció para salvar a Cristo de los judíos cuando estuvo en Juchitán; en “La tortuga” se explica que antes, era como ofrenda a San Vicente, era quemada viva y, para evitar el dolor, guardaba cabeza y patas en su caparazón, pero al final moría. El Santo se conmovió y despertó para salvarla, pero en recuerdo a esa tortura, el animal continúa escondiéndose.

“Paraguayen”: es un ave que parece preguntar “¿dónde fuiste?”. Después de que Cristo fue crucificado, cambió su canto para decir: “Murió”. Asimismo, “La golondrina” cuenta que para evitar que los judíos encontraran a Jesús, el ave borraba sus huellas en la arena y por eso su pecho es blanco. “El Olivo” cierra sus hojas para proteger y guardar al niño Jesús. “El carrizo” se hizo hueco para esconder a Cristo dentro.

Por otro lado, hubo animales que lo entregaron: “La urraca” se volvió azul porque Santa María le cambió su túnica a cambio de silencio para no delatar a Jesús, pero aún así

lo hizo, entonces, como castigo, tiene que gritar a todos los hombres que pasan por la selva. También “El pájaro carpintero”, al agujerear el carrizo donde se escondía Jesús, lo delató y por eso, ahora debe trabajar con su pico todos los días del año.

3.5.1 Jesús escondido en un plátano

Carlos Montemayor considera que la mayoría de los cuentos sobre la naturaleza original de animales y plantas, parecen tratamientos de temas cristianos porque, con la evangelización de las comunidades indígenas, fue muy factible reemplazar al héroe autóctono con Jesucristo, aunque se conservaran las mismas funciones del relato, que explican por qué las plantas o los animales adquieren determinadas características. De ahí que existan tantas narraciones que aseguran la presencia de Cristo en Juchitán y que fue la naturaleza del lugar quien salvó o perjudicó a Jesús.

Como la mayoría de la flora y la fauna que aparecen en estos relatos ya existía antes de la conquista, las adaptaciones evidencian un procedimiento simple: la sustitución del héroe o dios nativo por el cristiano, lo que no altera sustancialmente la secuencia del relato original. Es necesario distinguir, pues, entre relatos que hablan del origen de la flora y la fauna nativas, y en las que sólo la peripecia de Cristo es fundamental” (Montemayor, 1999: 87).

Un ejemplo donde es evidente este proceso de transculturación es el personaje tzotzil Ojoroxtotil, quien, con frecuencia tiene que huir de sus perseguidores y se salva al esconderse dentro de una hoja de plátano. En *Los hombres que dispersó la danza* encontramos una versión de Andrés Henestrosa donde el Niño Dios se esconde de los judíos en lo más alto de un árbol de plátanos. Asimismo, Gabriel López Cifñas explica que Jesús “llegó a los verdes platanares y los cogollos tiernos le envolvieron su blandura. Pero los judíos no le dejaban y llegaron a los platanares. Entonces él se estiró largo y fino en el hueco del carrizo. Todo acontecía porque los judíos aún no debían regocijarse” (López Cifñas, 1960: 55).

La versión de Andrés Henestrosa aún conserva la idea de otro dios aparte de Cristo: “un día subió a su copa el Niño del Viento, cargado con la noticia de que el otro, el Niño Dios huía hasta esconderse en la noche perseguido por los judíos” (Henestrosa, 2009: 99).

En los cuentos donde las plantas y los animales tienen como motivo principal la transformación de la naturaleza para salvar o entregar a Jesús, es evidente el proceso de transculturación. Esta mecánica aprovecha, por supuesto, la relación que existió entre los

héroes indígenas y la figura idealizada, no sólo de Cristo, sino de los mártires de la Iglesia Católica, quienes tienen características heroicas, es decir, hombres a quienes parece necesario imitar; pues lo más importante de su sufrimiento es que obtienen la salvación eterna. La canonización y los textos hagiográficos, sobre las vidas de los santos, son un ejemplo del proceso de heroicidad en personajes de la Iglesia.

La transmutación de otros seres se relaciona más con los motivos indígenas. Estos cuentos son una de las mejores muestras del sincretismo religioso. Incluso, la idea de que Cristo haya sido perseguido por los judíos resulta un tanto absurda, pero adquiere sentido al evidenciar la influencia del cristianismo en la cultura indígena y entender procesos como el antisemitismo en México. Pero ¿quién era el héroe originario de las narraciones indígenas? López Austin menciona la posible relación de la figura del Sol que fue suplida en los relatos actuales por la de Cristo (Ver López Austin, 2016a: 30).

Los chamulas son una comunidad maya de habla tzotzil cuyo dios *Htotik* (Dios Padre) coincide con el concepto del Dios único de la tradición judeo cristiana. Las ideas paralelas sobre la omnipresencia favorecieron el hecho de que, con el tiempo, el dios único de la tradición indígena se transfigurara en Cristo. Gary Gossen en *Los chamulas en el mundo del Sol. Tiempo y espacio en una tradición maya* (1979) describe al padre Sol como “un símbolo primigenio e irreductible del pensamiento y simbolismo chamula. El concepto del Sol abarca, a la vez, a la mayoría de las unidades del tiempo lineal, cíclico y generacional, así como también los límites y subdivisiones espaciales del universo, verticales y horizontales” (Gossen, 1990: 52). Esta omnipotencia que describe el autor estadounidense, tiene una relación directa con el principio de dualidad explicado por López Austin, porque el poder del Sol surge debido a la supremacía de uno de los principios contrarios: el astro (o el dios) representa el arriba sobre el abajo, la derecha frente a la izquierda, el calor contra el frío, la luz antes de la oscuridad, y lo masculino frente a lo femenino. Características que, juntas, hacen al ser más fuerte, al dios único; de manera similar, Cristo reúne tres condiciones fundamentales: es padre, hijo y espíritu santo, a la vez y de esta forma, manifiesta su unicidad. Gossen explica que la unión de estos aspectos en los símbolos sagrados crea una nueva categoría que, a menudo está cargada de emotividad (Ver Gossen, 1990: 61).

Respecto a la dicotomía entre lo femenino y lo masculino, tanto el Sol como Jesucristo, parten de una diosa (la Luna y la Virgen María) que luego es disminuida para marcar la preponderancia del dios. Según apunta Gossen, la masculinidad recibe mayor importancia en el ámbito de lo sagrado; mientras que la femineidad sólo lo complementa o funciona como el vientre engendrador⁷⁵. Luego pasa a segundo plano cuando el dios está listo para revelar su poder: “en la mitológica explicación del advenimiento del orden, primero hubo frialdad, feminidad y bajeza y después vinieron el orden, la masculinidad y la altura” (Gossen, 1990: 60).

Otra característica en común es la explicación de ver en el pueblo judío al antagonista. De ahí la confusión respecto a la aseveración en los cuentos de que Jesús era perseguido por los judíos; para los chamulas “sólo los demonios, los monos y los judíos existieron antes del advenimiento del orden y fueron hostiles a él. Estas fuerzas mataron al Sol a principios de la primer creación y lo obligaron a subir a los cielos, desde donde otorgó calor, luz, vida, orden” (Gossen, 1990: 53). Aunque lo más probable es que la idea sobre la aversión hacia la comunidad hebraica haya sido implantada con posteridad al mito del Sol, podemos tomarlo como una coincidencia entre las historias donde el héroe tiene la necesidad de huir de una amenaza; a la vez que esta muerte resulta indispensable para un posterior renacimiento y el surgimiento de un ser divino que fungirá como guía espiritual para los hombres.

En “El plátano” de Andrés Henestrosa, Cristo huye de sus perseguidores (los judíos) y se esconde en lo más alto de un platanar. Finalmente, es descubierto, pero, desde entonces, se dice que en la punta de los plátanos hay una cruz, “por eso las gentes zapotecas, cada vez que cortan uno, si no pueden evitarlo, se llenan de señales de la cruz el rostro, y la boca de exclamaciones” (Henestrosa, 2009: 100). Es decir, que a partir de la muerte del dios, queda una marca que funciona como principio redentor para los pobladores.

⁷⁵ En mitología, hay diversos ejemplos donde lo masculino tiene los aspectos relacionados con la fertilidad, que, naturalmente, están relacionados con la mujer. Por ejemplo, Afrodita nace de la espuma de mar, después de que Crono corta los genitales de Urano, es decir, no requiere de un principio femenino para existir.

Ya que el Cristianismo tuvo como principio fundamental convertir a todos los individuos a la fe del dios único y verdadero⁷⁶, usó como estrategia la vasta y antigua tradición de los pueblos indígenas. El resultado fue el sincretismo de doctrinas que, si bien, coincidían en algunas características como las que acabo de explicar, otras parecerían irracionales desde la perspectiva euro centrista, pero aún así, conforman la cosmovisión actual que se evidencia, entre muchas otras maneras, en las narraciones autóctonas.

3.6 Cuentos de carácter mítico sobre la naturaleza original de animales y plantas

Considero que estos cuentos son más autóctonos que los anteriores, por lo tanto tienen un carácter mítico pero no son narraciones sobre la creación, sino que sólo explican la naturaleza de los seres sin la intervención divina. Los cuentos son los siguientes:

“La langosta” narra que, cuando ya no hubo maíz apareció este insecto, como castigo a una madre que no le dio de comer a su hijo. Por eso, la langosta parece un grano de maíz con alas. En “Los árboles y la sequía” se explica que, debido a la falta de agua, el pino miró hacia las nubes implorando compasión, el *bixoló* sufrió quemaduras y el roble hundió sus raíces en busca de agua. Por eso conservan dichas características.

3.6.1 “Mudibina y Stagabeñe” Aproximación al contenido mítico de un cuento popular

Como relato que explica la naturaleza de una planta (el nenúfar) “Mudubina y Stagabeñe” es una de las manifestaciones más autóctonas de la tradición zapoteca, ya que en este cuento no hay personajes cristianos, por lo que la influencia y el sincretismo son menores que en los ejemplos analizados anteriormente.

En este apartado me interesa problematizar los límites entre el cuento popular y el mito (Ver Introducción. Anotaciones conceptuales); para ello me basaré en el análisis de “Mudubina y Stagabeñe”, uno de los relatos contenidos en este libro. ¿Esta narración es

⁷⁶ Bartolomé de las Casas propuso una conquista espiritual de forma paulatina, con el sutil convencimiento y aceptación de otras ideas: “el modo de mover, dirigir, atraer o encaminar a la criatura racional al bien, a la verdad, a la virtud, a la justicia, a la fe pura y a la verdadera religión, ha de ser un modo que esté de acuerdo con el modo, naturaleza y condición de la misma criatura racional” (Casas, 1975: 71).

mito o cuento popular? Algunos estudiosos de la obra de Henestrosa⁷⁷, al no saber cómo categorizar a los relatos de *Los hombres que dispersó la danza*, los han llamado, incluso, leyendas, término que no tiene ningún sentido para los relatos de Henestrosa. El mismo autor, los llama así y plantea la dicotomía entre lo mítico y lo literario, así como las diferencias de la enunciación entre un relato oral transmitido en lengua indígena y la escritura de éste en español:

La mitad del material con que están compuestas estas leyendas fue inventado por los primeros zapotecas [...] inventaron mitos, imaginaron fábulas aladas, hicieron aforismos que es la verdad en números redondos. Pero si esta sabiduría tuvo alguna unidad, ella se rompió al choque de la Conquista. Mucho queda de ella [...] los zapotecas y huaves de hoy, digo, los que no están contaminados de afán literario, no pueden, ni lo intentan, referir estas leyendas fieles al texto escrito, sino de acuerdo con su imaginación y el genio de su lengua propia y nunca en idioma extraño (Henestrosa, 2009: 23).

Henestrosa afirma que esto sucede porque los habitantes de la región de Juchitán, de donde provienen los relatos, consideran verdaderos algunos elementos de estas historias y perciben como una ofensa el hecho de que los extranjeros⁷⁸ tomen sus relatos como producto de una mera fantasía literaria. El autor que los recoge, intenta conciliar ambas posturas. Ante esta situación, Joseph Campbell piensa que “el arreglo del mundo, la creación del hombre y la decisión sobre la muerte son temas típicos de los cuentos de los creadores primitivos. Es difícil saber con cuánta seriedad o en qué sentido eran creídas estas historias” (Campbell, 2015: 319).

Con base en el planteamiento de Kirk en *El mito su significado y sus funciones*, “Mudubina y Stagabeñe” tiene símbolos que se relacionan más con las raíces históricas del mito que con un cuento popular. Así, partiendo del *mythos* al *logos*, le buscaré un sentido.

Esta narración zapoteca explica la razón por la que surgen dos plantas acuáticas: la mudubina y el nenúfar⁷⁹: esta flor y esta planta, al principio de la creación no eran acuáticas sino terrestres. La historia narra cómo Stagabeñe, que es el nombre en zapoteco para el nenúfar, se enamora de la mudubina, después de poseerla en una noche de arrebató, sin embargo, ella permanece indiferente ante los aspavientos del nenúfar. Éste, al querer

⁷⁷ Entre ellos Luis Cardoza y Aragón y Adán Cruz Bencomo.

⁷⁸ Ellos consideran extranjero a todo aquél que represente al otro, es decir, que no pertenezca a su comunidad.

⁷⁹ Mudubina, en zapoteco, significa “El capullo que lloró” lo cual, se relaciona con lo que acontece en el cuento. El nenúfar es una planta acuática, cuyas raíces pueden medir hasta 4.5 metros. En el cuento de Henestrosa, la mudubina podría referirse específicamente a la flor que suele encontrarse sobre la planta.

acercarse a ella, hace que su raíz se rompa y entonces muere. La mudubina, arrepentida, fue a posarse encima de él, y desde entonces yacen juntos en el agua.

Existen otros ejemplos de este tipo de relatos dentro de la tradición latinoamericana; por ejemplo, “El irupé”, de origen argentino, que, al igual que el cuento retomado por Henestrosa, narra la fatalidad que acontece a unos amantes por el orgullo y la desidia de la mujer. Él se ahoga en el fondo del lago y, cuando ella intenta rescatarlo, ninguno de los dos logra sobrevivir, pero renace una planta acuática llamada irupé. Los personajes de éste cuento sí comienzan siendo humanos, a diferencia del relato zapoteco, en el que las plantas adquieren características humanas: “Mudubina permaneció muda: los múltiples labios de sus pétalos no se levantaron para perfumar, porque las flores hablan perfumando” (Henestrosa, 2009: 67).

El planteamiento que en este cuento se hace sobre el amor es parecido a lo que propone Aristófanes respecto a la búsqueda del amante como una forma de encontrarse a sí mismo, es decir, de una mitad faltante. El mito alude a una época en la que los seres humanos eran andróginos, es decir, ambos sexos como una forma de plenitud; sin embargo, eran tan engreídos por su perfección, que Zeus y otras deidades decidieron cortarlos por la mitad como un castigo, así serían más débiles, pero también más útiles; y se pasarían la vida buscando a su complemento. Henestrosa lo plantea así en *Mudubina y Stagabeñe*: “viéndola cerrada, la definición misma de la doncellez y símbolo de la espera en la mecánica del amor, reconoció en ella a la mujer que le estaba asignada” (Henestrosa, 2009: 67).

Asimismo el tiempo en el que ocurren los hechos es un tiempo fuera de la historia; es decir, el tiempo mítico en el que es posible que ocurran situaciones fantásticas como metamorfosis, intervención divina o animales y plantas con características humanas, es también el tiempo de la creación: “no siempre fueron la mudubina y el nenúfar flores de agua; en el principio fueron terrestres: en la selva, al lado de la vara de San Juan, y de la flor del campo, vivieron en una inocente promiscuidad. Errando una mañana, Stagabeñe encontró a Mudubina” (Henestrosa, 2009: 67).

Estas características y el parecido que el cuento tiene con otros relatos indígenas, cuya historia se centra en la unión de dos amantes en forma de planta acuática, supone un simbolismo. Según el mitólogo Juan Eduardo Cirlot, las plantas son:

Imagen de la vida, expresan la manifestación del cosmos y la aparición primera de formas. Especialmente simbolizan el carácter naciente de la vida las plantas acuáticas. Las imágenes cósmicas se representan en la India emergiendo de una flor de loto [...] otro aspecto esencial de éstas es su ciclo anual, que patentiza el misterio de la muerte y la resurrección. La fertilidad de los campos se ofrece como la imagen más poderosa de la fecundidad cósmica, material y espiritual (Cirlot, 2010: 373).

El hecho de que representen la fecundidad, puede simbolizar que la flor y la planta, la mudubina y el stagabeñe, simbolicen los órganos sexuales femenino y masculino respectivamente; lo cual tiene que ver tanto con la búsqueda del complemento en el amor, como con la idea de renacimiento; puesto que hubo una fecundación, no hay una muerte como tal, sino el nacimiento de algo nuevo. Esto se relaciona con el inicio y término de los ciclos a los que alude Cirlot.

Asimismo la vanidad de la flor alude directamente a su sexualidad; como un ritual de la naturaleza para la reproducción. Este símbolo se representa incluso “en las danzas de los indios precolombinos [donde] prevaleció sobre la causa sexual el propósito ritualístico y religioso. En el baile primitivo, claro es que influyen sentimientos psicológicos de vanidad, de ostentación, de fuerza y de belleza que son eminentemente sexuales” (Cruz, Wilfrido, 1946: 137).

Otro cuento, también de origen zapoteco y recopilado por Wilfrido C. Cruz: “La historia del viejo Mangle”, cuenta que antes, en un tiempo indeterminado, el mangle vivía en el fondo del mar y que ahí surgió la primera palpitación de vida en el mundo. Asimismo, era el custodio de todos los seres marinos y por eso se le adoraba, es decir, que funcionaba como un dios protector. Sin embargo, las fieras más temibles del océano, lo acusaron de haberse aliado con la tierra para reemplazar al mar con bosques y montañas.

El océano se indignó y sus genios custodios arrancaron furiosos e implacables, de raíz, los mangles del fondo marino y arrojaron sus despojos en las playas encendidas de sol. Después vino el Diluvio y las aguas del océano rebasaron sus márgenes y el viejo Mangle fue empujado hasta la cumbre de las más altas montañas. Aquello ocurrió cuando el mar y la tierra, eternos enemigos, entablaron lid encarnizada y cruel (Cruz Wilfrido, 1946: 296).

Así fue expulsado de su paraíso y, desde entonces, busca retornar a sus dominios en el fondo del océano. De este relato me interesa resaltar un aspecto que se relaciona con el cuento escrito por Henestrosa: la fractura de las raíces de ambas plantas ¿qué significa? En primer lugar, esto ocurre después de una transgresión hecha por terceros. En el cuento de

Henestrosa el nenúfar paga por la vanidad excesiva de la flor; mientras que en el texto de Wilfrido C. Cruz, las criaturas del océano acusan injustamente al mangle. En ambos cuentos esta transgresión provoca una forma de muerte (representada por la fractura de su raíz) pero que es eludida: Los dos renacen después de haberse roto, es decir, la raíz que era el alimento de la vida se desprende de la tierra; sin embargo, a partir de esta muerte, es que pueden renacer. Recordemos que para el pueblo zapoteco, el motivo de la muerte era tema indispensable en sus narraciones: “como todos los pueblos de sencilla mentalidad ante el desconocimiento científico de las leyes de la naturaleza, sumergidos en la somnolencia del estado mítico y anímico, nada pudo infundir mayor preocupación y pavor a los zapotecos sino el espectáculo de la muerte” (Cruz, Wilfrido, 1946: 127). Por lo tanto también vemos la dicotomía entre muerte y vida.

Según el antropólogo Gustavo Torres Cisneros⁸⁰, los mitos mesoamericanos cuyo tema es el origen de las cosas, se refieren a la ruptura entre el cielo y la tierra provocada por una falta de uno de los personajes, que, casi siempre, está relacionada con la expulsión de éste; lo cual nos remite a lo que le ocurre al viejo mangle.

En la mitología mexicana hay una diosa de la belleza llamada *Xochiquetzal*, cuyo nombre significa “flor hermosa”, que también puede referirse a la mudubina de Henestrosa. Ella representa el placer sexual y, por ende, la tentación que hace caer a los jóvenes y los puede llevar a su perdición (como sucede con Stagabeñe) por eso está relacionada con la fertilidad, los partos y las buenas cosechas. Sin embargo, Torres Cisneros, relaciona el motivo del árbol resquebrajado con la diosa chichimeca *Itzpapálotl*, quien es patrona de la muerte y guardiana de Tamoanchan, que es el lugar mítico, a donde van los muertos, pero también donde habitan diversos dioses. Se le representa con un árbol quebrado⁸¹:

⁸⁰ Es, además, Doctor en Historia de las Religiones y de los Sistemas de Pensamiento.

⁸¹ Esto alude a lo que le ocurre tanto a Stagabeñe como al viejo Mangle”. La representación pictórica en el códice Borgia es la que se muestra en la figura 2.



Figura 2

La pecadora que comió y cortó rosas en un jardín es llamada también Itzapálotl. El árbol se rompe y sangra. La pareja creadora se enoja, luego expulsa a Itzapálotl y a los otros dioses y los arroja a la tierra [...] la transgresión en Tamoanchan provoca la ruptura de un árbol y entonces la ruptura entre el cielo y la tierra. La metáfora que hace alusión a la transgresión, cortar una flor, evoca una mancha de carácter sexual o copulación (Torres Cisneros, 2007: 262).

Mudubina, entonces, representa la sexualidad y la fecundidad; mientras que lo acontecido a Stagabeñe se relaciona con la muerte y el renacimiento; así como con la expulsión del paraíso y la dicotomía entre la tierra y el cielo, o bien, entre el agua y la tierra.

La aportación de Henestrosa con este relato y otros de *Los hombres que dispersó la danza*, nos permite tener un acercamiento al mundo mitológico zapoteca desde una perspectiva literaria; de lo contrario, es muy probable que esta cosmovisión indígena se perdiera, como ha ocurrido con innumerables relatos y tradiciones, tanto de la cultura zapoteca, como de otras de origen indígena.

Según Vladimir Propp en *Raíces históricas del cuento* (1946) la cultura de países americanos ofrecen materiales que en otros continentes no se encuentran y que sólo es posible conocerlos a partir de su “refracción en la literatura [...] debemos recordar que no los tenemos en su aspecto puro, y que no pueden valorarse de igual modo que los registros de materiales folklóricos de viva voz del pueblo (Propp, 2008a: 33). “Mudubina y Stagabeñe” es un cuento popular que ha pasado por el trasfondo mítico, relacionado con las creencias del pueblo zapoteco, y que ahora conocemos en su forma literaria. Su carácter etiológico explica aspectos de la naturaleza y sus fenómenos.

Capítulo 4. Los cuentos populares mexicanos en la Literatura Infantil

Escritores mexicanos como Pascuala Corona, Andrés Henestrosa, Emilio Carballido, Felipe Garrido o Carmen Leñero retomaron cuentos populares y los escribieron para un público infantil. Si bien, el único autor que retoma los relatos de una lengua indígena es el escritor zapoteco, los demás, aunque de forma directa con el español, crean un universo de personajes y situaciones en las que sobresalen los juegos de astucia y las funciones del héroe. Pero lo que realmente interesa analizar en este capítulo es: ¿cuáles son las características que hacen de estos cuentos uno de los principales motivos en la Literatura infantil mexicana? En algunos casos, basta con unos cuantos cambios en la edición. Sin embargo, los ejemplos que presento a continuación, demuestran elementos y funciones particulares de los cuentos infantiles.

Muchos teóricos de la recepción en la literatura infantil, como Blanca Lydia Trejo, Aidan Chambers, Maria Nikolajeva, Bruno Bettelheim, e incluso los autores como Felipe Garrido o Emilio Carballido, han analizado la forma en que opera el sentido del relato en los niños. Asimismo, debemos tener en cuenta que la perspectiva ha evolucionado a lo largo del tiempo.

Blanca Lydia Trejo apunta en *La literatura infantil en México, desde los aztecas hasta nuestros días* (1950) que “no hay literatura mejor para aficionar a leer a los niños – por su magia, por su lenguaje, por sus asuntos, por las vivencias que contiene, como la literatura folklórica y expresión directa del pueblo, o ya incorporada o vuelta a decir por los autores nacionales, los que de veras sientan y comprendan el alma de estos pueblos” (Trejo, 1950: 99). Esta observación es muy acertada respecto a la importancia de la tradición, sin embargo, otro punto de vista resulta un tanto generalizado, por la necesidad de ver en la función educativa, el único camino de la LIJ, (Literatura Infantil y Juvenil), así como de ver en el niño un depositario de fantasías aunque, en ocasiones, resulten inverosímiles: “para él [niño] es la cosa más natural del mundo que los ratones, por las noches, se conviertan en duendes y que para entenderse posean un lenguaje idéntico al de los humanos [...] en las rodillas de las abuelas y de las nanas se han mecido grandes hombres y grandes criminales (Trejo, 1950: 102). Es decir, que la relación del cuento popular con el niño existe debido a la visión animista de los infantes. Trejo pondera el papel del didactismo frente a otros

aspectos. El problema con esto es que algunos elementos primordiales en el cuento popular, quedan fuera. Por ejemplo, respecto a un cuento recopilado en nuestro país, “El hombre, la culebra y el coyote” Trejo afirma lo siguiente: “‘El Brahaman, el tigre y el chacal’ originario de la India misteriosa y lejana, cuento escogido por un grupo de niños de España, como uno de los mejores, y el cuento mexicano ‘El hombre, la culebra y el coyote’ recogido en el Estado de Morelos por el profesor Pablo González Casanova y que yo no pondría en manos de los niños por su deprimente fatalismo⁸²” (Trejo, 1950: 85). El cuento narra la manera en que un coyote ayuda a escapar a un hombre de ser devorado por una boa (o un tigre en el caso del cuento indio), el final es triste porque evidencia la indiferencia del ser humano respecto al sufrimiento de otros animales, pero funciona, justamente, porque el niño tiene la oportunidad de identificarse con la crueldad del hombre y de sentir empatía por otros seres. Asimismo, destaca la astucia del coyote y del chacal para salir bien librados de los problemas que se les presentan.

Me parece más acertada la propuesta de Emilio Carballido quien, veinte años después, asegura que no se debe intentar defender a los niños de ninguna clase de emoción, ya sea la angustia, la tristeza o el enojo: “uno de los fines universales del teatro ha sido siempre despertar emociones, hacer sufrir terrores y compasiones y muchos otros sentimientos al espectador. Los niños no deben ser protegidos de la compasión” (Carballido, 1994: 7). En *Apostillas al tomo ideal del teatro infantil* (1974) aunque enfocado al género dramático, aplica para la Literatura infantil en general. Propone veintiún principios entre los que destacan tres: la Literatura infantil como espejo de la Literatura en general, es decir, si un adulto disfruta de un texto para niños, éstos también lo harán; la fantasía como forma más efectiva que la razón, donde entraría el concepto de cuento popular; y, la última, que la función didáctica no debe ser la única ni tampoco demasiado explícita.

Justamente un año después de que Emilio Carballido publicara sus propuestas, Bruno Bettelheim analiza la forma en que los cuentos de hadas influyen en los niños de manera inconsciente y coincide con algunos de los planteamientos del escritor mexicano. En *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1995) el psiquiatra asegura: “las respuestas que

⁸² Aunque, evidentemente, esta visión tiene que ver con la época en que Blanca Lydia Trejo hace su análisis. Veremos cómo evoluciona la perspectiva hacia la LIJ con otros ejemplos.

dan los mitos son concretas, mientras que las de los cuentos de hadas son meras indicaciones: sus mensajes pueden contener soluciones pero éstas nunca son explícitas. Los cuentos dejan que el niño imagine cómo puede aplicar a sí mismo lo que la historia le revela sobre la vida” (Bettelheim, 2009: 5), es decir, que la enseñanza funciona a través de símbolos, como en los sueños. Recordemos que la simbología de los cuentos populares funciona de manera universal. Para explicar por qué los cuentos de hadas son más efectivos en el público infantil, Bettelheim alude a la relación de la fantasía con la mente animista del niño: “sea cual sea nuestra edad, sólo serán convincentes aquellas historias que estén de acuerdo con los principios subyacentes a los procesos de nuestro pensamiento. Si esto es cierto en cuanto al adulto, que ya ha aprendido a aceptar que hay más de un punto de referencia para comprender el mundo, lo es especialmente para el niño, puesto que su pensamiento es de tipo animista” (Bettelheim, 2009: 53). Explica que, para la perspectiva infantil, los personajes como animales, elementos naturales o algunos objetos inanimados, que presentan algún tipo de movimiento, como una roca cayendo o el viento, es completamente natural atribuirle características humanas, recurso que, en la historia de la humanidad, ha sido utilizado tanto en mitos como en los cuentos populares.

Ante esto, el filósofo británico Geoffrey Stephen Kirk hace una dicotomía entre el pensamiento mítico y racional, atribuyendo el primero a la primera etapa de la humanidad y el segundo a un periodo evolutivo más desarrollado: “el verdadero pensamiento mítico cede el paso al pensamiento racional después de un periodo de transición único, limitado y definible que se sitúa justamente antes de los presocráticos⁸³” (Kirk, 2006: 291). Es decir, que la concepción animista del niño puede relacionarse con la etapa de pensamiento mítico en la historia de la humanidad. Así, tiene sentido que las funciones del cuento popular sean percibidas de forma inconsciente por los niños y tengan mayor efecto en su asimilación. A diferencia de un adulto al que le es más difícil encontrar las manifestaciones simbólicas en los relatos.

Por su parte, Maria Nicolajeva, en *Retórica del personaje en la literatura para niños* (2002) apunta que los cuentos populares pertenecen a la llamada literatura de fórmulas, pues los personajes, al estar supeditados a funciones específicas, no logran una

⁸³ Esta filosofía surge en el siglo VII con Tales de Mileto y termina, como indica el nombre, con las ideas de Sócrates.

profundidad psicológica, pues sólo llevan a cabo un papel que es intercambiable. A continuación, veremos algunos ejemplos donde, contrario a lo que apunta Nikolajeva, los personajes manifiestan cierta complejidad además de cumplir con las funciones propias de los relatos maravillosos.

4.1 Pascuala Corona. La tradición oral alrededor de una olla de tamales

Teresa Castelló Ytutbide nació en la Ciudad de México en 1917. Utilizó el pseudónimo de su nana, Pascuala Corona, en homenaje a la mujer que le dio a conocer los cuentos populares y para escribir los relatos que, durante toda su vida, recopiló. Durante la infancia de la autora, las narraciones se disfrutaban alrededor de la olla de tamales. Con sus libros recrea esta vivencia y así, marca la importancia del contexto y resalta el papel de la tradición oral.

Si bien, Pascuala Corona (la cocinera) era originaria de Pátzcuaro, los cuentos se relacionan con todo el territorio mexicano, pues no tienen una marca específica de dicha región. Como ya sabemos, al hablar de Literatura popular, resulta evidente el sincretismo y la fusión de elementos interculturales. En su primer libro publicado: *Cuentos mexicanos para niños* (1945) predominan los de tipo europeo o, como los cataloga Carlos Montemayor: “adaptaciones de cuentos indoeuropeos”. La autora los describe así en su introducción:

Los cuentos que forman este libro no son originales míos, yo no soy sino una recopiladora de los cuentos que contaban antaño nuestras abuelitas, nuestras madres y nuestras nanas y en recuerdo de ellas los escribo. Algunos de ellos están bordados alrededor de temas europeos y orientales pero al contarlos ellas los hicieron nuestros. Compuestos para los niños por mentes puras de viejas niñas [...] la tradición oral era la única encargada de transmitirlos y, como la costumbre de contar ha ido desapareciendo, los cuentos se han ido perdiendo con ella; por lo que cada vez va siendo más difícil encontrarlos (Corona, 2012: 7).

Corona atribuye la función de narrar exclusivamente al ámbito femenino. Así como la emotividad alrededor de la cual se entreteje la importancia de escribir los relatos que, de otra manera, se perderían. *Cuentos mexicanos para niños* contiene relatos que cumplen perfectamente con las funciones que analiza Vladimir Propp en *Morfología del cuento* (1928) lo que corresponde al tipo de cuento europeo.

Retomaré dos relatos de *Cuentos mexicanos para niños* para ejemplificar lo anterior. El primero, “La maceta de albahaca” narra la historia de la menor de tres

hermanas, cuya inteligencia es desafiada frente a la astucia de un rey. A la manera de los relatos de animales, se enfrentan a distintas pruebas que se ponen uno al otro, donde siempre el menos afortunado, resulta ser más avisado y vence a su oponente.

Respecto a los recursos que utilizó la autora para hacer de este cuento un relato infantil, destacan dos: el primero respecto a los personajes, que son niños ejerciendo un rol de adulto: las tres hermanas son niñas que desean casarse con un rey, o bien, los que no lo son, tienen actitudes infantiles: “el Rey se quedó sorprendido de la contestación de la niña y avergonzado de no poderle contestar se metió corriendo” (Corona, 2012: 50). De esta manera, el público infantil puede identificarse. Asimismo, el narrador se dirige constantemente al lector y pretende dejar una enseñanza. El uso de versos que se repiten recuerda a los juegos de ronda, propios de la época de la publicación, en 1945⁸⁴.

El otro cuento que me interesa retomar es “La reina mora o las tres cidras de amor” que, desde el título, evidencia el origen español. Trata de una pequeña que es engañada por la mora, una bruja que le clava un alfiler en la cabeza para que se convierta en paloma. Así, toma el papel de la futura princesa y se casa con el príncipe, haciéndole creer que se volvió negra por el sol. Finalmente, el artilugio es descubierto y la reina mora recibe su castigo: es quemada en aceite hirviendo: “tú serás castigada con el suplicio que intentaste ¿Quién te manda andar de hechicera y de envidiosa. Por escarmiento echaron a la negra al perol y cuando el calor la iba quemando, sacaba y metía la cabeza diciendo: quién me manda, por mentirosa, por tracalera, por envidiosa, por fraudulenta” (Corona, 2012: 94), es decir, con el escarmiento, aprende la lección. Resalto este último aspecto porque, con frecuencia, suele confundirse la Literatura infantil con textos que no deben incluir contenido que pudiera perturbar la mente del niño; sin embargo, en el caso de los cuentos populares funciona porque el castigo implica un sentido de justicia, cuya función es restaurar el orden que se había perdido con la transgresión del personaje injusticiado. De esta manera, se cumplen los preceptos del ritual. Bruno Bettelheim lo plantea de la siguiente manera:

En el cuento de hadas tradicional el héroe encuentra su recompensa y el personaje malvado el castigo que merece, satisfaciendo, de ese modo, la profunda sed de justicia del niño ¿de qué otra manera podría éste tener la esperanza de que se le va a hacer justicia si se siente, a menudo, tan injustamente tratado? [...] para sentirse aliviado es necesario que se restablezca

⁸⁴ Recomiendo revisar la recopilación de poemas tradicionales y juegos de rondas mexicanos, de María Teresa Miaja y Mercedes Díaz Roig *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana* (1979).

el orden correcto en el mundo, lo que significa que el personaje cruel debe ser castigado, es decir, que el mal debe ser eliminado del mundo del héroe, así ya nada podrá impedir que éste sea feliz para siempre (Bettelheim, 2009 : 161-162)

Esto quiere decir que la crueldad en los cuentos de hadas está completamente justificada y por eso tiene sentido que exista una relación directa entre la Literatura popular y la infantil. En el ejemplo de Pascuala Corona vemos lo mismo que ocurre, por ejemplo, en la tan conocida historia de “Hansel y Gretel”: la angustia que sufre el héroe durante todo el relato termina cuando las penas recaen en su enemigo. En *La reina mora*, la niña que debe convertirse en princesa sufre una desgracia tras otra (como el alfiler en la cabeza o la traición) que al final ocurren a la negra y sus perversiones.

Por otro lado, la relación de la maldad con la mora representa el concepto de lo diferente: otra religión y otra raza. Esto evidencia la influencia cristiana, incluso en la protagonista: la niña funciona como una representación de la pureza, y su conversión en una paloma blanca, símbolo del espíritu santo en la ideología del cristianismo. Sin embargo, dentro del repertorio de cuentos indígenas encontramos una variedad de narraciones en las que el personaje femenino es convertido en un ave. Como sucede en “Chagún, la paloma encantada” cuento trique, en la versión de Wilfrido C. Cruz en *Oaxaca recóndita* (1956), misma historia que analiza Juan Adolfo Vásquez, pero de un mito tehuelche, de la Patagonia (Ver Vásquez, 1999: 147) o bien, que el origen de un personaje divino, proviene de un pájaro guardado en el pecho de una mujer. Esto podría significar el sincretismo creado por la unión de dos culturas: en una se trata del nacimiento de Cristo por obra del Espíritu Santo y en otra la creación del dios del sol.

De la misma manera, encontramos en la tradición de cuentos populares, el motivo de aves previsoras: en la versión de Cenicienta de los Hermanos Grimm, los pájaros avisan al rey sobre la artimaña de las hermanastras, quienes se cortan los talones de los pies para poder calzar la zapatilla. Las aves cantan ante el rey: “turn and peep, turn and peep / there’s blood within the shoe / the shoe is it too small for her / the true bride waits for you” (Grimm, 2007: 126). Veamos el paralelismo con el cuento de Pascuala Corona: “¿Qué hace el rey / con su reina mora? / Ríe, canta / pobre de mí / que en el bosque sola / gime y llora” (Corona, 2012: 93). De la misma manera que en Grimm, el ave se dirige ante el rey para espetarle la verdad mediante un verso, sólo que a diferencia del anterior, es la misma mujer quien, convertida en paloma, implora por sí misma. También en la tradición indígena

encontramos este motivo, como en el mito mixe sobre la creación del Sol y la Luna; los abuelos de los niños héroes son advertidos por las aves de los destrozos que hacen en su hogar (Ver Walter Miller, 1956: 86). Si bien, *Cuentos mexicanos para niños* presenta versiones mexicanas de cuentos europeos, Pascuala Corona los hace nuestros mediante el lenguaje coloquial y referencias a tradiciones nacionales.

El pozo de los ratones y otros cuentos al calor del fogón (1951) representa una situación de tradición oral, es decir, que la autora recrea voces de distintos narradores que se sientan alrededor de una olla de tamales. Las narraciones adquieren vida a la vez que se rememora ciertas creencias y tradiciones sobre la comida mexicana, por ejemplo: “cuidado y me hagan amuinar porque los tamales no se esponjan, la masa se escurre y hay que contentarla rociándola con pulque y bailándole a la olla alrededor mientras los tamales se están cocinando”. Al recrear la situación en que se narran los cuentos, Pascuala Corona establece la importancia del contexto en que se transmiten los relatos. A diferencia de la publicación anterior, ésta tiene una relación más directa con la cosmovisión indígena, tanto en los cuentos como en la manifestación de creencias, por ejemplo, el dios de maíz simbolizado en la atribución de características humanas o semi divinas en la masa de los tamales, y que se remarca por los rescoldos de un ritual, con la danza alrededor de la olla ¿qué papel cumplen las narraciones en un contexto como éste?

En primer lugar, que los cuentos están escritos con un lenguaje coloquial, lo que contribuye a la idea de una historia que está siendo contada de viva voz. En “Don Juan Cantimplatas”, el narrador enuncia: “pensando que nomás lo vían engañado, decidió regresar a su casa” (Corona, 2011: 11), o bien, mediante el uso de muletillas propias de habla cotidiana: “pues que falta fulano, a ver dónde está, pues que no aparecía; por fin llegó el último, pues ya andaba en agencias de recoger el alma del joven” (Corona 2011: 18).

El segundo aspecto es en relación con los motivos de otras narraciones de carácter tradicional. Durante la investigación que realicé de los libros citados en el apartado anterior, encontré diversos ejemplos donde se narraban historias sobre un hombre con un enorme sombrero⁸⁵, apodado, por lo mismo “Sombroterote” o “Sombroterón” y al que los habitantes del pueblo, temían de forma irracional; sin embargo, no había encontrado la

⁸⁵ En narraciones de Oaxaca y Chiapas: *Cuentos mixes* recopilados por Walter Miller, el cuento tsotsil “La reunión de los Espantagentes en *Sesenta y ocho voces* e, incluso, Rosario Castellanos, lo menciona en uno de los mitos alrededor de los cuáles gira el argumento de *Balún Canán* (1957).

respuesta simbólica a este personaje en ningún estudio sobre mitología. Fue en un cuento infantil donde hallé un posible significado: “el caballero le dijo: yo soy el diablo, y se abrió la ropa y le enseñó su pellejo, después la cola, y por último los cuernos que llevaba escondidos debajo de un sombrero de copa” (Corona, 2011: 12). Aunque es un tanto evidente, queda claro que el enorme sombrero funciona para esconder los cuernos, es decir, se trata de un demonio haciéndose pasar por un humano. Wilfrido C. Cruz lo describe así:

En el Istmo designan a este siniestro duende o maléfica entidad mítica con el nombre de Sombrerote. También se le llama el Charro diabólico, el Engauzado, el Cuerudo, por el material con que está confeccionada su indumentaria. Considero que este genio fantástico pertenece a la mitología indígena postcortesiana, tanto por los motivos religiosos cristianos que involucra en la tradición, como por su relación por costumbres, trajes y demás objetos que fueron conocidos sólo después de la conquista (Cruz, 1946: 165).

Lo que apunta Wilfrido C. Cruz respecto a la relación con la influencia judeo cristiana: “Don Juan Cantimplatas” narra la historia de un padre que vende su hijo a un demonio a cambio de poder y riquezas. El niño se enfrenta a los demonios argumentando que su alma le pertenece a Dios, y que sólo es posible venderse a sí mismo y no a otros. Así, el diablo que había hecho el contrato queda como un tonto y el protagonista puede volver a casa.

En otros cuentos del mismo tipo se encuentran personajes que cumplen esta función. Entonces, ¿qué es lo que hace de “Don Juan Cantimplatas” un cuento para niños? El descenso a los infiernos es uno de los motivos principales y presente en los mitos de casi todas las culturas, porque representa una prueba para el héroe y, por lo tanto, supone un cambio en la naturaleza del personaje, permitiendo así, que el argumento de la historia se desencadene.

En el cuento de Pascuala Corona la angustia del personaje se ve supeditada a la burla que se hace de los antihéroes, por lo que resulta una historia cómica: “llamó primero a los siete diablos principales que son: Belcebú, Satanás, el Chamuco, Trompa Ceniza y demás demonios encargados de las siete regiones infernales. Bueno, pues que ningún diablo importante sabía del contrato, y en tanto al pobre muchacho ya se lo comía el calor y ya mero no podía con tanto olor a cuerno quemado y tanta descompostura” (Corona, 2011: 17). Asimismo, la confianza exacerbada en el niño que debe enfrentarse a las pruebas, presupone un desenlace, si no justo, al menos humorístico, tal y como ocurre con algunos cuentos de tradición europea como “Juan el bobo” de Hans Christian Andersen u otros de origen indígena como los de El conejo y el coyote.

Por otro lado, en “Majomalay o Gaitagileno” encontramos el motivo de la mujer que, con artimañas, consigue robar el amor del príncipe de otra elegida por él⁸⁶. Si bien, una representa la maldad despiadada, la otra es símbolo de pureza y virtud. Majomalay es el héroe del cuento y las pruebas que lleva a cabo son para resarcir el daño que se le hizo a su madre y ocupar su lugar en el trono⁸⁷. Tras los consejos del donante, el protagonista logra su misión y el cuento termina cuando el orden transgredido se ha restaurado.

Cuando el niño nace, además de sus tías y su madre ciegas, el único ser vivo en los alrededores era un coyote, por lo que se convierte en su padrino. Esto nos remite a la creencia indígena del nahual, o bien la tona o guenda (según la tradición zapoteca) que es el animal protector del recién nacido y se constituye como tal por su presencia en el momento del alumbramiento. Representa el alma de la persona durante toda su vida (Ver López Austin, 2016a: 28). Puede tratarse entonces de un cuento cuyas funciones provienen de la tradición indoeuropea, pero integrado a las concepciones míticas de los pueblos mesoamericanos.

El personaje del coyote presenta todas las características del donante: siempre sabe lo que el hijo del rey debe hacer y lo ayuda en los momentos de sufrimiento que debe soportar, pero no lo hace mediante una prueba⁸⁸, sólo aporta beneficios por ser su padrino. A diferencia de otros cuentos indígenas donde el coyote cumple el papel del tonto frente a la astucia de otros animales, en esta versión se trata de un animal sabio; al igual que en el relato recogido por Pablo González Casanova: “El hombre, la culebra y el coyote” donde éste último, salva al hombre de ser devorado por una serpiente; aunque la naturaleza del personaje sea ambigua, ya que luego es traicionado y atacado por los perros debido a su ingenuidad.⁸⁹ Es un personaje muy común en los relatos populares, pero cumple funciones opuestas.

⁸⁶ Como sucede en *La sirenita* de Andersen o el ballet *El lago de los cisnes*.

⁸⁷ Situación parecida a “La reina mora o las tres cidras de amor”

⁸⁸ Una de las 31 funciones que enuncia Propp.

⁸⁹ En el cuento de Andrés Henestrosa “Conejo y lagarto se hacen enemigos” (1929) el conejo sustituye al coyote, que, a su vez, sustituye al chacal en el cuento popular hindú. Todos ellos cumplen la misma función de salvar a la víctima de la muerte gracias a su astucia.

A raíz de esto podemos observar que en *Cuentos mexicanos para niños* y *El pozo de los ratones y otros cuentos al calor del fogón* la importancia de las narraciones radica en la tradición de contar historias y su relación con la literatura infantil radica en la manera en que se narran, es decir, la importancia del contenido queda supeditada a cómo se cuenta.

4.2 Emilio Carballido. El cuento popular como una piedra de río

Emilio Carballido, escritor veracruzano nacido en 1928 y perteneciente a la Generación de Medio Siglo tuvo una niñez cerca de su abuela, quien le narraba uno de sus cuentos favoritos: *Los zapatos de fierro* (1983) es la historia de una mujer llamada María, quien se encuentra un príncipe en forma de lechuguilla y se casa con él; sin embargo después de cometer dos transgresiones importantes, su esposo desaparece y ella tendrá que gastar unos pesados zapatos de fierro para encontrarlo.

Para explicar el origen de este cuento, Carballido equipara los cuentos populares con las piedras de río que, con el tiempo y al dejar pasar el agua por ellas, se transforman y se van puliendo, al igual que los relatos que, al pertenecer a la tradición oral, pasan por distintas culturas y épocas: “muchas historias y poemas que la tradición trae; los inventó alguien, los narradores van aumentando y perfeccionando cosas, rebotan de boca en boca y en la memoria de la gente van quedando cada vez más complejas y más depuradas; a veces hasta se bifurcan y se parten y se vuelven dos o más cuentos” (Carballido, 2011: 5). De manera que cuando una de estas narraciones llega a nuestras manos en forma de libro, tenemos un ejemplar lleno de tradiciones y símbolos. Este carácter del cuento popular como algo viviente es una característica que ya había sido descrita por Vladimir Propp en *Morfología del cuento* (1928):

La palabra “morfología” significa estudio de las formas. En Botánica se entiende por morfología el estudio de las palabras constitutivas de la planta, de sus relaciones entre sí y con el conjunto [...] a nadie se le habrá ocurrido pensar alguna vez en la posibilidad de una morfología del cuento popular. Sin embargo las formas del cuento pueden ser estudiadas con la misma precisión que las de cualquier ser orgánico (Propp, 2008a: 9).

Esta explicación sobre la naturaleza del cuento como algo cambiante y su estudio, como un ser que evoluciona (observación tanto del folclorista ruso como del escritor mexicano) se evidencia también en la estructura de *Los zapatos de fierro*, donde encuentro veinte de las treinta y una funciones que enuncia Vladimir Propp.

Con el análisis de éstas⁹⁰ deducimos que el origen de *Los zapatos de fierro* pertenece a la tradición indoeuropea. Carballido adapta el cuento con algunos rasgos mexicanos, como la referencia al río Papaloapan. Aunque las funciones de los personajes siempre son las mismas, se adaptan al contexto donde se cuentan. Éste es el caso de *Los zapatos de fierro*.

La crítica que se ha hecho a este cuento no siempre es acertada. Al ser un relato que contempla aspectos complejos, como la muerte repentina y sin causa aparente de seres queridos, algunos consideran que no es propio para el público infantil. Ésa es la opinión de la escritora y columnista chilena Gladys Rodríguez:

No os equivoquéis, sin embargo. El relato que tiene la magnificencia de los intrincados encajes bizantinos, no es un cuento para niños. En la saga de Saint Exupery, Carballido parte de la simplicidad más absoluta en cuanto a concepto narrativo y va ascendiendo paulatinamente en la medida que las descripciones se hacen más rebosantes de poesía (*Excelsior*, 1983: 2)

Con esta aseveración parece decir que, al ser una narración que crece en calidad literaria conforme avanza la trama del cuento, los niños no lograrán entenderlo; sin embargo, este planteamiento es absurdo, pues los relatos populares se han regido por esta estructura a través de muchos años y entre distintas culturas; prueba de que tanto niños como adultos pueden comprenderlo. Por lo mismo, Carballido decidió que los receptores de su cuento fueran menores de edad: “así está pensado, incluye chistes como el de las viajeras misteriosas, que obviamente, está claro de qué se trata, pero está escrito como una especie de guiño, para que el niño lo entienda en su propio terreno, para que no tenga ningún rasgo de crudeza o violencia que pueda vulnerar la limpidez del relato” (*Excelsior*, 1983: 5).

Estas posturas exponen la misma idea respecto a la complejidad del relato, pero entendidas de forma opuesta. Por otro lado, la característica que encuentra Juan José Reyes del Semanario Cultural *Novedades* tiene que ver con el concepto de lo maravilloso, con la brecha que separa la fantasía de la realidad y la manera en que ésta es percibida por los menores, a diferencia de los adultos: “si el relato de Carballido es para niños es porque en él nunca se abre una distancia entre lo verosímil y lo inverosímil. Somos los lectores

⁹⁰ Dichas funciones las explico de forma detallada en mi tesis de Licenciatura *La literatura infantil y juvenil en la obra de Emilio Carballido* (2014).

mayores los que descubrimos los elementos inventados y los que, por eso, tal vez perdamos el verdadero encanto de lo cuenta” (J.J. Reyes, 1983: 3). Si lo que propone Reyes es cierto, podría surgir la teoría de que, algunos cuentos populares, funcionan mejor para los niños que para los adultos; razón por la cual, siempre se les relaciona con los primeros, pues, como plantea Bettelheim la mente de los infantes es animista, mientras que en los adultos una perspectiva más racional, hace que se pierda contenido simbólico de los cuentos.

En *La herencia obstinada* Julieta Campos explica que una de las cualidades tanto del mito como del cuento popular es su contenido simbólico o metafórico. Los relatos con el tema del viaje, nos remiten al cuento maravilloso por la estructura iniciática. *Los zapatos de fierro* es uno de los cuentos con el tema del viaje. Sus orígenes podrían remontarse a los ritos de iniciación. Se relaciona con el momento de transformación en la vida de una persona, el paso de una etapa a otra, por lo general, de la infancia a la adultez. En los cuentos este crecimiento se expresa en las aventuras por las que tiene que pasar el héroe: parte de una carencia para obtener un aprendizaje durante el transcurso. Según Bruno Bettelheim, los niños necesitan de este proceso iniciático durante su crecimiento, por lo que los cuentos que cumplen estas funciones se vuelven indispensables: “los héroes y las heroínas de los cuentos de hadas libran una batalla comparable a los ritos de iniciación que un principiante, ingenuo e ignorante debe llevar a cabo y que le permitirán alcanzar un nivel superior de existencia” (Bettelheim, 2009: 302). El cuento de Emilio Carballido demuestra el perfeccionamiento de su heroína mediante los zapatos de fierro, que se gastan conforme ella crece.

Otro aspecto del recorrido iniciático (desde la perspectiva del psicoanálisis) es la adquisición de madurez sexual. En *Los zapatos de fierro* este aspecto se vuelve evidente en la ansiedad que expresa María por abrir la hebilla del cinturón del príncipe. Dicha función se enfatiza porque trabaja como una prueba para la heroína: “lo peor resultaba no tener explicación alguna. Ese delgado cinto sobre el cuerpo desnudo del marido, era como un elemento ajeno y desagradable que ponía algo distante o prohibitivo hasta en la más próxima intimidad” (Carballido, 2011: 41). En su análisis psicoanalítico, Bruno Bettelheim apunta que en los cuentos maravillosos, la consumación del amor entre los personajes sólo es posible mediante un cambio en la actitud respecto al sexo: pasa de ser desagradable a aceptable. En las narraciones populares se expresa de forma simbólica cuando la pareja

sexual se presenta en forma de animal (rana, cerdo, gata, o incluso bestia⁹¹). Al inicio de *Los zapatos de fierro*, el príncipe no se presenta en forma humana sino como una planta. Asimismo, el hecho de que pase de un medio acuático a uno terrestre implica una transformación que se enfatiza porque es justo en ese momento cuando se convierte en humano. Bettelheim lo explica: “la rana comienza por vivir en el agua, al igual que el niño nace en un medio acuoso [...] sufre en su desarrollo una metamorfosis” (Bettelheim, 2009: 314). Como podemos ver, un tema tabú como la angustia sexual en los niños, puede ser representado de manera simbólica en los cuentos populares y además tiene una función específica, pues con un lenguaje metafórico y personajes representativos, como la rana o el cerdo; los niños tienen una forma de superar la ansiedad que tienen respecto a su sexualidad.

Otro tema difícil de tocar en la Literatura infantil es, sin duda, el de la muerte.⁹² En *Los zapatos de fierro* este aspecto se presenta de forma un tanto cruda, pero muy acertada. Una vez que María huye con el príncipe, desea volver a encontrarse con su familia; sin embargo, regresa a su pueblo sólo para descubrir que sus padres y sus hermanas han fallecido después del abandono en que ella los dejó. No sólo eso, sino que su madre, quien había resistido más para poder verla, acaba de morir sólo un momento antes de que ella llegara y su cuerpo inerte yace sobre una mesa.

La muerte representa una forma de evitar el apego que se tiene por los padres: en primera instancia, la heroína siente una culpa terrible; sensación que, de hecho, se le prohíbe, pues eso significa que el príncipe, ahora su esposo, volverá a adquirir forma de lechuguilla. Simbólicamente, esto puede funcionar como una regresión al periodo en el que el niño aún no ha superado sus angustias; de ahí la prohibición y las respectivas consecuencias por la transgresión. En *Retórica del personaje en la literatura para niños*, Nikolajeva explica este hecho como una de las formas que necesita el personaje para poder crecer y convertirse en héroe: “la muerte de los padres (la forma más extrema de ausencia) es un prerequisite para la gesta del personaje” (Nikolajeva, 2014: 336). La forma en que se

⁹¹ En “El rey rana”, “El cerdo encantado”, “La gata blanca” y “La bella y la bestia.”

⁹² Aunque, en la actualidad, existen varios libros para niños que hablan sobre este tema: *Pato y la muerte* (2007), por ejemplo, es una bella metáfora sobre este aspecto de la vida. Si bien, el autor Wolf Erlbruch, es alemán, se trata de una obra universal, no sólo por la temática, sino por la belleza de su expresión.

presenta la muerte de los padres en este cuento y la manera en que se relaciona con la exigencia de amor a la nueva pareja, es similar al cuento *La sirenita* de Hans Christian Andersen, pues como condición para que la sirena no quede convertida en espuma de mar y conserve su forma humana, el príncipe necesita aprender a amarla más que a sus padres; de la misma manera, María debe evitar llorar al ver a su madre muerta para que el príncipe no se transforme en lechuguilla; es decir, para alcanzar el amor verdadero se necesita el desapego total hacia los padres. Sin embargo, en ninguno de los dos cuentos se cumple lo estipulado: la sirenita se convierte en espuma y el príncipe en planta acuática; esto marca la dificultad que representan para los personajes y la necesidad de otras pruebas para la completa transformación.

Como podemos ver, en *Los zapatos de fierro* los temas tabú como la angustia sexual o la muerte de los padres, funcionan de manera simbólica para ayudar al niño en su desarrollo emocional: otra de las razones por las que se ha relacionado la Literatura popular con la infantil. Éste cuento es de procedencia indoeuropea, veamos lo que sucede con un relato indígena.

4.3 Andrés Henestrosa. El contenido mítico en una edición infantil

El autor zapoteco es el ejemplo perfecto para evidenciar que si un cuento agrada a los niños, sucederá lo mismo con los adultos. A diferencia de Pascuala Corona y Emilio Carballido, *Los hombres que dispersó la danza* no se editó exclusivamente para un público infantil, solamente algunos relatos fueron seleccionados. El patrón común son los relatos de animales que hablan de las características de su creación y de la astucia del conejo frente al coyote: *Leyendas antiguas para niños* (1983), *Conejo agricultor* (1996), *Bigú y otras leyendas zapotecas. Andrés Henestrosa para niños*⁹³(2006) y *Xcuidihuini. Leyendas zapotecas* (2011).⁹⁴

Conejo agricultor (1987) se publicó cincuenta y ocho años después que *Los hombres que dispersó la danza* que, como veremos, incluye cinco relatos de animales donde Conejo es el protagonista; el segundo de ellos fue el seleccionado por Editorial CIDCLI y el Gobierno del Estado de Michoacán para su edición infantil; cuya única

⁹³ A pesar de las distintas ediciones, las versiones de los cuentos son las mismas.

⁹⁴ Editadas por Praxis, Editorial CIDCLI, Conaculta y Porrúa, respectivamente.

diferencia son las ilustraciones de Miguel Castro Leñero. ¿Cuáles fueron las razones por las que se decidió que este cuento era el más conveniente para los niños?

En realidad, *Conejo agricultor* es uno de los relatos más crudos de toda la antología. Se trata de un personaje que encuentra una milpa de maíz y hace crecer el cultivo hasta que puede venderlo. Se deshace de cada uno de los animales que le compran, lo que lo posiciona, a pesar de su condición, en el pedestal más alto de la cadena alimenticia; quedando al lado del hombre quien impera por sus armas de fuego, aunque el conejo lo haga mediante su astucia.

En *Arte y trama del cuento indígena* Carlos Montemayor designa los cuentos de animales (donde no hay magia y se enfrentan la astucia y vulnerabilidad de uno con la estulticia y poder del otro) como los relatos con las estructuras indígenas más antiguas. Esto tiene sentido si lo relacionamos con la procedencia del escritor zapoteco, quien tuvo conocimiento de forma directa⁹⁵.

Ahora bien, en la antología de Lilian Scheffler *La literatura oral tradicional de los indígenas de México* (1998),⁹⁶ encontramos también el cuento del conejo agricultor junto con otros relatos donde este personaje se caracteriza por su inteligencia para obtener ventaja frente a otros en “Cuento del conejo y el venado”. A continuación presento un análisis comparativo de las dos narraciones para poder explicar la relación con el público infantil en uno y adulto en otro, basado en tres aspectos:

a) Personajes: en la versión de Henestrosa, el narrador otorga características específicas a los caracteres, pues no sólo cumplen una función. Conejo tiene la maldad como característica intrínseca; puesto que no obtiene ningún beneficio de sus argucias: “parecía que todo estaba vigilado por alguno, poderoso y a favor del mal, cuyo representante era Conejo” (Henestrosa, 1996: 12-13), o bien, “Conejo no tenía por qué apurarse después de haber pensado, toda una noche, el mal que iba a hacer” (Henestrosa, 1996: 16). Incluso antes de que se deshaga de todos los animales, un buey destruye la milpa

⁹⁵ A pesar de que en el apartado sobre “Cuentos de temas europeos”, Montemayor pone como ejemplo un relato donde Conejo vende su maíz, para explicar la influencia de la estructura occidental en los relatos de tradición indígena (cuentos de acumulación) considero que Conejo agricultor entra en la categoría de relatos de animales por los juegos de astucia que presenta.

⁹⁶ Utilizo la versión más reciente que, sin embargo, contiene los mismos relatos que *Cuentos y leyendas de México* (1982).

y ya no tiene razón para proseguir, pero aún así lo hace. Conejo es el personaje más complejo: predispone todo, dejando ver que nada funciona de manera casual. Impera sobre los otros animales que, a su vez, realizan los juegos del astuto y el tonto: la gallina clueca contra el gato montés y el coyote contra el tigre. Por la forma en que son descritos por el narrador, esta dicotomía resulta más evidente: “había una [gallina] con cresta pálida. Ésta es clueca⁹⁷, a ella venderé las primeras dos redes [...] de vuelta a su casa, tropezaron sus miradas con el gato montés o gato astuto, como decimos en lengua nativa” (Henestrosa, 1996: 11-12).

Por otro lado, en “Cuento del Conejo y el Venado” de Lilian Scheffler, Los personajes resultan menos complejos, pues su función es social: el tío conejo realiza sus acciones por necesidad de vender maíz, incluso parece más un benefactor que un victimario: “¿ahora no tienes hambre? El coyote dijo: sí tengo, pero como ya no hay qué comer no he comido. El conejo le dijo: fíjate debajo de la canasta, a ver si de veras no encuentras nada. El coyote buscó debajo de la canasta, vio al gallo y se lo comió” (Scheffler, 1998: 68). Los personajes aquí, no trabajan en pares de tonto y astuto, sino que, conforme la narración avanza cada uno se encuentra con su depredador: la cucaracha, el gallo, el coyote, el tigre y luego el hombre. Ésta versión continúa con otros personajes: el cocodrilo, el venado y el Sol.

b) Tradición: “Conejo agricultor” hace referencia a ciertas costumbres de cortesía que se han perdido con el tiempo y con la llegada de nuevas formas: “al mismo tiempo que la clueca rogaba por él, Conejo pidió a Dios que la guardara; y esto equivalía en esos días a saludar” (Henestrosa, 1996: 16). Para entretener a cada una de sus víctimas, Conejo les cuenta una historia: “Coyote hubiera dormido oyéndola, porque de todos los animales es él quien más gusta de los cuentos” (Henestrosa, 1996: 20). Esto funciona como una referencia a la tradición oral, propia de las comunidades. Los tonos de la narración presuponen un tiempo mítico, que recuerda a los relatos cosmogónicos: “el tercer día lo vio agujereando el suelo y parando los postes. La milpa estaba, al anochecer, cercada. Ahora, dijo, cuando sintió concluida la obra, iré a buscar a mis compañeros para venderles maíz” (Henestrosa, 1996: 10-11).

⁹⁷ En el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, clueca es un adjetivo relacionado con las gallinas y aves en general, pero también significa, en sentido coloquial, una persona débil o vulnerable.

En Scheffler, desde el inicio del relato, se sostiene que es un cuento que los mayores cuentan a los niños con la intención de conservarlo entre la comunidad: “en nuestro pueblo sirven para transmitir a la nueva generación los valores culturales y las normas de comportamiento” (Scheffler, 1998: 67).

c) Estructura y función: la estructura en “Conejo agricultor” corresponde a los planes del Conejo, que coloca todas las piezas y las mueve a su disposición y no permite que las circunstancias cambien su malvado plan. Se trata de dos secuencias paralelas dentro del discurso: la primera en la que el narrador presenta la circunstancia inicial y presenta a cada uno de los personajes; la segunda en la que cada uno de ellos desaparece en el mismo orden en que llegó, para cerrar con el desenlace en el que Conejo decide ser sincero con el humano, quien recibe una recompensa por haber matado al tigre; es decir, el héroe del cuento termina igual que al inicio y es otro personaje el que obtiene un bien. La función, entonces, puede relacionarse con la idea de supremacía del hombre respecto al resto de los animales, o bien, la enseñanza de que mediante la realización de actos malvados, no se adquiere una recompensa.

“Cuento del Conejo y el Venado” comienza y termina con un dicho sobre la astucia: “de aquí sale un dicho que para un abusado hay otro más abusado, como le pasó al conejo y al venado”(Scheffler, 1998: 67) y concluye exactamente con las mismas palabras. Así, nos encontramos con dos funciones: transmitir la cultura y dar una enseñanza. A diferencia de la versión de Henestrosa, éste sólo tiene una secuencia narrativa, pues relata el encuentro con los animales una sola vez, ya que la venta del maíz y la muerte ocurren en el mismo momento. Esta narración no cuenta detalles sino que remarca aspectos del contexto social como la pobreza y la necesidad de las acciones de los personajes: “ese año escaseó el maíz y hubo mucha hambre. Entonces la cucaracha fue a ver al conejo” (Scheffler, 1998: 67). Si bien, los personajes resultan más planos y menos complejos, tiene que ver con la función social del relato. En esta versión, no es el hombre quien impera sobre otros animales, después es devorado por un cocodrilo, a quien el conejo engaña también. Después, éste cura a un humano y recibe un sombrero, el cual, le presta a un venado que nunca se lo

devuelve.⁹⁸ Finalmente, Conejo es vencido por el Sol. Con este desenlace se demuestra que el único más listo que el conejo es el dios⁹⁹.

Las características de los personajes y la estructura de ambos relatos tienen que ver con su función. En ambos cuentos destaca la presencia del aspecto mítico, que tiene que ver con el cultivo del maíz, la fertilidad de la tierra, la muerte y el renacimiento, es decir, con el ciclo de la vida, la cadena alimenticia y la lucha por la sobrevivencia, ya no del más fuerte, sino del más hábil. En *La sombra que cobija* (2007) Angelina Muñiz Huberman explica que en *Los hombres que dispersó la danza*, los relatos parten de los temas que desde el inicio de los tiempos, han obsesionado al ser humano: la majestuosidad pero a la vez terrible e incontrolable condición de la naturaleza frente a la del hombre: “la naturaleza más cercana al hombre en sus orígenes, es tema y variación de las narraciones míticas [...] entre los relatos de Andrés Henestrosa destacan ‘Dios castiga a Conejo,’ ‘Conejo agricultor,’ ‘Conejo y Coyote’ y ‘Conejo y lagarto se hacen enemigos’” (Muñiz Huberman, 2007: 20). Para la escritora, son solamente dos los autores mexicanos que han introducido el carácter mítico de la tradición oral a su propia Literatura¹⁰⁰ y reflejado las creencias y tradición prehispánicas. Esto respecto al carácter literario de la obra, pero ¿qué ocurre cuando el receptor de estos cuentos es un niño?

El conejo como símbolo de astucia se relaciona también con una naturaleza maligna pero que, en todos estos relatos, sufre un castigo de una u otra manera. Aunque la presencia del aspecto didáctico es cuestionable, en este caso funciona puesto que la educación de una comunidad, desemboca en los niños. Respecto a eso, Maria Nikolajeva plantea que la narrativa para niños, muchas veces es considerada como *bildungsroman* o novela de formación y que, por lo tanto “los personajes en la narrativa infantil sirven como vehículos ideológicos (o mejor dicho, educativos). Más aún, sus personajes son por definición dinámicos, están en constante desarrollo porque aún no han alcanzado su madurez

⁹⁸ A pesar de que el motivo del venado parece inserto de otro cuento, pues no se relaciona con la secuencia original del relato, el personaje parece importante, pues se le menciona en el título. Su única función es evidenciar que resulta más astuto que el conejo al quedarse con su sombrero.

⁹⁹ Este motivo donde aparece el conejo frente al dios puede estudiarse de forma independiente, pues Henestrosa tiene también un cuento “Dios castiga a Conejo” donde finaliza de la misma forma. A diferencia de la versión de Scheffler donde el dios es el astro, en Henestrosa se trata un relato cosmogónico donde se menciona al Dios cristiano.

¹⁰⁰ También incluye después a Antonio Mediz Bolio y *La tierra del faisán y del venado*.

psicológica” (Nikolajeva, 2014: 16-17). Entonces ¿por qué presentar un personaje protagónico cuyas razones de maldad existen por el puro placer? Recordemos que se trata de un relato mítico, donde los personajes pueden simbolizar aspectos de la naturaleza o de nuestro entorno que no podemos comprender o que nos son incontrolables ¿no actúa nuestra realidad, a veces, de forma despiadada?

La primera identificación que tiene un niño al leer los cuentos del Conejo es con éste, pues la narración lo focaliza desde su perspectiva. Contrario a lo que sucede en los cuentos de Pascuala Corona, por ejemplo, donde el malo recibe su castigo y la justicia premia al bueno; en *Conejo agricultor* el protagonista tiene más profundidad psicológica que el resto de los personajes. Su característica principal es la astucia, que se corresponde con la maldad; si bien, en un principio, su motivo es vender el maíz para obtener una remuneración, cuando el buey destruye la milpa su plan consiste en acabar con los otros animales, persiste. Nikolajeva explica el proceso que existe en la transformación del héroe mítico en personajes de narraciones para niños:

Como tal, el mito se encuentra ausente en la historia de la Literatura para niños occidental [...]. Dado que surge mucho después de que la civilización occidental perdiera sus creencias míticas tradicionales, esta etapa no está presente en la narrativa para niños [...] la figura mítica más importante es el héroe cultural, que enseña a su pueblo a utilizar el fuego, a cazar a cultivar la tierra. Estas historias no eran relevantes para los lectores jóvenes, como narrativas vivas esenciales para la sobrevivencia, en el momento en que la Literatura infantil se convirtió en una manifestación artística diferenciada [...] las historias míticas de los pueblos antiguos se contaban indiscriminadamente tanto a niños como a adultos. En algunas culturas, los relatos míticos siguen funcionando como narrativas didácticas para los jóvenes (Nikolajeva, 2014: 63).

Si tomamos en cuenta que *Conejo agricultor* es un ejemplo de la narrativa tradicional zapoteca, tenemos que el personaje funciona como un héroe mítico y cultural y que no está pensado, propiamente, como un personaje de la Literatura infantil. Pertenece más bien a la estructura de los cuentos indígenas: “aquí, el conejo es taimado, perverso y vencedor. ¡La víctima usual se convierte en verdugo” (Montemayor, 1999: 109). Los cambios que se hicieron al relato fueron exclusivamente en la edición, de manera que tenemos un libro con el texto completo de Henestrosa, tal y como lo pensó para el público general.

Sin embargo, creo que debemos rescatar las cualidades del Conejo, dentro de la narrativa para niños: recordemos que en los cuentos de hadas prevalecen los llamados personajes tipo, es decir, que cada caracter conlleva una función específica: el héroe, el antihéroe, el donante, incluso aquél que funciona como recompensa. Normalmente, el

donante tiene características mágicas que ayudan al héroe en su aventura, esto es, funciona como un ente superior cuya tarea es guiar al protagonista: “si los protagonistas de un cuento de hadas son semidioses, sus ayudantes son dioses. En la sociedad, esto se refleja básicamente en las relaciones de poder entre niños y adultos” (Nikolajeva, 2014: 67).

Ahora bien, este didactismo exacerbado terminó por romper el prototipo que durante años se tuvo de la Literatura infantil; y fue a partir de los setentas que surgieron personajes donde se invertían los papeles, de manera que era el niño quien terminaba por darle una lección a los adultos; lo cual, funcionó también como una crítica a la sociedad contemporánea. Algunos ejemplos son *Momo* (1973) de Michael Ende, *Matilda* (1988) de Roald Dahl o *La peor señora del mundo* (1992) del mexicano Francisco Hinojosa. Si analizamos el personaje del Conejo bajo esta teoría, nos damos cuenta de que puede funcionar como una parodia de la Literatura del didactismo. Aunque este aspecto del personaje no haya estado en las intenciones del autor, es una de las maneras en las que podemos analizarlo dentro de la recepción infantil.

Conejo agricultor es el ejemplo perfecto de quien burla a todos los que se consideran más aptos o más fuertes que él: si el niño siente identificación con el Conejo, los adultos están simbolizados por el hombre (última figura de autoridad), el tigre, el coyote o incluso el gato y la gallina.

Por otro lado, en *El dios viejo y el conejo. Un mito maya contado en las inscripciones jeroglíficas* (2012), de Guillermo Bernal Romero¹⁰¹ explica cómo, en los códices mayas, el Conejo aparece representado como el escriba del dios L, a quien todos temían. El papel del conejo es ganarse la confianza de este dios para poder derrotarlo y así, traer al trono al dios *K'in Ajaw*, Señor del Sol y al Dios del maíz, para instaurar un nuevo orden en el universo. Para atraparlos, el conejo roba el sombrero y los atavíos de L. Así, los dioses del Sol y del maíz pueden gobernar, mientras el Conejo se queda escondido en la luna¹⁰². Asimismo, este motivo coincide con el mito azteca de la creación del Sol y la Luna, donde el Conejo es utilizado para disminuir el brillo de Tecuciztécatl y no hubiera dos soles en la creación, sino un astro predominante (Nanahuatzin) y otro de menor esplendor.

¹⁰¹ Historiador mexicano, cuyo principal interés de investigación está en la epigrafía de la escritura maya.

¹⁰² Las fases lunares, evidentemente, también influyen en el movimiento del mundo evitan que se vuelva estático.

Podemos encontrar ciertas similitudes con el *Conejo agricultor*, cuya función es otorgar fertilidad a la tierra y promover el cultivo del maíz; también deshacerse de las entidades que destruyen la labranza de la tierra, pues sólo buscan satisfacer su necesidad. Asimismo el papel del buey que, por casualidad tira una semilla de maíz, para luego aplastar todo el cultivo, representa el dinamismo del mundo, la creación y la destrucción que, en el mito maya, instauran los dioses del Sol y del maíz: el ciclo de la vida que llega con la luz y la fertilidad. Carlos Montemayor explica que eso sucede en algunos relatos tzetzales: “el conejo aparece como una entidad relevante en la fertilidad de los campos, pues noche a noche repone lo que durante el día se ha cortado de árboles y plantas” (Montemayor, 1998: 109).

El motivo del venado con el sombrero, que parecía desconectado de la versión de Scheffler, “El conejo y el venado” adquiere sentido al relacionar las tres narraciones, pues encontramos la importancia del sombrero robado y la preocupación del conejo por recuperarlo, ya que éste representa el poder del dios que debe ser derrocado.

El Conejo es, entonces, un personaje sumamente complejo, que puede tener múltiples interpretaciones dependiendo de la tradición y la cultura que emite sus narraciones, pero es una figura que, también adquiere sentido al relacionar distintas versiones. En el cuento de Andrés Henestrosa, es evidente su carácter mítico, pero funciona de forma adecuada para los niños. En el siguiente apartado continuaré con el análisis de la figura del Conejo.

4.4 Felipe Garrido. Los juegos de astucia entre animales

En su ensayo *Literatura infantil y juvenil. De la agenda secreta a la nueva infancia* (2011) Juana Inés Dehesa menciona a Felipe Garrido¹⁰³ como uno de los autores cuya narrativa contiene elementos de la tradición popular. Por lo general, se relaciona esta temática con la figura de un héroe que lleva a cabo una aventura y donde el lector enfrenta sus propios conflictos. “el otro eco de literatura tradicional que conserva la LIJ de hoy es el tema del héroe que emprende una aventura, supera obstáculos diversos, logra cumplir con su misión y, encima, aprende una valiosísima lección. A esto hace referencia el término *formación*: al

¹⁰³ Uno de los principales intereses de este autor ha sido el fomento a la lectura.

desarrollo de historias en las que el lector puede encontrar una figura que le dará una pauta de acción” (Dehesa, 2011: 11).

Sin embargo, no siempre ocurre así: uno de los cuentos, de Garrido, con un corte mitológico es *Tajín y los siete truenos*, narración de origen totonaco, donde Tajín, el personaje protagónico funciona como un personaje transgresor. Esta presencia del antihéroe en los cuentos populares que se narra en la LIJ tiene una función específica, como analizamos en el caso de *Conejo agricultor*, al que podemos equiparar con *Tajín*, observamos que son personajes que ejercen influencia por su actitud transgresora dentro de un tiempo y espacio negativos.

Respecto a estas narraciones de origen indígena y la manera en que, a través de los años, han sido adoptadas por el público infantil, Felipe Garrido asegura en el prólogo a *Historia y muestra de la Literatura infantil mexicana* (2000) de Mario Rey:

Anteriormente, durante milenios, los niños y los jóvenes escucharon y leyeron, los muy pocos que podían hacerlo, las mismas historias y los mismos poemas que los adultos. Si bien, hay que decir que desde siempre hubo cantos de arrullos y las madres y las ayas urdieron y repitieron al oído de sus hijos y de los niños que amamantaron fábulas, leyendas historias maravillosas, adivinanzas, canciones y trabalenguas. Asimismo es casi seguro que algunos géneros, como los cuentos tradicionales, las hazañas de los héroes y los relatos de viajes atrajeron más la atención de la gente joven (Garrido, 2000: 16).

Las narraciones que publicó Felipe Garrido en 1996 en *El coyote tonto* pertenecen a dos categorías de entre las que menciona Carlos Montemayor: relatos cosmogónicos y cuentos de animales: “en su gran mayoría, las historias sobre animales en las lenguas indígenas de México, sólo constituyen episodios en las tramas de cuentos cosmogónicos, de entidades, de prodigios, de fundaciones de ciudades o lugares o del origen y naturaleza de las plantas y animales” (Montemayor, 1998: 106). Los cuentos donde los personajes son el Conejo y el Coyote cuentan con una amplia gama de motivos que encontramos, principalmente en tres autores: Natalia Toledo¹⁰⁴, Andrés Henestrosa y Felipe Garrido. En ambos casos, la astucia del Conejo, vence a la torpeza del Coyote, a excepción de algunos casos como el personaje de Pascuala Corona en “Majomalay o Gailagileno” donde el coyote es un personaje sabio y ayuda al protagonista a superar todas las pruebas, ya que funciona como donante es

¹⁰⁴ En *Cuentos del Conejo y el Coyote* (2008) Natalia Toledo aborda los motivos como el muñeco de cera, el Conejo comiendo zapotes, la piedra que sostiene al mundo, el panal de abejas y la luna de queso. La autora hace énfasis en la cultura zapoteca porque plantea la problemática actual respecto a la pérdida de las lenguas indígenas, así como de la tradición oral.

probable que pertenezca a un cuento de otra tradición; o bien, el de Pablo González Casanova: “El hombre, la culebra y el coyote”.

El cuento que abre los trece relatos sobre las desventuras del coyote “Cómo fue que hubo tantos coyotes” explica el surgimiento de éstos y la razón por la que aúllan tan desesperadamente hacia la luna. Carlos Montemayor explica la función del Coyote¹⁰⁵ en el relato “Las hijas del tecolote”¹⁰⁶ cuyo motivo es el mismo: “en grupos indígenas del norte de México el coyote también desempeña ese papel [de astucia]. A menudo se le tiene como un joven enamorado que asciende a los cielos para cortejar a las pléyades” (Montemayor, 1999: 114). En el cuento de Baja California el Coyote cae desde el cielo, pero como un castigo por molestar a las hijas del tecolote, es decir, su astucia es la que lo lleva a la desgracia; aunque eso signifique que, para reconfortar a la abuela, dios haga que surjan los coyotes del infortunio del muchacho; en cambio, en la versión de Garrido, el personaje sufre debido a su ingenuidad, no porque realmente lo merezca, pues sólo confía ciegamente en las jóvenes que lo engatusan. Este personaje muestra su inocencia exacerbada, aún cuando él mismo se supone astuto y malvado. En “El cimiento del mundo” el narrador lo describe así: “el coyote, que era de veras tonto, porque en ese monte ni osos había, se paró de patas para evitar que la roca se moviera, mientras el Conejo salía corriendo” (Garrido, 2004: 32).

“Para quitarse el frío” muestra la dicotomía entre los placeres del Conejo, frente a las miserias de Coyote (frío y hambre). Explica el color chamuscado del pelaje de este último. Otros relatos narran episodios como el huerto del que no puede salir porque engorda con verduras, el intento por engañar a Conejo haciéndose el muerto, la cueva que habla, la tuna con espinas y la olla de tamales con abejas. En todos ellos Coyote llega con la intención de comerse a Conejo, quien, en ese momento se encuentra vulnerable; pero luego las condiciones se invierten, debido a que la propuesta de Conejo parece mucho mejor y la víctima resulta ser Coyote, quien evidencia su desconocimiento total de la naturaleza, las condiciones y el espacio que comparte con su oponente.

Uno de los relatos cosmogónicos, “El coyote y la Luna”, narra la creación del mundo donde Luna funciona como donante y le encomienda una tarea difícil a Coyote, la

¹⁰⁵ Recordemos que en la cosmogonía nahua, Tezcatlipoca toma forma de coyote para pasar desapercibido.

¹⁰⁶ Cuento pai pai, de un pueblo amerindio del norte de Baja California.

cual, no puede cumplir y recibe un castigo, por eso siempre implora perdón mirando hacia el cielo. Cada una de las tres bolsas que le da la Luna contienen los montes, los mares y las estrellas, respectivamente, debido a que Coyote las abre antes de tiempo, el cuento da la impresión de haber generado el caos en el mundo. Similar a un mito que narra Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (1949) donde una mujer crea el desorden en el mundo al parir a los animales ponzoñosos, pues hace caso omiso de la advertencia de sólo tener relaciones una vez para que nada más existiera la bondad. Pero la transgresión es necesaria y el caos forma parte del todo. Lo que se evidencia en mitos y cuentos populares.

“El conejo en la luna” es una versión distinta del cuento huasteco de *Sesenta y ocho voces* “Cómo llegó el conejo a la luna”. La diferencia consiste en el papel activo y pasivo que tiene cada uno de los personajes. En el cuento huasteco el Conejo se ve resignado a quedarse en su nuevo hogar, pues ya no tiene oportunidad de bajar: “luego vio que estaba cerca de la luna y subió también a ésta. Sin embargo, cuando quiso regresar al cajón de madera, el agua había empezado a descender y ya no pudo bajar, así que se quedó en la luna para siempre”. En cambio, el personaje de Garrido parece muy feliz por haber tomado una decisión que le conviene:

El Conejo se pasó mejor a la Luna, que tenía muchas ventajas: el paisaje era delicioso, el clima excelente y no había ningún coyote a la vista. Le gustó tanto que, cuando el nivel de las aguas comenzó a bajar, se escondió en un cráter para que el hombre y su familia no lo vieran y no fueran a llevárselo. De manera que ellos volvieron a la tierra, pero el Conejo se quedó en la Luna (Garrido, 2004: 45).

La decisión que toma Conejo lo hace un personaje mucho más fuerte y astuto, simboliza aquello que es más poderoso que la naturaleza, pues en vez de ser víctima de las circunstancias, les da la vuelta según su conveniencia. Para López Austin, el conejo en la luna se relaciona con la naturaleza fría de las cosas, por ser este astro el punto de partida de las transformaciones, de los cambios en la naturaleza y el surgimiento de algo nuevo. Puede ser visto como una criatura de poder. El surgimiento de estos mitos, es una consecuencia de la percepción de distintas culturas donde en los cráteres se visualizan figuras de un animal agazapado. La Luna, funciona como aquella que otorga dominio y autoridad al Conejo. (Ver López Austin, 2016a: 26-26).

En los dos cuentos de Felipe Garrido: “El Conejo en la Luna” y “Coyote y la luna” ésta se presenta de forma muy distinta. Cuando el coyote es quien debe cumplir una misión, transgrede todas las advertencias y lo hace solamente porque no puede controlar su hambre,

es decir, persigue sus instintos en vez de ser razonable; actitudes con las que el niño puede tener una rápida identificación, en cambio, el conejo se pasa de listo; se oculta del humano, figura de autoridad, y toma a la Luna como el mejor sitio para quedarse a vivir, con lo que adquiere dos ventajas: la primera, su libertad respecto al coyote y apoderarse de algo que le parece bello, hacerlo suyo y, desde ahí, controlar a la naturaleza.

En los cuentos de *El coyote tonto* y, en general, en todos aquellos donde los animales son partícipes de juegos de astucia, son ideales para los niños, porque marcan un empoderamiento dentro de la ficción, donde el personaje puede ser visto desde su faceta más oscura, sin una lección didáctica que le diga lo que está bien y lo que está mal, sino que puede decidir, por su propia cuenta, entre la ingenuidad del coyote o la astucia del conejo.

4.5 Carmen Leñero. Los monstruos que custodian el universo

En el universo mítico prehispánico existían infinidad de dioses y criaturas que cumplían una función específica en cuanto a la creación del mundo, pero también en el cuidado de la naturaleza y de las artes. Había también seres terroríficos cuya existencia se valía de la necesidad de castigar todo aquello que desestabilizara la plenitud. La dicotomía entre los seres no estaba marcada por una idea del bien y el mal, sino en el balance entre ambas¹⁰⁷. Criaturas fantásticas complejas habitaban el universo mítico indígena. Blanca Lydia Trejo en *La literatura infantil en México, desde los aztecas hasta nuestros días*, enuncia lo siguiente:

México no ha creado ninfas, gnomos, sílfides, elfos, hadas, gigantes ni dragones, pero es dueño de una vigorosa mitología rica en color y experiencia que en Quetzalcóatl simboliza todo bien, como en Tezcatlipoca simboliza todo el mal. Si de ensueño era su paraíso en Aztlán, terríficos eran sus nahuales, sus estantiguas, su “Cuitlapatón”, pero sobre todo, el maligno Tezcatlipoca, que a veces se transformaba en coyote y así transformado poníase delante de los caminantes como atajándoles el paso, lo que traducían por advertencia de algún peligro como ladrones o alguna desgracia si seguían caminando (Trejo, 1950: 60).

Cada cultura cuenta con sus propios terrores y anhelos, que son proyectados en la creación de la mitología. La fantasía evidencia manifestaciones de belleza y placer en creaciones como las sirenas, que también representan uno de los miedos más antiguos de los hombres:

¹⁰⁷ Patrick Johansson explica en *La palabra de los aztecas* (1993) que, para esta cultura, el mal no es más que la ausencia del bien.

morir en un abismo profundo y desconocido, como el océano. Por otro lado, todas las culturas cuentan con seres que representan la maldad en sí misma: causan estragos, pervierten a inocentes y desafían al dios más poderoso. De esta manera la raza humana ha podido explicarse las grandes desgracias que ocurren sin razón aparente.

Carmen Leñero, escritora y cantante mexicana, realizó una investigación de todos aquellos monstruos que, desde el inicio de las culturas indígenas, han atormentado a México. Así, con recuerdos de historias de su infancia, su propia investigación y otro poco de imaginación, escribió *Monstruos mexicanos*¹⁰⁸ (2012). La importancia de esta recopilación radica en el peso que da a las culturas indígenas frente a la imposición e influencia (a veces ejercida a propósito y otras veces, no) de Europa y los arquetipos occidentales¹⁰⁹: “el dragón de fuego venido de Europa luchó, pues, con la serpiente sagrada americana, y aparentemente la venció. Creencias y dioses antiguos tuvieron que refugiarse bajo tierra, vencidos, avergonzados, pero aún vivientes” (Leñero, 2012: 5-6).

Un monstruo es toda criatura que no cabe dentro de la concepción de lo humano, de lo animal ni de la divinidad. La pregunta que nos hace Carmen Leñero es ¿por qué nos resultan tan fascinantes? Si son tan terroríficos, ¿no está dentro de todos los hombres un ser horripilante que habita en lo más profundo de nuestro ser? La naturaleza de los monstruos indígenas comprende la ambivalencia del alma: la parte terrorífica y la benéfica, como explicaré en un cuadro donde distingo tres clasificaciones de los monstruos mexicanos: criaturas híbridas, serpientes y los justicieros y guardianes del mundo indígena:

Los personajes de *Monstruos mexicanos* son un ejemplo de que en la Literatura infantil reciente, no necesariamente se busca ejemplificar con modelos de conducta o normas sobre el bien y el mal; puesto que su función es, simple y llanamente, causar terror. A lo largo de la historia de la humanidad el miedo ha funcionado como una forma eficiente de supervivencia, pero a nivel ficcional, el miedo produce cierta fascinación que, de hecho, a los niños les encanta en la actualidad.

¹⁰⁸ Asimismo, recomiendo revisar *Bestiario de seres fantásticos mexicanos* (2016), donde Norma Muñoz Ledo, retoma algunos de los monstruos narrados por Leñero y agrega otros más que cumplen su función en provocar terror a los niños. Se trata de veintidós poemas editados por el FCE, que con sus rimas explican la forma en que cada criatura se presenta y la mejor forma de evadirla. Algunos pertenecen a la tradición indígena y otros, como las Sirenas pertenecen a la mitología de otras partes del mundo.

¹⁰⁹ Recordemos que, tras la conquista española, las creencias de los seres míticos indígenas, se redujeron a una naturaleza puramente maligna y diabólica.

Los monstruos mexicanos son seres complejos que no tienen sólo maldad en su alma, sino que son necesarios para mantener el orden en el universo, o bien, para explicar ciertos fenómenos naturales como los temblores o las tormentas. De la misma manera, proyectan nuestros miedos más profundos y evidencian que el mal, así como el bien, forma parte de la naturaleza y de todas las criaturas. Resulta especialmente interesante que, algunos de estos extravagantes y, a veces, grotescos personajes fungen como protectores del mundo indígena.

Los niños mexicanos conocen, disfrutan y temen a los grandes monstruos creados por otras culturas o por la imaginación de grandes autores: los hombres lobo del norte de Europa, los trolls y duendes de la mitología escandinava, los vampiros de los mitos eslavos, incluso al Frankenstein de Mary Shelley o Drácula de Bram Stoker; pero no a los aluxes mayas, el Tukákame huichol ni la Serpiente de siete cabezas mixe. La Literatura y el cine, son las principales fuentes de información en cuanto al repertorio de personajes que nutren la imaginación de los infantes. Por eso el trabajo de autores como Carmen Leñero resulta primordial en el desarrollo de la Literatura infantil en México.

4.5.1 Criaturas híbridas

Comparten una naturaleza humana y animal a la vez. *Waay Chivo* (maya): es un anciano al que le cortan la cabeza por una causa injusta, él comienza a usar piernas y cabeza de chivo. Su función es castigar a los hombres. Es notable la evidente relación del macho cabrío con el demonio.

Nahual (azteca, tolteca, mixe, maya, tarahumara, yaqui): en general, se encuentra en todas las culturas indígenas. Si bien, no aparece físicamente como un híbrido, su naturaleza consiste en ser parte humana y parte bestia: “se trata de nuestra mente animal que actúa por su cuenta para salvarnos de aquello contra lo que nuestra mente humana no puede defendernos. Nos protege a veces, y a veces realiza cosas extraordinarias a las que nosotros no nos atrevemos. Es nuestro nahua, nuestro doble salvaje, instintivo y libre, que nos cuida, nos enseña y también nos atemoriza, pues no responde a los dictados de la razón ni de la ley” (Leñero, 2012: 27).

Tukákame (huichol): al principio, es un hombre al que le gusta comer carne de gente muerta. El cuento retoma uno de los tópicos que desde la antigüedad ha sido abordado por

las primeras manifestaciones literarias, como el *Poema de Gilgamesh*, que cuestiona lo que se debe hacer con los muertos. *Tukákame* propone que deben devorarlos, pero el pueblo no puede permitirse alimentarse de algo que consideran sagrado; así, para obtener lo que quiere, aquél que se convertirá en monstruo, se hace pasar por la diosa *Utsa*, quien, al ser una divinidad, tiene permitido comer carne humana, pero no *Tukákame*, quien es castigado por su transgresión: *Kamali*, pinta en su rostro una máscara que delata su maldad, después, adquiere alas de zopilote. Una de las funciones del monstruo es gobernar el inframundo.

Sinsimito (maya): este monstruo tiene como característica principal la maldad pura y sin sentido. Se trata de un gorila con rostro de hombre, pues su cuerpo está cubierto de vello (como referencia a su bestialidad). Tiene los pies y el rostro volteados. Similar al planteamiento de Dante Alighieri en *La Divina Comedia*, donde los pecadores del octavo círculo en la cuarta fosa, caminan con la cara vuelta atrás; se trata de aquellos que usaron su malicia de modo fraudulento, como los falsos adivinos y los magos. *Sinsimito*, al principio, engaña a sus padres adoptivos como una figura de inocencia y bondad, para que, una vez que no los necesita, pueda mostrar su verdadero rostro. Aunque, en su caso, tener el rostro y los pies volteados tiene que ver con una forma de protegerse a sí mismo para que nadie lo encuentre, también, su mirada y su objetivo, están fijos en el pasado.

4.5.2 Serpientes

Representan la conexión entre el inframundo, la tierra y el cielo. *Coo Ñúun* o Serpiente de fuego (mixteco): es también un nahual y sale del pecho de su doble. Tiene plumas en la cabeza, cuerpo de langosta y cola de fuego con la que se impulsa para volar. Funciona como ayudante de los dioses y, por lo mismo, entrega dones o fulmina con el fuego a quien lo merece.

Tsukán (maya): es una serpiente gigante, similar a Pitón. Bloquea los caminos y el paso del agua. El Señor de la Lluvia *Yuum Chaac*, la somete a su servicio, aunque ella anhela ser libre por su enorme atracción por el océano: “se hallaba fascinada por la contemplación del mar, que nunca antes había visto: aquel inmenso mar, hogar originario de todos los monstruos, tan insondable como la imaginación humana” (Leñero, 2012: 37). Su función es hacer que todas las criaturas vivientes respeten la naturaleza. Nunca envejece y cuando muere, cae como lluvia ácida, pero luego vuelve a formarse.

Serpiente de siete cabezas (mixe): el cuento narra la historia de dos hermanos; el primero representa la bondad y se llama *Kondoy*, es un gigante protector que formó el árbol del Tule como fortaleza de su pueblo; en cambio, el otro tiene como función causar el terror entre los pobladores, pues es una serpiente de siete cabezas. Ocasiona truenos, lluvias y viento. En la versión de Walter Miller en *Cuentos mixes* se trata de dos hermanos varones donde la Serpiente de siete cabezas “dejó su rastro, un agujero grande hizo cuando entró. Ahí debajo de la tierra iba caminando, la tierra temblaba donde estaba pasando” (Miller, 1956: 108). De manera que a este monstruo se le atribuyen los grandes temblores. En *Monstuos mexicanos* se trata de seres opuestos: *Kondoy* representa lo masculino, fuerte y bueno, mientras que la serpiente de siete cabezas es un ser femenino y maligno, pero necesario, pues su función es mantener el orden del mundo¹¹⁰: “¿por qué se ha enfurecido la Gran Serpiente? [...] ustedes, los hombres, han envenenado el aire con sus fuegos, han contaminado a las aguas con sus desechos, han cazado las mojarraas clavándoles sus anzuelos, han matado animales a lo loco, han talado los bosques sin piedad y han ablandado la tierra desbaratando sus jardines” (Leñero, 2012: 70). Ya que es guardiana de las aguas, se le atribuye el Diluvio, así como un desastre natural reciente: “en el año de 1997, por ejemplo, ocurrió uno de los desastres naturales más devastadores en México, el llamado Huracán Paulina, que en octubre tocó tierra en las costas de Oaxaca” (Leñero, 2012: 69). Asimismo, el fondo del océano es donde le crecieron las siete cabezas, mientras custodiaba el tesoro del mundo: un huevo sagrado, que nadie sabe lo que contiene.

4.5.3 Guardianes del mundo indígena

La creación de seres que resguardaran todo aquello que estaba siendo destruido por los invasores. Entre ellos se encuentran los *Aluxes* (mayas), *Chaneques* (nahuas) y *Guajes* (mixe): son ancestros indígenas despertados por Chane (dios del agua y de la tierra) ante la invasión extranjera. Tienen grandes orejas para poder escuchar desde lejos cualquier amenaza para sus pueblos y los pies al revés, ya que provienen del inframundo. Como no escucharon la autoridad del dios, fueron convertidos en estatuillas de barro para que estuvieran inmóviles y obedecieran. Su función es resguardar lo indígena de la amenaza

¹¹⁰ Como las Euménides o Furias de la Mitología griega, que castigaban a todo aquel que violara el orden natural.

española: “vendrán hombres de muy lejos a contagiar enfermedades, a destruir las milpas y a robarse el tesoro de nuestras pirámides y templos. Ustedes deben ahuyentarlos y ayudar así a nuestra gente [...] podrán asustar, encantar, enfermar o curar a los niños, proteger o robar la mente de los hombres y devorar el alma de quienes no respeten la naturaleza o las sabias costumbres de antaño” (Leñero, 2012: 52). Son criaturas que pueden resultar peligrosas, pues utilizan su poder en contra si no se les respeta. Montemayor explica la función que tiene los *aluxes* en la actualidad: “muchos *aluxes* que no fueron destruidos siguen al cuidado de sus terrenos, atacando o tratando de disuadir a los que ahora los habitan o trabajan. Los *aluxes* son legados del pasado, antiguos pobladores del mundo deslumbrante del Mayab, que no pueden confundirse con otras entidades europeas como los duendes o gnomos, que salvo la estatura, nada tienen en común con la naturaleza de barro y miel” (Montamayor, 1999 :55).

Waay Pop (maya): su nombre significa “espíritu de petate”. El cuento es un diálogo desde la voz indígena, donde se discute si un monstruo que parece un hombre gigante con cabeza de ave de rapiña¹¹¹, es verdaderamente una criatura capaz de devorar humanos, o un simple cura a quien se le atribuye la desaparición de indios en *Maxcanú*. Funciona como una figura con la que el indígena puede identificarse por el deseo de reivindicación: “caeremos sobre nuestros opresores como un águila poderosa e igual que tu famoso *Waay Pop*, los destrozaremos. Por toda la provincia se oirá el estruendo de nuestro vuelo libertario” (Leñero, 2012: 67). Por otro lado, *Waay Pop* también funge como vendedor de esclavos, las víctimas que no devora.

¹¹¹ Podría clasificar este monstruo entre las criaturas híbridas, pero debido a su función y la disyuntiva que presenta el cuento respecto a su naturaleza, decido posicionarlo entre los guardianes del mundo indígena.

5. Conclusiones

Las culturas indígenas conllevan una tradición de siglos que se sigue haciendo presente y que ha perdurado en distintas manifestaciones; una de ellas es la literatura oral. Con la escritura de estas expresiones tenemos acceso a una cosmovisión que se ha tenido que abrir paso en un contexto donde no se entiende de manera plena. Las civilizaciones originarias expresan creencias complejas donde cada divinidad tiene una función relacionada con el correcto balance del universo. Asimismo, la evangelización transformó la manera en que los indígenas percibían el mundo y, de cierta manera, impuso una perspectiva maniquea de la realidad, que generó en la idea del bien y el mal. Aún así, debemos recordar que la nueva cultura no cayó en tierra virgen, sino en una con tradiciones ancestrales y milenarias, de donde se formaron las manifestaciones culturales, creencias y tradiciones que conocemos ahora.

Desde la época prehispánica, hasta ahora ha habido muchos cambios en las narraciones. De la forma en que se expresaban a la manera en que las leemos en la actualidad hay un abismo profundo. Si entendemos que la conquista espiritual significó un parte aguas en la tradición indígena, será más fácil acercarse al contenido mítico de los relatos y las expresiones literarias.

En el primer capítulo realicé un estudio sobre la evolución en los estudios teóricos del cuento popular y cómo surgieron algunos planteamientos sobre la necesidad de una antología de narraciones populares en México, debido a la falta de estudios folklóricos durante tantos años. Esto porque, a pesar de la gran tradición indígena, era evidente que en otros países como Rusia, Francia, Alemania y España, ya existían innumerables estudios de su literatura popular ¿por qué si en México existía un amplio grupo de narraciones era necesario analizarlas con los parámetros del otro? Incluso, los primeros estudios sobre los cuentos populares mexicanos fueron realizados por extranjeros

De ahí la importancia de investigadores como Víctor de la Cruz, uno de los más grandes zapotecoquistas, que fungió como base en el estudio del cuento popular mexicano, porque cuestionó todo lo que hasta entonces se había hecho y propuso la creación de nuestros propios géneros para catalogar y analizar los relatos de su cultura, entre los que incluía tres: sagrados, didácticos y de entretenimiento. Por su parte, en *La herencia*

obstinada Julieta Campos pasa de la clasificación al análisis de símbolos y su relación con lo sagrado y desmiente el enfoque eurocentrista de estudios previos que no pueden aceptar el origen indígena del cuento tradicional en México.

Es hasta 1998 cuando Carlos Montemayor, con el apoyo de trabajos anteriores, realiza el estudio más importante: *Arte y trama del cuento indígena* representó, mediante un acercamiento crítico, la cuestión que no había sido posible responder desde un siglo antes: ¿hasta dónde un relato puede considerarse tradicional? El escritor mexicano estipuló que hay algunos relatos que pertenecen a la tradición indoeuropea, otros que evidencian el sincretismo entre religiones y, por último, aquellos propiamente autóctonos, como los relatos de animales.

El cuento popular mexicano como concepto literario ha tenido ciertas dificultades que se difuminan conforme pasa el tiempo, y el entendimiento sobre las culturas indígenas se hace más objetivo. Uno de los problemas comunes es la confusión respecto a los géneros ¿Cuáles son las diferencias entre una leyenda, un mito y un cuento? Las diversas publicaciones, incluso *Los hombres que dispersó la danza* parecen no escatimar en dicho asunto y se les toma como equivalentes, cuando las diferencias son abismales, como expliqué en la introducción.

Pablo González Casanova logró que los parámetros de clasificación no fuera tan general y, gracias al creciente interés por lo indígena, publicó en 1922 una recopilación de cuentos, tanto en lengua originaria como en español. *Cuentos indígenas* que, en general, son relatos de animales, hizo que la influencia extranjera disminuyera en la concepción del cuento popular mexicano.

Asimismo, *La tierra del faisán y del venado* (1922) de Antonio Mediz Bolio es una obra que parte de una cosmovisión dual, porque los cuentos están pensados en maya, pero escritos en español. Funcionan como la apertura a *Los hombres que dispersó la danza* (1929) por los paralelismos entre los escritores indígenas que entregan su alma y tradiciones en un libro de cuentos y los presentan a un público que, de otra manera, no habría tenido acceso a ellos.

Otros autores de tradición zapoteca son Nazario Chacón Pineda y Gabriel López Ciñas, que publican sus propias versiones de los cuentos de la región en *Estatua y danza*

(1939) y *Vinnigulasa. Cuentos de Juchitán* (1940), aunque, al no pertenecer a la Academia, como Andrés Henestrosa, sean menos reconocidos en su trabajo.

Un problema al que se enfrentan las tradiciones populares en la actualidad es que, en repetidas ocasiones, funcionan como mero anzuelo para el atractivo turístico. Así lo planteó Luis Castañeda Guzmán en su prólogo a *Oaxaca en la tradición* de José María Bradomín en 1968, lo que supone una falsificación del verdadero folklore indígena. Encontramos enfoques objetivos de los cuentos populares mexicanos en Konrad T. Preuss y Lilian Scheffler. Ambos publican relatos recogidos por ellos¹¹². El primero investiga el aspecto mítico de los cuentos nahuas y la segunda, una forma de diferenciar las culturas indígenas entre sí. Scheffler distingue varias categorías: narraciones míticas, moralizantes, históricas, mágicas y de animales; por lo que podemos ver, se acerca mucho a la clasificación de Montemayor; lo importante de estos estudios es que los relatos autóctonos dejan de catalogarse como meras supersticiones.

Ahora bien ¿Cómo se preservan los relatos indígenas en relación con los escritos en español? Un autor como Andrés Henestrosa permite el acceso a una cultura que, de otra forma, se volvería inaccesible para quienes no hablamos una lengua indígena. La tradición zapoteca se refleja en *Los hombres que dispersó la danza* y podemos conocer los cuentos sin la traducción de terceros ni la transcripción de un recopilador. El autor tiene acceso a la cultura creadora de los relatos. La lengua funciona como una puerta que permite conocer otra cosmovisión, de la misma manera que al leer los cuentos del autor zapoteco.

En el capítulo “Construcción autoral de Andrés Henestrosa” analizo el lugar del escritor indígena en la Literatura mexicana y cómo se estudia y cataloga a este autor. La primera característica es su relación con los grupos minoritarios y su identificación con los oprimidos, es decir, al ser indígena, Henestrosa es un escritor marcado por su origen.

En general, se le estudia como un hombre que sobresalió gracias a la ayuda de terceros, principalmente Vasconcelos, a quien se posiciona como un héroe aunque, en la realidad, su perspectiva sobre los grupos indígenas haya sido denigrante. Por otro lado, se ve en el autor juchiteco al hombre con talento innato, cuya infancia paradisiaca y la llegada

¹¹² En *Mitos y cuentos nahuas de la Sierra Madre Occidental* (1968) y *Literatura oral tradicional de los indígenas de México* (1998) respectivamente. Mismo año en que Montemayor publica *Arte y trama del cuento indígena*.

a la ciudad de México funcionan como una metáfora de las dificultades que tuvo que sopesar para llegar a ser un escritor mexicano. Finalmente, el estilo literario del autor se estudia con base en la influencia de su lengua materna. Estas tres características se relacionan entre sí para ver a un escritor cuya naturaleza zapoteca funciona como un móvil para abrirse paso en la Academia literaria.

Andrés Henestrosa es un escritor idealista, que busca la reivindicación de los indígenas, pero a la vez acepta que sólo mediante el aprendizaje del español es posible la superación de los suyos y no al revés, mediante el conocimiento de las lenguas autóctonas. Como autor de contrastes, Henestrosa representa el balance entre dos culturas complementarias.

Los hombres que dispersó la danza es la unión entre lo indígena y lo occidental, y funge como una obra conciliatoria de creencias. De esta manera se refleja la función social que le imprime el autor, por la idea de equiparar las tradiciones y así, dar a los pueblos un lugar justo mediante la literatura. Si el propósito del autor oaxaqueño era la conjunción de dos pueblos y la igualdad entre estos, la verdadera historia, en la actualidad, es otra, entonces, aún falta mucho por hacer.

Respecto a la cuestión ¿puede hablar el indígena en nuestro contexto cultural? El ejemplo de Henestrosa muestra que sí. El verdadero problema es que una vez adquirida la voz para enunciarse, es necesario pasar otros tres filtros: ser escuchado, ser comprendido y el principal, generar un cambio ante la desigualdad. Andrés Henestrosa pudo enunciarse y hacerse escuchar, pero ¿logró una verdadera transformación? En este sentido resulta evidente que los cambios políticos, sociales, religiosos y económicos, requieren de un largo proceso donde el tiempo puede ser la respuesta.

Pienso que al conocer la tradición que conlleva su libro de cuentos, así como su valor mítico y cultural, podremos ser partícipes de sus expectativas, pues si entendemos la cosmovisión de un lugar, será más sencillo la comprensión del pueblo zapoteco. En mi análisis de *Los hombres que dispersó la danza* encuentro lo siguiente:

La categorización la realicé a partir de un parámetro hecho específicamente para los cuentos indígenas, que es la clasificación de Carlos Montemayor. Entre las nueve clases de relatos que encuentra el investigador mexicano, las narraciones de Henestrosa se organizan en cinco. Analicé un cuento de cada rubro, a excepción de la última: sobre la naturaleza

original de animales y plantas, que lo dividí en dos apartados: uno donde Cristo reemplaza a un héroe indígena y, debido a que las funciones de la narración se conservan, no lo clasifiqué en los relatos de influencia cristiana; la otra subdivisión es la de cuentos que explican la función o características de una planta o animal, pero sin el peso de otras creencias religiosas.

Entre las narraciones cosmogónicas analicé “Imagen de Prometeo” para ver el paralelismo con el mito griego, pero también, desmentir la idea de que el antihéroe zapoteco que devuelve las lluvias a los hombres, tenga como única influencia la mitología clásica; de hecho, lo llamo antihéroe porque se relaciona más con la función de personajes de tradición indígena como Tajín o el Conejo. Su característica principal es la transgresión, pues gracias a eso, logran restaurar el orden del universo.

En la adaptación del tema cristiano, “El pez que cenó San Juan” hay una muestra del sincretismo entre dos historias, una de tipo mágico en la que los personajes adquieren características maravillosas, como la transformación o el renacimiento; y la otra, que aprovecha las características anteriores y las cambia a favor de la evangelización. En el cuento popular venezolano, un pez dentro de una red pide al pescador que lo deje libre; en la versión cristiana, San Juan está comiendo un pez que tira al agua en cuanto se entera que el Salvador llega a tierras juchitecas. Así, la magia se convierte en milagro y el pescador en Santo. Por otro lado, la enseñanza en el primer relato (la humildad, la pobreza y el amor a la familia) son utilizados para explicar los ideales de Cristo en la narración zapoteca.

En los cuentos sobre la fundación de lugares también observamos la unión de dos argumentos: uno cosmogónico y de tradición autóctona y otro donde se trunca el mito para incluir personajes como Santos que interceden a favor de los hombres. Es probable que, en un principio, antes de la influencia cristiana, esta clase de relatos fueran narraciones sobre la creación y destrucción de los hombres al no cumplir con las expectativas de la divinidad, a la manera del *Popol Vuh*; sin embargo, con el tiempo, el mito se transformó en cuento donde los enviados del Dios cristiano, evitan la destrucción y fungen como salvadores de la humanidad. Evidentemente, las nuevas creaciones son cuentos donde la evangelización realizó cambios a los relatos originales, para poder explicar tanto sus creencias, como las bondades de su Dios frente a las divinidades indígenas.

Los cuentos de animales, son los que Montemayor cataloga como los más autóctonos. Para explicarlo, analicé un cuento en el que los personajes representan a dos divinidades míticas que comprenden los conceptos de dualidad: el Sol y la Luna. En “Dios castiga a Conejo”, son evidentes los juegos de astucia donde el protagonista debe vencer a otros animales usando sólo su inteligencia; pero su principal oponente es la divinidad que, al final, le impide ser más poderoso. Este cuento también remite a los relatos cosmogónicos donde las deidades crean seres tan perfectos que se asemejan a ellos mismos, por lo que deben reducir sus habilidades como, por ejemplo, nublar su visión; en *Los hombres que dispersó la danza* esto se manifiesta con el deseo exacerbado de Conejo por ser más grande, y la respuesta de Dios al tirarlo desde el cielo para que se le salgan los ojos y le crezcan las patas y las orejas. La teoría de los opuestos se refleja en estos dos personajes: si Dios es el Sol, Conejo es la Luna, lo masculino y cálido contra lo femenino y frío.

Asimismo, analicé dos cuentos sobre la naturaleza original de animales y plantas. El primero, donde Cristo es un personaje: en “El plátano” explico la peculiaridad por la que se asegura que Jesús estuvo en Juchitán, ya que todas las características del hijo del Dios cristiano son las mismas que las de otra divinidad cosmogónica, el Sol: es un dios masculino, único, proviene de un vientre femenino que funge como principio creador y, principalmente, tiene como enemigo a los judíos que son sus perseguidores. La idea de persecución se relaciona con las puestas de sol y la manera en que parece refugiarse de los humanos. El cuento de Henestrosa explica por qué, en la punta del plátano, encontramos una cruz al terminar de comerlo, porque es donde se escondió Jesucristo.

“Mudubina y Stagabeñe” explica la unión entre el nenúfar y una flor; también habla de los principales temas míticos, porque Mudubina representa la sexualidad y la fecundidad, relacionada con la muerte y el renacimiento, simbolizados en Stagabeñe. Al leer estos cuentos podemos tener acceso a la cultura zapoteca y sumergirnos en su universo mítico.

Por último, revisé que la perspectiva y las funciones de la LIJ han cambiado a lo largo de los años. Comenzamos en la década de los cuarenta con Pascuala Corona, donde la función del narrador se desempeña mejor desde la voz femenina y la focalización habla desde la perspectiva de un niño jugando un rol de adulto, por lo que la identificación resulta más eficiente. *Cuentos mexicanos para niños* relatan los juegos de astucia propios de los

textos indígenas, como “La maceta de albahaca”. Asimismo, los personajes femeninos resultan más avezados que los masculinos.

En esta época el didactismo aún imperaba en la Literatura para niños, por lo que la enseñanza en los cuentos de Corona destaca en los versos donde impera el sentido de la justicia. La comicidad es parte fundamental en *El pozo de los ratones*, donde encontramos cuentos de contenido más regional, donde la burla de los personajes antagónicos como en “Don Juan Cantimplatas” hace que los cuentos sean más graciosos y menos didácticos.

En 1983, Emilio Carballido publica *Los zapatos de fierro* donde trata temas difíciles para el público infantil, como la muerte de los padres y la angustia sexual. En mi análisis explico que ambos temas funcionan y se resuelven de forma simbólica para ayudar al niño en su desarrollo personal, por ejemplo, en cuanto al desapego de las figuras de protección. La fantasía, propia de los cuentos populares funciona mejor en los infantes debido a su pensamiento mágico, a la vez que el tema del viaje tiene la estructura iniciática con la que se pasa de la carencia al aprendizaje.

En *Conejo agricultor*, trece años después, Andrés Henestrosa elige uno de los cuentos de *Los hombres que dispersó la danza* para su edición infantil. Afortunadamente, no se realizó ningún cambio en el texto y sólo se agregaron las ilustraciones de Miguel Castro Leñero. El personaje del Conejo, no está pensado específicamente para niños, pero funciona muy bien porque opera de forma similar a otros caracteres en los que se invierte el papel de héroes para actuar como personajes transgresores en un ambiente donde es necesario un cambio y primordial dar una lección a los adultos. Se trata de una parodia al didactismo exacerbado de la Literatura infantil de épocas anteriores.

De manera similar, Felipe Garrido en *El coyote tonto* (1996) otorga a sus personajes un papel activo en la toma de sus decisiones, en vez de cumplir una mera función, Coyote y Conejo sufren las consecuencias de sus propias actitudes, ya sea para bien o para mal. La relevancia aquí entre el cuento popular y la Literatura infantil es que el personaje está marcado por un empoderamiento, a diferencia de otros relatos del mismo tipo, como en *Sesenta y ocho voces*, donde los personajes se dejan llevar por las circunstancias.

Asimismo, es elogiable el trabajo de Carmen Leñero en *Monstruos mexicanos* (2012) porque recupera el papel de la mitología desde la perspectiva de los pueblos indígenas. Las historias de los personajes narran el origen de las criaturas y su papel en el

mundo; ya sea para conservar la plenitud y estabilidad entre el bien y el mal o para proteger todo aquello que fue y sigue siendo destruido por la cosmovisión extranjera. Es importante dar a conocer a los niños mexicanos personajes fantásticos y terribles que provienen de su propia cultura y no sólo los monstruos provenientes de creencias distintas.

Considero que en México hacen falta trabajos que profundicen en los cuentos populares indígenas, para tener idea de sus tradiciones y lo que representan. Asimismo, es importante resaltar el trabajo de autores como Antonio Mediz Bolio, Ermilo Abreu Gómez, Gabriel López Ciñas y, por supuesto, Andrés Henestrosa; también a quienes, en la actualidad, son partícipes de las narraciones de su comunidad indígena y las convierten en Literatura¹¹³ para que, como mexicanos, podamos conocer y comprender la cosmovisión que se ha ido perdiendo paulatinamente, pues sólo al entender todo lo que nos conforma como nación, será más factible alcanzar la idea de igualdad que llevó a Henestrosa a salir de Juchitán, aprender el español y escribir *Los hombres que dispersó la danza*.

¹¹³ Jorge Cocom Pech, Hubert Malina, Natalia Toledo, Mikeas Sánchez, Irma Pineda, Patricia Celerina y Hermenegildo López Castro.

Apéndice

A continuación, transcribo el discurso de ingreso a la Academia de Andrés Henestrosa, para facilitar investigaciones posteriores, ya que tuve la fortuna de encontrarlo, entre muchos otros papeles de interés, en la cautivadora biblioteca de la Academia Mexicana de la Lengua, gracias al apoyo del Doctor Vicente Quirarte.

Los hispanismos en el idioma zapoteco (1965)

Quién me diría cuando niño, cuando no más hablaba el idioma de la tierra de Juárez, que iba a llegar la hora en que las puertas de la Academia Española, en su Correspondiente Mexicana, se me abrieran al reclamo de vuestro estímulo.

*Saber, amigos, pretendo,
ya que me premiáis así,
¿qué mérito halláis en mí...?*

se preguntaba en parecido trance y en el colmo de la modestia, Alfonso Reyes. Íntimamente y en público me he repetido esta desasosegada pregunta. He llegado a pensar que se me premia, no la calidad y el número de mi obra en marcha, sino la persistencia en el aprendizaje del español. A los doce años comencé a leer la *María* de Jorge Isaacs, ya lo he contado. Mi español era tan precario, que no alcancé el cabal sentido de muchos pasajes; pero desde entonces advertí que lo que no entendemos hoy ayuda a la comprensión de mañana, que la ignorancia presente es futuro conocimiento.

Mi casi infantil vocación hispánica y los azares de la Revolución Mexicana me trajeron a buscar escuela a la capital de la República. Oscuramente sospechaba que sin el dominio de la lengua española mi curiosidad del mundo no quedaría satisfecha. La escuela y los libros fueron a mi llegada el solo ejercicio. Leer y leer, consultar diccionarios, repasar la gramática, memorizar lecciones enteras, eran mis afanes cotidianos. Después vinieron los maestros y los amigos. Aquí, entre vosotros, uno de los primeros: Daniel Huacuja, a quien oí por primera vez el nombre de Manuel Gutiérrez Nájera. Luego la fortuna – que a todos nos tiene en sus manos – puso en las mías las fuentes literarias con que Pedro Henríquez

Ureña había preparado su *Antología de la versificación rítmica*. Y ahí mi lengua y mi paladar hallaron el alimento presentido por muchos años.

Lo que yo haya hecho con ese primer festín y con los otros que han seguido no quiero ni debo contarlos. Lo que no puedo eludir por más vueltas que le doy, es la reflexión que me hizo aceptar este sitio entre vosotros. Si mi hispanización no se pone en duda es porque corre pareja con la de miles de mexicanos, que habiendo nacido dentro de una lengua indígena, se esforzaron en lograr la otra mitad de su alma. Yo sé que en mí premiáis al indio hispanizado, por más que mis apellidos puedan remontarse, en España por un lado, al lingüista Ambrosio de Morales y en América a Gómez Suárez de Figueroa y Henestrosa, el inca Garcilaso de la Vega, quien – como yo – mamó en la leche materna lengua de indios.

Pero lo que me impone aún más el hecho de ocupar la silla vacante de don Francisco J. Santamaría, cuya obra múltiple y unánimemente considerada, he reconocido con respeto y aplauso de tiempo atrás, sobre todo en su aspecto lingüístico, para mí el más valioso, y que he tenido delante como ejemplo continuo. Nacido en aquel Tabasco “bronco y liberal”, que dijo José Martí, tierra de la primera intérprete de lenguas mexicanas, el año de 1889, comparte esta fecha con el nacimiento de otros dos grandes espíritus de vocación americana: Gabriela Mistral y Alfonso Reyes. Recordemos también que en esa fecha murió Juan Montalvo, el hablante americano por excelencia, con quien participa en devociones y conocimientos literarios, siempre avalados “con la firma augusta del augusto padre de don Quijote de la Mancha”. Sólo quiero en esta ocasión elogiar su enorme afán americanista de investigador de la lengua, y ofrecer en memoria suya el tema del presente discurso.

Bajo la inspiración del insigne García Icazbalceta se inició Santa María en el campo lexicográfico, y a él dedicó sus últimas investigaciones, que – ofrecidas como primicia a esta Academia el 2 de abril de 1954, a su ingreso como miembro de número – más tarde aparecieron – salvo leves retoques – al frente y en el fondo de la edición completa del *Diccionario de mejicanismos*, que el gran don Joaquín había dejado trunca. Cerca de medio siglo duró su ímproba y tenaz, soledosa y callada labor, que fue de menos a más, es decir, de la provincia a la nación y de ésta al continente, como él mismo lo refiere: “Habíamos acabado i publicado el primero tomo de nuestro *Provincialismo tabasqueño*, cuando hubimos de concebir el propósito de ensanchar i enriquecer nuestra colección de espigas

hasta dar cima al *Diccionario de mejicanismos*; completado el caudal lexicológico de éste, nos hicimos a la mar en 'frágil barquilla', que dijera el poeta, i acometimos la empresa agobiadora del *Diccionario de americanismos* que los manes sagrados de Cuervo i Bello, de Icazbalceta mismo, nos permitieron ver concluido i publicado al cabo de más de treinta años de trabajo.”

A su talento no discutido, preferimos exaltar ese empeño sin agobio de tantos años, ejemplo para nuestros pueblos, más prontos a confiar y a alabar el chispazo de la inspiración que a practicar y reconocer la tarea afanosa y persistente del estudioso.

Todavía a un paso de la muerte leyó a esta Academia la Introducción al *Diccionario de mejicanismos*, a la vez que hizo las cuentas de lo mucho que traía entre manos: las *Monografías de Tabasco*, el *Atlas jeográfico* del propio Estado, las *1500 Papeletas de bibliografía lingüística* y la segunda edición del magno *Diccionario de americanismos*. ¿Cómo no detenernos ante obra tamaña? ¿Cómo no advertir la desproporción entre nuestro breve empeño de hoy con la numerosa cosecha de nuestro antecesor? Que nuestra buena voluntad y la vuestra suplan y justifiquen el atrevimiento de aceptar esta sucesión; yo también quiero comenzar con mi provincia nativa, en la esperanza de que algún día vislumbre horizontes más amplios.

La lengua española en lo que va del Descubrimiento a la Conquista de América ha alcanzado mayoría y plenitud; díganlo si no *La Celestina* y la *Gramática* de Nebrija. Entre las ventajas que el prócer gramático estimaba en su obra había una de carácter político: “El tercero provecho deste mi trabajo – escribía Nebrija en el prólogo – puede ser aquel que, cuando en Salamanca di la muestra de aquesta obra a vuestra real Majestad e me preguntó que para qué podía aprovechar, el mui reverendo padre Obispo de Ávila, me arrebató la respuesta; e respondiendo por mí, dixo que después que vuestra Alteza metiesse debajo de su iugo muchos pueblos bárbaros e naciones de peregrinas lenguas, e con el vencimiento aquéllos tenían necesidad de recibir las leies que el vencedor pone al vencido, e con ella nuestra lengua, entonces por esta mi Arte podrían venir en el conocimiento della, como agora nosotros dependemos el arte de la gramática latina para depender el latín”.

Cuando los españoles arribaron a las costas de Golfo en 1519, tenían ya la experiencia del contacto lingüístico americano con los pueblos de las Antillas, incluso, si

bien esporádicamente, con el maya de Yucatán, a través de Gerónimo de Aguilar. Incorporado este primer español maya parlante a las huestes de Hernán Cortés, su concurso idiomático fue indispensable para la empresa de la Conquista de Anáhuac. La cadena lingüística que formaron él y la Malintzin culminó en el diálogo entre el Conquistador y Moctecuzoma, que vino a concertar el dominio español de la tierra. El 13 de agosto de 1521 es la fecha oficial en que se establece la nueva lengua; sin embargo, la intercomunicación humana se había iniciado desde la llegada a las costas, por medio de los *farautes, lenguas o trujamanes* al servicio del Capitán.

El maya y el náhuatl sufrieron de consuno el golpe de la lengua conquistadora y permitieron el entendimiento que fue necesario al arranque de la nueva edad. Pero la nueva edad era de guerra, ambiciosa, y de amplia vocación geográfica. No iba a ceñir su dominio en el Valle de México. Nuevas conquistas y entradas, exploraciones y colonias fueron agrandando lo que sería la Nueva España virreinal. El Valle de Oaxaca, que dio el título al conquistador, fue dominado en 1524. Para entonces el taíno y el Caribe de las Antillas habían sumado voces al léxico de Nebrija, y los nahuatlismos no se hicieron esperar en las *Cartas* de Cortés. Más tarde llegarían al teatro de Lope y a la poesía de Góngora. Traspuesto el primer asombro de las cosas nuevas, llamándolas con el nombre original de la tierra, el zapoteca no pudo aportar sus dicciones al caudal español, porque los idiomas antillanos y el náhuatl ya se habían adelantado en la apetencia adánica, edénica del conquistador. Por lo demás, el paisaje lingüístico de la región zapoteca, tan rico y diverso, que al decir de Fray Diego de Molina era “un nuevo Babel”, oponía múltiples dificultades a las gentes extrañas. Por otra parte, como ya ha observado Menéndez Pidal, las voces americanas primeramente adquiridas por los conquistadores privaron sobre aquellas de igual significado que encontrarían más tarde en pueblos de mayor desarrollo cultural. A esto agréguese el hecho de que el náhuatl era lengua general en Oaxaca, y lo siguió siendo durante la conquista y la colonización. No hubo, pues contacto directo con el zapoteco, ya que se usó el náhuatl como *lingua franca*. El propio nombre del país no lo derivaron Juan Núñez Cedeño y Hernando de Badajoz del toponímico zapoteca *Lula*, sino del náhuatl *Huayácac*, que a primeras de cambio dio Guajaca. Igual suceso ocurrió con los nuevos animales, frutos y cosas de la vida diaria: en lengua mexicana se había hecho ya su descubrimiento y conquista.

No hay zapotequismos actualmente en el español universal, pero ciertos núcleos bilingües de hoy pueden darnos idea del fenómeno de interrelación de las lenguas de las primeras décadas de convivencia. Los zapotequismos se dan todavía, aunque en número reducido, en esos hablantes bilingües, pero hay que aclarar que todo el Istmo de Tehuantepec es bilingüe y que si se da el caso del monolingüismo es siempre en favor de la lengua indígena. *Zapi*, por ejemplo, viene del zapoteco *bizabi*, que pierde la primera sílaba y convierte la *b* de la última en *p*, como es frecuente, y quiere decir 'huérfano, abandonado, desmedrado', peyorativo lastimoso que entraña la idea de compasión y despego. *Rincón-Sapi*, nombre de un humilde paraje de pescadores, muestra por demás el mestizaje que se opera entre ambas lenguas. *Biuxito*, procede de *nabiuxe* (*na*, igual a 'ser', 'algo', 'lo que es' y *biuxe*, 'menudo, chiquito, mínimo, desmedrado') y vale como diminutivo típico para seres animados y cosas: "Ganado biuxito", 'ganado pequeño, descriado'. Aquí el mestizaje se logra con la terminación *-ito* del diminutivo castellano. Estos zapotequismos en el español de la región (que llamaremos provisionalmente *criollo*) se dan con más insistencia en los pueblos no zapotecas étnicamente, lo que viene a decir que el zapoteca puro bilingüe cuando habla español observa una respetuosa disposición casticista.

Pero el tema de mi discurso es precisamente el contrario: mostraros en sus líneas generales el proceso de asimilación del español dentro de la lengua zapoteca, los hispanismos en la lengua indígena de que soy testigo. La irrupción del mundo hispánico en el ambiente aborígen causó necesariamente un trastorno en el orden acostumbrado, no sólo lingüísticamente. La implantación del calendario cristiano, por ejemplo, se concretó a la cuenta de los días de la semana con respecto al domingo, que vino a llamarse *dzindaya*, 'día bendito', 'de bendecir, 'día santo' ya documentado por fray Juan de Córdoba en su *Vocabulario castellano-zapoteco*, de 1587. En su *Arte en lengua zapoteca*, del mismo año, agrega más puntualizadamente: "Los días de la semana después que son christianos se llaman como nosotros. F. Domingo, Lunes, Martes. Con el Domingo se tiene gran quenta como día principal y en que han oyr misa infaliblemente y donde acuden a sus casas todos los que por la semana andan trabajando, y assi de allí comienza a tener quenta desta manera. f."

El domingo, pues, era día central, punto de referencia para contar, hacia atrás o para adelante, los otros días de la semana, por ejemplo, *cicanegue duminu*, quiere decir "hoy

lunes” y literalmente: ‘como ayer fue domingo’. Y *cicaguixi duminu* es el sábado, porque literalmente significa “mañana será domingo”, o lo que es lo mismo: ‘el día cuyo mañana es domingo’.

Alrededor de la nueva fe nace una constelación de palabras como *Diuxi* (Dios), *stiano* (cristiano, blanco, español, gente), *mixa* (misa), *mbale* (compadre), *male* (comadre), *xandu* (santo) *beuxandu* (noviembre, mes de los santos), *bisigni* (persignar, santiguar, bendecir), *bisigni-guiri* (apadrinar un matrimonio; literalmente, persignar, santiguar las velas), que ya es un compuesto de *bisigni*, hispanismo referido, y de *guiri*, vela de cera. No nos referimos aquí a otros conceptos cristianos que fueron directamente traducidos al zapoteco, ya que técnicamente no son hispanismos léxicos, sino calcos semánticos, de los que daremos breves ejemplos para mostrar el sincretismo lingüístico-religioso: *nisa-ndaia* (agua bendita), *gupa-bido* (cuida santos, sacerdote), *bixoce-yudu* (padre ante la iglesia, padrino) *nña-yudu* (madre ante la iglesia, madrina) *bigapa-diuxi* (encomendar a Dios, saludar).

La llegada de seres, objetos, usos y costumbres nuevos obligaron a un acomodo inmediato de la mente, tocaron la imaginación, incluso devolvieron a la práctica original de bautizar las cosas por su diferencia específica. Los nombres de los cuadrúpedos mamíferos domesticados serían los primeros en vaciarse en el viejo molde. *Diaga-laga* ‘orejas amplias’ fue la mula. *Bicuxia* ‘perro de algodón’, la oveja, de la misma manera que conejo se decía *belaxa-guixi* ‘carne al pie del monte’ y, *bere-lucanda*, ‘ave adormilada’, el correcamino. Dentro del propio reino animal, el caballo conquistador fue el prototipo, el animal por excelencia, de quienes comenzaron a oír palabras españolas: *mani* no es más que una metátesis apocopante de animal, de *manimal*, mejor dicho, que fue como debieron oírlo. ¿O será la *m* inicial la adición de un ataque nasal? *Mani* es el caballo pero también todas las bestias, los seres no racionales, v.gr. *maniguna* ‘animal que siembra’ o sea el buey, ejemplo a su vez del mestizaje definitorio, primitivo o visual y de la percepción auditiva posterior, que luego produjo *maniuaiu* ‘animal caballo’, que ya figura en el *Vocabulario* de Córdoba. Al lado de *belaxa-guixi* ‘conejo’, se encuentra *lexu*, por apócope. En *mico* ocurrió una simple sonorización de la *c* que dio, *migu*, como en el caso de pollo, que dio *bullu*, por el de la *p*. la *o* final se cierra siempre en *u*.

La *diagalaga*, que antes vimos como en fotografía con sus amplias orejas, se llama al mismo tiempo *mula* acomodando la palabra española a la especial entonación del zapoteco. *Mundzu*, es el ganado sin astas, el ganado mocho, y *gabú* 'gallo castrado' que procede del español capón; *chiclán* (chiclán) aplicado también al hombre. El gato doméstico se llamó *michi*, derivado de *miz*, *miz* o *misi*, formas con que los españoles lo llamaban; compárase el *micitu*, que consigna el inca Garcilaso con idéntico origen en el Perú. A este respecto, Ángel Rosenblat opina que "lo mismo ha ocurrido en otras lenguas indígenas de América (caribes, arahuacas), en las que el nombre del gato es *michi*, *mitzi*. El mismo origen tiene el español *michino*". Otro nombre del gato en zapoteco es *mistu*, que pudiera ser un cruce discutible con el náhuatl *mistón*, y que es el que sirve en el compuesto *mistu-guixi* para denominar al gato montés. Otro más es *kizi*, que acaso puede venir también del *miz*, o del *misi* españoles.

La propia lengua del conquistador se llamó *didzastilla* o *didza-stia* (palabras, lengua, idioma de Castilla), voz mestiza, y con un circunloquio totalmente zapoteca: *didza biropa* (segunda lengua, idioma duplicado, como hoy al inglés se le diría, algunos ya lo dicen, *didza bioná* (tercer idioma). La toponimia y la antroponimia nos lleva al terreno común hispano-cristiano: todos los pueblos indígenas fueron puestos bajo la advocación de un santo: San Pablo Guelatao, nombre mestizo; *Xavicende* (San Vicente, o sea Juchitán) hispanismo que alterna con otros nombres zapotecos del mismo pueblo; en otros casos, el nombre náhuatl privó sobre el nombre zapoteca, como lo hemos observado en el caso del nombre de Oaxaca. Los nombres favoritos del santoral cristiano fueron *Chu* (Jesús), *Ché* (José), *Lía* (María), *Wuadá* (Guadalupe); pero, si el primero de ellos se pronuncia Dzu, sirve para nombrar a personas cuyo nombre no conocemos y conlleva cierto dejo despectivo; y la forma *Dzé*, variante de *Ché*, se usa para el trato familiar. *Dzu* también incluye la idea de extranjero, forastero, romero, transeúnte y se dijo más tarde al soldado, a la gente de tropa, al desconocido en algún sentido. *Lía* es la forma cariñosa de llamar a las mujeres de condición humilde, estén o no a nuestro servicio; en cambio *Wuadá* es el *Dzú* femenino, la mujer desconocida cuyo nombre se ignora o no se quiere decir por negarle importancia. *Mocha* (moza), vale por muchacha; *mo'ozá* (hermosa); *na* (doña, dona, señora). *Ne* es diminutivo cariñoso de Manuel y Daniel; *Hui*, de Luis; *Hono* de Honorato; *Plu* de Plutarco; *Ché Cú*, de José Cruz. *Wuaxa* es el gentilicio de Oaxaca, o sea oaxaqueño.

Adjetivos para calificar a personas, que implican prejuicio racial o moral, ponderativo o peyorativo, están ligados a la etapa de hispanización: *Mexu, mexa*, proceden de mejor, como quien dice mejor o mejora aplicados al blanco en detrimento del color nativo. ¿O vendrá de bermejo, *bermexo, bermexu* y *mexu* por apócope, como en el caso de conejo, ya visto? *Stiano*, cristiano o blanco, tiene similar intención y significado. *Nñula*, es decir, española, se dice a la mujer presuntuosa, que sin más razones para sentirse superior procede como tal. *Lata* significa mujer de pueblo, típico, normal en su sentido lato. O ¿vendrá de mulata? *Muxe* (mujer), que vino a significar afeminado, pusilánime, apocado, cobarde, se usa peyorativamente sólo para los hombres. *Lugu* que procede de loco, vale por enloquecerse, locura, enajenación, estar loco.

Los animales, frutos, cosas y los productos que trajo España fueron considerados por los zapotecas como exclusivos de Castilla: *binistilla* o *bini-stia* (gente de Castilla), *berestía* (ave de Castilla, la paloma), *nizastía* (vino, agua de Castilla), *xubastía* (trigo, maíz de Castilla) *guezexubastía* (harina, pinole de trigo de Castilla), *guetastía* (pan, tortilla de Castilla), *biadzistía* (olivo, ciruelo de Castilla), *bizastía* (garbanzo, frijol de Castilla, *biduastía* (plátano de Castilla), *guie'stia* (la albahaca, flor de Castilla), *guiña'stia* (la canela, chile de Castilla) y *gui-ñaxigundu* (segundo chile), se llama a un chile montés que pasó a segundo lugar en relación con los pimentones y guindas peninsulares.

La habitación y la vida hogareña refleja asimismo la temprana hispanización de los usos y costumbres: *yodexa* (casa de teja o tejaván o tejavana), *guzina* (cocina), *mexa* (mesa), *ni'dizi* (leche, pero spolo leche materna, de mujer), *bladu* (plato), *gudzara* (cuchara), *gudzíu* (cuchillo), *guizu* (olla, el recipiente en que se guisa; pero más exactamente, platillo, guiso, vianda), *murcia* (morcilla), *xandie* (sandía), *tama* (tamarindo) y *dzuladi* (chocolate, mexicanismo tardío que al parecer llegó a través del español); *gamixa* (camisa), *buxa* (blusa), *buxa-holán* (vestido que comprende blusa y enagua de holán), *chchia* (cuchilla, enagua acuchillada, papalote en cuchilla), *bayu* (pañó, pañuelo), *buñega* (muñeca), *xabú* (jabón), *xiringa* (jeringa), *aguxa* (aguja), *xia* (silla de montar), y los arcaísmos *vihuela* (para actual guitarra); *galán* y *galana*: hermoso, bien parecido, bien puesto.

Otro grupo de hispanismos lo constituyen las palabras que se refieren a conceptos de abstracción menor o de uso cotidiano: los dos primeros ordinales: *niru, primé*, a veces

prumé (primero) y *xigundu* (segundo); modos adverbiales: *pora* (a qué hora, desde qué hora) y preposicionales: *dede* (desde), *desta* (desde, hasta), *pará* (para, hacia dónde), *bexu* (peso), *dormí* (tomín, un real), *mimí* y *mi-mí* (mínimo, pequeño, para gentes y para cosas), *redo'ndo* (redondo), *cumbu* (redondo, maltrecho, encorvado, corvo), *tuncu* (trunco), *capitu* (cabito, trozo pequeño), *gandzu* (gancho), *na gandzu* (lo que es como gancho). Y finalmente en el ámbito afectivo, al parecer no existía el beso, que fue aprendido y bautizado con el diminutivo *bixidu* (besito).

Ya hemos adelantado el orden probable en que las direcciones españolas fueron absorbidas por la lengua indígena. Digamos ahora unas palabras sobre el modo como se logró la absorción partiendo de la índole de ambos idiomas. El zapoteco, como lengua aglutinante, intensamente monosilábica, usó con libertad de los metaplasmos a fin de acomodar las palabras españolas monosilábicas. El zapoteca aceptó únicamente las palabras llanas, normales en su acentuación peculiar, y las agudas las hizo de sílaba final larga. Adoptó los sonidos españoles del siglo XVI, a los más parecidos de su propio sistema y aceptó los canjes consonánticos de sonorización. Entre las vocales, la *o* final española se cierra indefectiblemente en la *u* abundantísima del zapoteco. La clausura glotal o saltillo característico, así como la entonación general, operan sobre los hispanismos tan regularmente que el hablante no tiene conciencia de ellos.

El examen semántico nos dice que las palabras aceptadas fueron las necesarias para la nueva vida mestiza. Para la vida provinciana basta la lengua del medio enriquecida con estos puñados de voces castellanas. El cristianismo, el tratamiento personal, los usos y las costumbres dejaron su huella en la lengua de la antigua gentilidad. Pero el proceso de hispanización no se ha detenido, el extremo que del medio millón actual de hablantes zapotecas casi todos ellos hablan corrientemente el español. No podía ser menos cuando toda la historia de nuestro país trabaja por alcanzar su unidad, y la lengua española, dentro de la pluralidad de lenguas indígenas, ha sido y es un factor decisivo para lograrla.

Si fuéramos a vivir a nuestra aldea, en nuestro pueblo natal – lo repetimos – bastaría la lengua aborigen; pero si aspiramos a entender al mundo, a formar parte de la sociedad nacional, precisa el dominio del idioma español, único que tenemos para la comunidad de esperanzas, de anhelos, de entendimiento.

No ama de veras a la patria quien desconozca su idioma. No será mexicano íntegro quien ignore la lengua española. Porque el idioma es la Patria; es, como decía Unamuno, la sangre de nuestro espíritu. Esto – hablar de la lengua patria, saberla para mejor servir los fines nacionales – que es verdad para todos los mexicanos, lo es más para aquellos que como yo, como miles de ciudadanos, venimos de lengua india.

Bien lo sabía, bien lo supo Benito Juárez desde el umbral de su adolescencia, apenas traspuesta la niñez. Así, refiere que en los ratos que le dejaban libres a su tío los trabajos agrícolas y a él los del pastoreo, aquél le enseñaba a leer y le inculcaba lo útil y conveniente de saber el idioma castellano, al propio tiempo en que insistía que se ordenara sacerdote, la sola carrera que era dable aspirar a los pobres, es decir, a los indios. Esas conversaciones, así como el ejemplo de otros indios que sabían leer, escribir y hablar la lengua castellana, despertaron en Juárez un deseo vehemente de aprenderla, en tales términos, que cuando su tío lo llamaba para tomarle la lección, dice, “yo mismo llevaba la disciplina para que me castigase si no la sabía”. ¿No se repite aquí el caso de Sor Juana que de todo se privaba con tal de aprender: de comer queso que hace rudos; de lucir sus cabellos, prenda tan amada en la mujer, inútil en una cabeza desnuda de noticias?

Fue cuando Juárez, más por lo que veía que por obra del razonamiento, tomó decisión de ir a la ciudad de Oaxaca para aprender el español; y eso era importunar al tío Bernardino para que lo llevase, hasta que viendo que nada lograba, que el ansiado viaje siempre se posponía, abandonó su pueblo y el lago de su pueblo, la casa que había amparado su niñez y su orfandad, a sus tiernos compañeros de infancia. En Oaxaca desempeñó trabajos serviles: el cuidado de la grana, ganando dos reales al día, hasta que dio con don Antonio Salanueva, encuadernador y empastador de libros, amigo de la educación de la juventud. Las obras de Feijoo y las *Epístolas* de San Pablo eran las figuras favoritas del terciario. Y lo fueron de Juárez, sin duda. En la casa de Salanueva, mientras aprendía el oficio, debe haber leído los libros que llegaban para su encuadernación: los clásicos griegos y latinos: Homero y Aristóteles; Virgilio y Ovidio; acaso Salustio, en quien parece estar en larva su célebre sentencia: “Entre los individuos como entre las naciones...”

Qué lejos estaba la escuelita de primeras letras del tiempo en que la instrucción primaria se reducía a leer, a escribir, a memorizar el Ripalda, pero no la gramática española. Ya no podía decir ahora que “hablaba yo el idioma español sin reglas y con todos

los vicios con que lo hablaba el vulgo”. Muy lejos los días en que abandonó la *escuela real* para estudiar por sí solo gramática, para practicar lo poco que había aprendido en las aulas primarias, en que, indio, recibía de un ayudante las lecciones, mientras los blancos, los niños decentes, de un maestro que las daba con esmero. Saber la lengua castellana fue una de sus grandes pasiones: “para poder expresar mis ideas por medio de la escritura, aunque fuese de mala forma, como es la que uso hasta ahora”. Juárez estudió latín; aprendió español. Habló poco, escribió menos, como buen indio que era: la palabra era en sus labios presagio; la pluma en su puño, un instrumento de trabajo, no de recreo. Como Juan Bautista Alberdi pudo decir que sus palabras y sus escritos eran acciones.

Una anécdota final, que, sobre ilustrar, entretiene: Salustiano de Olózaga, en su discurso de recepción (1871) se refiere a una carta de Juárez, que era su corresponsal. “Si pudiera yo – dijo – mostrar una carta escrita por el ilustre Presidente de Méjico, estoy seguro de que encantaría a los señores académicos, por su gusto clásico y por la severidad de su castizo lenguaje”. Pendiente de esas circunstancias, solicitó a Juárez por segunda vez su venia para proponerlo académico. “Creo – le decía – que convendría que V. se dignase aceptar el título de académico correspondiente para el que no me atrevo a proponer a V. a la Academia, mientras no tenga su previo consentimiento”. Esperaba Olózaga que, ya con esa calidad, pudiera trabajar con mayor entusiasmo en la creación de la Academia Mexicana, para lo que Juárez estaba tan bien dispuesto, como lo prueba el hecho de haber entregado a Monseñor Juan Bautista Ormachea y Ernáiz, su enemigo de la víspera, acérrimo opositor de la causa liberal, el diploma de correspondiente que la Academia de Madrid, envió, a través de Juárez, al Obispo de Tulancingo. Es fama que Benito Juárez, en la respuesta que dio a la segunda instancia para que aceptara el diploma de la Real Academia, anotó de su pluma y letra en una posdata, que aquel honor debía ser para Pedro Santacilia, redactor de su correspondencia. Pero Santacilia, poeta que escribió el apóstrofe “A España”, partidario de la libertad de Cuba y desterrado por esa causa, no podía aspirar a la benevolencia de la Real Academia.

Juárez no aceptó aquel gran honor; lo vio desmedido para sus merecimientos. Juárez no, pero yo sí, en nombre del esfuerzo de mi pueblo, que busca y encuentra en el alfabeto y en el aprendizaje de la lengua española el elemento principal de su redención. Que los manes de Juárez nos amparen. Y a mí, me lo perdonen.

Fuentes:

- Abreu Gómez, Ermilo (1947). *Sala de retratos*. México: SEP.
- (2006). *Popol Vuh. Antiguas leyendas del quiché*. México: Colofón.
- Andersen, Hans Christian (2012). *Cuentos completos*. España: Cátedra.
- Badillo, Gabriela (2013). *Sesenta y ocho voces. Sesenta y ocho corazones*. Recuperado el 28 de febrero de 2016, en <http://68voces.mx/>
- Bernal Romero, Guillermo (2012). *El Dios viejo y el Conejo. Un mito maya contado en las inscripciones jeroglíficas*. México: Conaculta.
- Bettelheim, Bruno (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. España: Crítica.
- Boas, Franz (1946). *Journal of American Folklore*. Philadelphia: American Folklore Society.
- Bradomín, José María (1968). *Oaxaca en la tradición*. México: Ex Libris.
- Bradú, Fabienne (2014). *Antonieta*. México: FCE
- Calvino, Italo (2011). *Cuentos populares italianos*. España: Siruela.
- Campbell, Joseph (2015). *El héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito*. México: FCE.
- Camilo de Cuello, Lourdes (1984). *Cuentos y leyendas de amor para niños*. México: Coedición latinoamericana.
- Campos Julieta (2006). “La herencia obstinada” en *Razones y pasiones. Ensayos escogidos* 2. México: FCE.
- Carballido Emilio (1994). “Apostillas a un tomo ideal de teatro infantil” en *El arca de Noé. Antología*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- (1998). *Los zapatos de fierro*. (Colec. a la Orilla del Viento) México: FCE.
- Cardoza y Aragón, Luis. (1992) “Prefacio” en *Los hombres que dispersó la danza*. México: FCE.
- (2009). “Prólogo” en *Los hombres que dispersó la danza*. México: Porrúa.
- Casas, Bartolomé de la (1975). *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión*. México: FCE.

- Cassirer, Ernst (1972). *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. : FCE.
- Cirlot, Juan Eduardo (2010). *Diccionario de símbolos*. España: Siruela.
- Cocom Pech, Miguel (2006). *Muk'ul t'an in nool. Secretos del abuelo*. México: UNAM.
- Cornejo Polar, Antonio. (1978). El indigenismo y las literaturas nacionales: su doble estatuto sociocultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7-21.
- Corona, Pascuala (2011). *El pozo de los ratones y otros cuentos al calor del fogón*. México: FCE.
- (2012). *Cuentos mexicanos para niños*. México: Conaculta.
- Cruz Bencomo, Adán (2001). *Henestrosa: Nombre y Renombre*. México: Diana.
- (2003). *Valoración y rescate de la obra periodística de Andrés Henestrosa*. Tesis de licenciatura no publicada, México: UNAM
- (2007). “Introducción” en *Alacena de minucias*. México: Porrúa
- Cruz, Víctor de la (2007). *El pensamiento de los binnigula'sa': cosmovisión, religión y calendario, con especial referencia a los binnizá*. México: Casa Juan Pablos.
- (2013). “La flor de la palabra” en *Antología literaria de tradición zapoteca*. México: UNAM.
- Cruz C. Wilfrido (1946). *Oaxaca recóndita. Razas, idiomas, costumbres, leyendas y tradiciones del estado de Oaxaca*. México: IEEPO.
- Curi, Umberto (2009). *Mitos de amor*. España: Siruela.
- Chacón Pineda, Nazario (1939). *Estatua y danza*. México: Escuela Nacional de Maestros.
- Chambers, Aidan (2008). *Conversaciones*. México: FCE.
- Chumacero, Alí (1992). “Advertencia” en *Los hombres que dispersó la danza y algunos recuerdos, andanzas y divagaciones*. México: FCE
- Duch, Lluís (2002). *Mito, interpretación y cultura*. España: Herder.
- Fernández de Alba, Luz Aurora (2016). “La brecha que separa un cuento oral de su versión escrita” en *Odres nuevos: retos y futuro de la literatura popular infantil*. España: Universidad de Castilla la Mancha
- Frazer, James George (2014). *La rama dorada. Magia y religión*. México: FCE
- Frías, Valentín F. *Leyendas y tradiciones queretanas*. México: UANL. Recuperado el 6 de junio de 2016, en http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080013372/1080013372_MA.PDF

- Foster, George M (1988). *Las culturas tradicionales y los cambios técnicos*. México: FCE.
- Garrido, Felipe. (1996). *El coyote tonto*. México: Alfaguara infantil.
- (2000). “Prólogo” en *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*. México: SM.
- (2012). *Tajín y los siete truenos*. México: Norma.
- Glantz, Margo. (2008). *Coyolxauhqui*. México: Conaculta.
- González Casanova, Enrique (Prol) (1964). *Una alacena de alacenas*. México: FCE.
- González Casanova, Pablo (1965). *Cuentos indígenas*. México: UNAM.
- Gossen, Gary H (1990). *Los chamulas en el mundo del Sol. Tiempo y espacio en una tradición oral maya*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Graves, Robert (2011). *Mitos griegos I*. España: Alianza.
- Grimm, Wilhem y Grimm, Jacob (2007). *The complete illustrated fairy tales of the brothers Grimm*. Reino Unido: Wordsworth.
- Gringoire, Pedro (1973). (Prol). *De Ixhuatán, mi tierra, a Jerrusalén, tierra del Señor*. México: Tribuna.
- Henestrosa, Andrés (1929). *Los hombres que dispersó la danza*. México: Compañía Nacional Editora Aguilar.
- (1939, agosto). Cielo español y tierra india. De la apostasía de los indios. *El Nacional*, 5.
- (1949, mayo). ¿Generación del Chiste? *El Universal*, 3.
- (1972). *Los caminos de Juárez*. México: FCE.
- (1979). *El remoto y lejano ayer*. México: SEP.
- (1983). *Leyendas antiguas para niños*. México: Praxis.
- (1989). *Divagario*. México: El Día en libros.
- (1992). *De Ixhuatán, mi tierra, a Jerusalén, tierra del Señor*. México: FCE.
- (1993). *Dos lenguas, un mundo*. México: Lotería Nacional para la Asistencia Pública.
- (1996). *Conejo agricultor*. México: CIDCLI.
- (2004). *Los hombres que dispersó la danza*. México: Instituto Oaxaqueño de las Culturas.

- (2006). *Bigú y otras leyendas zapotecas*, Andrés Henestrosa para niños. México: Conaculta – Secretaría de Cultura del Estado de Oaxaca.
- (2007) *Cartas sin sobre. Confidencias y poemas al olvido* . México: Porrúa
- (2009). *Los hombres que dispersó la danza*. México: Porrúa.
- (2011). *Xcuidihuini. Leyendas zapotecas*. México: Porrúa
- (2012). *Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. Los hispanismos en el idioma zapoteco*. México: Academia Mexicana de la Lengua.
- (2014). *Los caminos de Juárez*. México: FCE.
- Henestrosa, Cibeles (2006). *Andrés Henestrosa en la niña de sus ojos*. México: Porrúa.
- Jung, Carl Gustav (2008). *Símbolos de transformación*. México: Paidós.
- Kirk, Geoffrey. Stephen (2006). *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. España: Paidós.
- Leñero, Carmen (2012). *Monstruos mexicanos* (vol. I y II). México: Conaculta.
- León Portilla, Miguel (1984). *Literaturas de Mesoamérica*. México: SEP.
- (2002). (Prol.) *Los hombres que dispersó la danza*. México: Porrúa.
- Lévi Strauss, Claude (2015). *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México: FCE.
- López Castro, Hermenegildo (2010). *Tuu Ñuu Oko. Libro del pueblo veinte. Relatos de la tradición oral mixteca de Pinotepa Nacional, Oaxaca*. México: Instituto Nacional de Lenguas indígenas.
- (2015). *Los seres sobrenaturales en la narrativa mixteca de Pinotepa Nacional, Oaxaca. Un acercamiento a los mixtecos de la Costa*. México: INAH.
- López Austin, Alfredo (2016a). *El conejo en la cara de la luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*. México: Era.
- (2016b). *Las razones del mito. La cosmovisión mesoamericana*. México: Era
- López Cifñas, Gabriel (1960). *Vinnigulasa. Cuentos de Juchitán*. México: UNAM.
- Magdaleno, Mauricio (1967). (prol.) *Tres cartas autobiográficas*. México: SEP.
- Marcial Cerqueda, Vicente (1998). *Gramática popular del zapoteco del Istmo*. México: Centro de Investigación y Desarrollo Binnizá

- Mariña, V. (Director). (2008). *Andrés Henestrosa. La vida misma*. México. TV UNAM.
- Masera, Mariana. (2004). *Literatura y cultura populares de la Nueva España*. México: UNAM.
- Matos Moctezuma, Eduardo (2013). *Vida y muerte en el Templo Mayor*. México. FCE
- Mayo, Pilo (1958). *Cuentos de hadas de América del sur*. España: Molino.
- Mediz Bolio, Antonio (2014). *La tierra del faisán y del venado*. México: Conaculta.
- Mendoza, Vicente T. (1953) “Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México” en *Aportaciones a la investigación folklórica de México*. México: Imprenta Universitaria Sociedad Folklórica de México.
- Mendoza, Virginia (1953). “La investigación folklórica en el campo” en *Aportaciones a la investigación folklórica de México*. México: Imprenta Universitaria Sociedad Folklórica de México.
- Miaja, María Teresa (2010). *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*. México: COLMEX
- Miller, Walter S. (1956). *Cuentos mixtes*. México: Biblioteca de Folklore indígena.
- Monsivais, Carlos (1978, diciembre). Notas sobre cultura popular en México. *Latin American Perspectives*, 98-118.
- Montemayor, Carlos (1993). *Situación actual y perspectiva de las lenguas indígenas de México*. México: Conaculta.
- (1999). *Arte y trama en el cuento indígena*. México: FCE.
- (2001). *La literatura actual en las lenguas indígenas de México*. México: Universidad Iberoamericana.
- Morábito, Fabio (2014). *Cuentos populares mexicanos*. México: FCE.
- Muñoz Ledo, Norma (2016). *Bestiario de seres fantásticos mexicanos*. México: FCE.
- Negrín, Edith (2001). Carlos Montemayor. Arte y trama en el cuento indígena. *Revista de Literaturas Populares*, 154-162.
- Nikolajeva, Maria (2014). *Retórica del personaje en la literatura para niños*. México: FCE.
- Nudelstejer, Sergio (1983) “Discurso en Homenaje. Junio 1973” en *De Ixhuatán, mi tierra, a Jerusalén, tierra del Señor*. México: Tribuna.

- Orozco, Gilberto (1946). *Tradiciones y leyendas del Istmo de Tehuantepec*. México: Revista Musical Mexicana.
- Oudijk, Michel R (2013). *Conquista de buenas palabras y de guerra: una visión indígena de la conquista*. México: UNAM.
-(2015). *Diccionario zapoteco- español, español-zapoteco*. Recuperado el 10 de diciembre de 2016, en <http://www.iifilologicas.unam.mx/cordova/>
- Palazón Mayoral, María Rosa (2002). El mito, la literatura y el buen decir. Las intuiciones de Carlos Marx. *Tema y variaciones de literatura. Repositorio institucional*. UAM. Recuperado el 23 de mayo del 2016, en http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1628/El_mito_la_literatura_no_18.pdf?sequence=1
- Pereira, Armando (2004). *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*. México: UNAM.
- Pérez González, Benjamín (2007). *Literatura chontal de Tabasco*. INAH.
- Pérez Martínez, Héctor (1936, febrero). De la tradición oral. Los hombres que dispersó la danza. *Revista Neza. Órgano Mensual de la Sociedad de Estudiantes Juchitecos*, 18.
- Prat Ferrer, Juan José (2003). Las culturas subalternas y el concepto de oratura. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado el 17 de febrero de 2018, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-culturas-subalternas-y-el-concepto-de-oratura/html/>
- Preuss, Konrad T. (1968). *Mitos y cuentos nahuas de la Sierra Madre Occidental*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Propp, Vladimir (2008a). *Raíces históricas del cuento*. México: Colofón.
- (2008b). *Morfología del cuento*. México: Colofón.
- Quirarte, Vicente (2005). “Prólogo” en *Henestrosa, hombre de un siglo*. México: Porrúa.
- Revueltas, Eugenia (1985). (Prol.) *La Narrativa Contemporánea*. México: Promexa.
- Rey, Mario (2000). *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*. México: SM.
- Reyes Haiducovich, Alexandra (2005). *Henestrosa, hombre de un siglo*. México: Porrúa.
- Ribeiro, Darcy (1972). *Configuraciones*. México: SEP
- Ricard, Robert (2013). *La conquista espiritual de México*. México: FCE.
- Sánchez Pérez, José A. (2000). *Cien cuentos populares españoles*. España: Biblioteca de cuentos maravillosos.

- Scheffler, Lilian (1998). *Literatura oral tradicional de los indígenas de México*. México: Coyoacán.
- Spivak, Gayatri (2003, diciembre). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista colombiana de antropología*. 297-364.
- Todorov, Tzvetan (2013). *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI.
- Toledo, Natalia (2008). *Cuentos del Conejo y el Coyote*. México: FCE.
- Torres, Cisneros, Gustavo (2007). “Los mitos mixes de la creación” en *Relatos ocultos en la niebla y el tiempo. Selección de mitos y estudios*. Coord. Castellón Huerta, Blas Román. México: INAH.
- Trejo, Blanca Lydia (1950). *La literatura infantil en México (desde los aztecas hasta nuestros días)*. México: Imprenta Gráfica Moderna.
- Valle, Rafael Heliodoro (2015). *México imponderable*. México: Los Reyes.
- Vázquez, Juan Adolfo (1999). *Literaturas indígenas de América. Introducción a su estudio*. España: Azul.
- Zarebska, Carla (2004). “La plenitud perdida” en *Los hombres que dispersó la danza*. México: Instituto Oaxaqueño de las Culturas.