



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

*Acercamiento a la cultura hñähñu a partir del estudio
semiótico de un cuento*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ANTROPOLOGÍA

PRESENTA

MARTHA ITZEL PINEDA VÁZQUEZ

TUTOR

DR. RAMÓN ARZÁPALO MARÍN



Ciudad Universitaria, México, D.F.,
mayo de 2012





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Si pudiera dedicar a alguien este trabajo sería a Tao,
luz entre la luz, alegría entre la alegría,
verdad entre la verdad.

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por haber sustentado esta investigación. Contar una beca económica es un gran privilegio, no todos los países tienen este subsidio gubernamental y creo que es un honor vivir en un país que destine parte de su presupuesto a la producción de investigaciones e investigadores de calidad.

Así mismo agradezco a la Coordinación de Posgrado del Instituto de Investigaciones Antropológicas por haber apoyado en todo momento con tiempo y recursos materiales, económicos y humanos mi desempeño como estudiante de maestría.

En especial agradezco al Dr. Ramón Arzápalo Marín cuya coordinación fue fundamental para acelerar y regular el índice de alumnos graduados durante el tiempo de su gestión y quien desempeñó una actitud como docente altamente comprometida y amorosa. Además de haber sido mi tutor y acompañarme en las buenas y en las malas durante el proceso que implica producir un trabajo de esta especie. Empezamos y terminamos el trabajo juntos, eso es invaluable, gracias Maestro.

Agradezco también a la contadora Luz María Téllez y a la socióloga Verónica Mogollán quienes con su infinita paciencia atendieron mis dudas y me brindaron asesoría constante y concreta cada vez que la necesité, muchas gracias a las dos por su perseverancia y fuerza.

A la Sra. Hilda Cruz por su claridad y atenciones, por sus ojos brillantes y la eficiencia en su trabajo.

Agradezco particularmente al Dr. Arturo Gutiérrez por ser un apasionado etnólogo y un investigador brillante, por ser una persona honesta y profesional, por haber impartido alguna vez cierta clase referente a Lévi-Strauss y haber sembrado en mí, como un rayo que electrifica el cerebro y produce sinapsis de éxtasis mental, la seguridad de querer ser maestra en Antropología aunque ello significara no ser maestra de Danza.

Agradezco también la atenta lectura que hicieron de mi trabajo el Dr. Fernando Nava, la Dra. Enriqueta Cerón, y el Dr. Mario Castillo así como sus valiosos comentarios que nutrieron y pulieron la propuesta y el escrito.

Agradezco a Ana Cortés su presencia, su calidez, su amistad y sus historias.

Especialmente tengo que agradecer la invaluable atención, conocimiento y generosidad de Ausencia González Pérez (*nDqni Mbo Guada Konza Pe*) cuyo espíritu y curiosidad están plasmados en este trabajo y cuya paciencia está labrada en la versión *hñähñu* del cuento.

Igualmente agradezco la valiosa ayuda de la Dra. Verónica Kugel quien fungió como intermediadora entre mi trabajo y la plataforma para continuarlo.

Agradezco a mi amiga Luz Tafoya su tiempo y su lectura, sus comentarios y su interés por forjar amor y literatura.

Esta Tesis se hizo gracias a la solidaridad y apoyo de todo tipo de Andrés Zapote Palma e Inés Monroy, habitantes *hñähñus* de la comunidad de Dexthi quienes siempre tuvieron las puertas abiertas de su casa y su corazón. Agradezco también a Haydee Zapote Monroy por su compañía y sus preguntas, su risa franca y su inteligencia secreta e igualmente agradezco la compañía silenciosa de Lis y los conocimientos compartidos por la señora Lala.

Gracias a Delfina por su infinita cordialidad, por seguir caminando y sonriendo, por dar y amar, por ser hogar y por ser fuente que da sombra.

Gracias igualmente a Don Julio Zapote Casablanca y a Cresencia Pérez cuya disposición y afecto siempre valoré entrañablemente.

Gracias a Aurelio Pérez Martínez por su simpatía y su dedicación, por su tiempo y por el interés en preservar la vida a través de las palabras con su humor y su crudeza.

Gracias a Tomasa Pérez Martínez por mostrarme una versión ordenada y construida de la vida, por su coraje y la claridad de sus historias.

Gracias a Vicente Pedraza y a Fernando por compartir su encanto y su brillo.

Gracias perpetuas a *Nda* Lito y *Nda* Pancha, A Blanca Flor, a Ismael y a Juvencio Monroy de quienes recibí su candidez y su dulzura, su sonrisa y sus pasos a mi lado; gracias por darme abrigo y cobijo, alimento y lunas de montaña.

Y gracias a todos los habitantes *hñähñus* que resguardan cada día la fuerza de vivir y hablar un idioma milenario, que se levantan con el sol y que resguardan en sus pasos los secretos de una tierra única en su sal y en su cielo.

Agradezco a las personas que estuvieron cerca de mí en este proceso, a Narciso González Campos por realizar junto conmigo algunas visitas a Dexthi, por haberme dado ánimos y por haber encontrado juntos la versión del cuento.

Gracias a mi padre Raúl Pineda Guadarrama, sauce gigante que sacude mis venas, y a mi madre Martha Vázquez Barrera, guerrera, sol, música, canto e infancia, por respetarme y cuidarme con su amor y su dolor, por dotarme de estrellas, por columpiarme desde niña con palabras, por ofrecerme sus manos y sus ojos, su camino y su entrega.

Gracias a mi hermana Tania por acompañarme en el camino desde siempre, por amar la vida y amar a las personas, por conducirme con su estela de movimiento infinito y por venir a casa y ayudarme a cuidar a Tao y elaborar la versión final del texto.

Gracias a mi hermana Mariana por tener una campanita en su pies y un pedazo de leña ardiente en sus manos, por ser agua y volar, por ser tierra y crecer, por ser viento y abrazar.

Gracias a Edgar Tafoya por ser barco guía; faro vigía.

Gracias a Lito y a mi abuelita Sabina quienes me ayudaron a sortear entre sus
muros, su pan y su cielo la vida.

Gracias a Gero y a Migue quienes han sido guardianes de mi savia a quienes les
estoy profundamente agradecida por sembrar en mí la luz y el ciclo.

Gracias a mi tía Silvia y a mi tío Luis por creer en la alegría, por apoyarme con
su gracia y su presencia.

Gracias a Erick Sajid Rodríguez Martínez por permanecer a mi lado, por
acompañarme con su amor y su misterio, por regalarme la vida que ahora fluye
infinita, por ser y estar.

Gracias a Tao por esperar contundente y sereno, por sonar dentro de mí sus
golpes de tambor, por dirigir con sus manos mis sonrisas, por caminar con su mirada
mi vida.

Índice

Introducción	1
Capítulo I. UN CUENTO PARA LA ANTROPOLOGÍA	
1.1. Relación entre antropología y literatura	5
1.2. Acercamiento desde la literatura	7
1.3. Recolección del texto	10
1.4. Comentario a la edición del texto	11
1.5. Anotaciones sobre la transcripción y traducción del texto	13
1.6. Principios de la ficción, de la poética del texto y narrativa corporal	15
1.7. Consideraciones metodológicas	20
Capítulo 2. ANÁLISIS SEMÁNTICO DE LAS NARRATIVAS	
2.1. Significados culturales del cuento, el estudio del otro	24
2.2. Nivel léxico	28
2.2.1. Diferencias gramaticales	28
2.2.2. Glosario de términos según su utilización en el texto <i>hñähñu</i> analizado y sus versiones	29
2.2.2.1. Vocabulario <i>hñähñu</i>	31
2.2.2.2. Vocabulario que derivó del contacto con el español	38
2.2.3. Organización de los vocabularios por campos semánticos	39
Capítulo 3. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LAS NARRATIVAS	
3.1. Nivel estructural semiótico	42
3.1.1. Análisis de las funciones	42
3.1.2. La estructura de los personajes	53
3.2. Nivel pragmático	57
3.2.1. Los deícticos	60

3.2.2. Narrativa corporal	61
3.3. Nivel literario	62
3.3.1. Denominaciones del protagonista	62
3.3.2. Recursos estilísticos	64
3.3.2.1. Repetición	64
3.3.2.2. Conectores	67
3.3.2.3. Ritmo	69
3.3.2.4. Interlocución	69
3.3.2.5. Verosimilitud	69
3.3.2.6. Corrección	70
3.3.3. Fórmulas narrativas	70
3.3.4. Comparación entre versiones	71
3.3.4.1. Variantes y constantes significativas en las versiones de “ <i>Xongo rä jä'i</i> ”, “El Tonto”	71
Versión 1: Julio Zapote Casablanca	72
Versión 2: Aurelio Pérez Martínez	74
Versión 3: Vicente Pedraza	75
Versión 4: Tomasa Pérez Martínez	76
Versión 5: Cresencia Pérez	79
Versión 6: Ausencia González Pérez	80
3.3.4.2. Análisis comparativo de las versiones de un motivo	80
3.4. Recepción del cuento	82
 Anexo. VERSIÓN BILINGÜE DEL CUENTO “ <i>XONGO RÄ JÄ'I</i> ”, “EL TONTO”	 83
Conclusiones	117
Referencias bibliográficas	122

INTRODUCCIÓN

Esta tesis pretende brindar algunos avances para el estudio de una comunidad¹ *hñähñu* usando como objeto de análisis un texto que funciona como cuento. El texto fue narrado en tres versiones por tres hablantes diferentes. El objetivo general es evidenciar, desde una perspectiva antropológica, la constitución y la significación de este tipo de discurso a partir de la vinculación de la teoría literaria y la lingüística utilizando como eje para el análisis la ciencia semiótica.

Creemos pertinente abordar el texto oral transdisciplinariamente debido a que el fenómeno cultural que lo soporta no puede ser contemplado si sólo se analizara a partir de las herramientas literarias, y a la vez, el estudio de los signos lingüísticos culturales requiere de la observación sistemática de la sintaxis narrativa propia de la estructura de la tradición literaria oral. La literatura de tradición oral está tipificada desde varios niveles, por un lado se han identificado los motivos (que pueden conformarse por episodios, personajes, u objetos) que se repiten constantemente en los cuentos, a partir de esto se han establecido varios índices de tipos y motivos, (Stith Thompson (1972), Anti Aarne (1910), Hans-Jörg Uther (2004), entre otros), por otro lado, se han definido las principales características estilísticas y retóricas de este tipo de textos (Dorra 1992, Tedlock 1991, Maserá 2003, entre muchos otros) además, se ha trabajado sobre la identificación de las funciones (lo que hacen los personajes) constantes en todos los cuentos (Propp (1999) [1929], Melitinski (1972)). A esto nos referimos cuando mencionamos el término “estructura” propia de la literatura de tradición oral o bien en términos más laxos entenderemos por estructura la relación de orden entre los elementos de un cuerpo que perpetua su funcionamiento.

En el análisis que proponemos, las palabras, entendidas como signos, consituyen un vehículo para llegar al contenido; en este sentido, el análisis semiótico utiliza las herramientas de la lingüística para llegar a la interpretación antropológica.

Los trabajos que mencionamos a lo largo de esta investigación pertenecen a la escuela estructuralista: Vladimir Propp (1999) (estructuras narrativas del texto); Greimas (1984) (basado en

¹ Por comunidad definimos “una unidad social restringida, que vive con una economía parcialmente cerrada (...) que asocia, en proporción variable, propiedad colectiva y propiedad privada, y somete a sus miembros a disciplinas colectivas en una especie de tensión constante hacia el mantenimiento de su cohesión y la perpetuación de su existencia (Bonte, 2005: 183). *Hñähñu* es la población otomí proveniente del Valle del Mezquital, Hidalgo. Hay otras comunidades otomíes que reciben otro nombre de acuerdo al Estado de la República de donde provengan. En este caso nos referimos a la comunidad *hñähñu* de Dexthi San Juanico, ubicada en el municipio de Ixmiquilpan, Hidalgo.

Lèvi- Strauss, síntesis de la cultura y la no cultura y binomios de oposiciones) Barthes (1983) (tratamiento del mito y los sistemas comunicativos); a la escuela semiótica: Peirce (1974) (definición de signo); Uexküll (1989) (desarrollo del concepto de *Umwelt*); Dallera (1999) (resumen de la teoría semiótica greimasiana); a diferentes aportaciones lingüísticas: Dupey (1988) (definición de “discurso”); Filinich (1997) y Beristáin (2003) (definición de “discurso narrativo”); Verhaar (1970) (definición de “situación” a partir de su postura lingüística fenomenológica), Duranti (2000) (síntesis de las diferentes escuelas lingüísticas entre ellas la que define “cultura” desde el punto de vista semiótico); a distintas perspectivas antropológicas: Sperber (1985, 2005) (niveles de significación); Barba (1983) (aproximaciones teóricas sobre antropología teatral); Geertz (1994) (sobre la traducción en la antropología); a diferentes contribuciones a los estudios culturales Montemayor (1999) (estudio de la tradición oral indígena); Weisz (2007) (estudios sobre “el otro”); Lefebvre (2006) (contribuciones al estudio de las representaciones); Evreinoff (1936) (estudios sobre la imaginación); Lastra (2006) (investigaciones sobre el grupo étnico otomíe).

Nuestra formación lingüística cuida el proceso de traducción interlingüística² al español hecho por una hablante *hñähñu*, el trabajo del investigador como traductor es sistematizar esa translación de sentido de acuerdo a un criterio alfabético estandarizado, hacer un trabajo de edición y transcripción lo más fiel posible de la versión oral así como la identificación del uso pragmático de los símbolos lingüísticos interculturales por medio de un glosario que diferencia el vocabulario de origen español del vocabulario *hñähñu*.

La perspectiva antropológica con la que se trata el tema incluye el trabajo de campo en la comunidad *hñähñu* de Dexthi, Ixmiquilpan, Hidalgo, la serie de charlas sostenidas con los habitantes, la información recogida a partir de esas conversaciones y el manejo y la integración de este conocimiento en la edición anotada y a lo largo del proceso de análisis.

Tratamos de comunicar con este trabajo que la tarea del antropólogo no se limita a la recolección de datos y al trabajo etnográfico, sino que primordialmente busca entender y dar a conocer los mecanismos de relación del humano con su entorno. En este caso, creemos que estamos estudiando la visión particular de un grupo humano no por el hecho de tratarse de narradores

² Se trata de una traducción interlingüística ya que los signos empleados en el idioma *hñähñu* están “traducidos a otros signos de un idioma diferente” (Krampen citado en Sebeok, 1989: 129), Véase también (Jakobson, 2000: 3).

pertenecientes a una comunidad *hñähñu* sino porque la integración de sus mecanismos de sobrevivencia y convivencia son expresados a través de un texto narrativo en común.

El contexto del cuento no está identificado dentro de un proceso cultural natural, su producción fue inducida por mí. Se saben la narración y seguramente lo han contado más de una vez, sin embargo, las veces que estuve en la comunidad no tuve oportunidad de ser partícipe de la transmisión espontánea de un cuento oral.

CAPÍTULO 1. UN CUENTO PARA LA ANTROPOLOGÍA

Un texto de “ficción” y que además es tradicional es uno de los recursos más nobles para acercarse al pensamiento social de los hablantes que lo narran ya que bajo el entendido de que es “un cuento” los autores reproducen una forma discursiva que corresponde a su hábitat, a su medio ambiente, a sus recursos lingüísticos y a sus competencias pragmáticas sin recelo de sentirse evidenciados o comprometidos.

Un texto se puede analizar a partir de varios niveles, nosotros proponemos el nivel léxico, el nivel estructural semiótico y el literario y todos ellos vistos a la luz de la perspectiva antroposemiótica. Aunque parezca pretencioso, es a través de los signos presentes en un texto oral como podemos acceder a todas las lecturas anteriores. Es decir, el lenguaje, en sí mismo, junto con la escena y los narradores son nuestro material de trabajo. Al transcribirlo y analizarlo tratamos de hacerlo un objeto evidente.

Dentro del nivel léxico ubicamos distintas notas gramaticales que refieren palabras propias de la tradición oral, es decir, que difícilmente son usadas en otros contextos por los hablantes *hñähñus* y que forman parte del material estructural de la tradición oral o bien de un vocabulario poco usual que de no ser por la narración iría desapareciendo. Debido a lo anterior, estas palabras nos dan información contextual sobre la comunidad y su cultura.

A partir de este análisis del léxico elaboramos un glosario que reúne y sustrae del texto aquellas palabras que funcionan como símbolos lingüísticos interculturales, es decir que dentro y fuera del texto tienen un significado específico compartido por los miembros de la comunidad. Dentro de este glosario también identificamos aquellas palabras que forman parte de un vocabulario previo a la introducción del idioma español. A la vez, el glosario nos sirve para entender más el cuento, para aproximarnos desde el léxico a su significado; en este sentido, cada palabra es un símbolo.

Para realizar el análisis estructural semiótico identificamos las funciones y evidenciamos a través de oposiciones estructurales algunos binomios complementarios presentes en el cuento.

Dentro de este nivel ubicamos la pragmática para lo cual registramos actitudes de los narradores con relación al uso de los signos lingüísticos en el cuento. Lo anterior lo hicimos a partir de la señalización de los deícticos que nos refieren la ubicación espacial del relato con relación al *imago mundi* del narrador.

Dentro de este nivel ubicamos los gestos y movimientos de los narradores, estos van relacionados muchas veces con los deícticos; este nivel no verbal, puede llamarse narración corporal. Los gestos son culturales, no son iguales en todos los seres humanos, corresponden al código de cada población, es por ello que deben ser contemplados dentro de los componentes de un discurso.

En el nivel literario de análisis hemos identificado elementos de la tradición oral como las diferentes denominaciones del protagonista, los recursos estilísticos, la construcción de fórmulas narrativas que permiten la cohesión y perpetuidad del relato, la comparación entre distintas versiones de un motivo en común y la recepción del cuento por habitantes *hñähñus*, para lo cual nos basamos en los comentarios de la narradora de la versión que aquí transcribimos y de la traductora, ambas, mujeres *hñähñus*.

La suma de todos estos niveles de aproximación y su respectiva lectura integral nos da por resultado una interpretación antropológica del cuento.

1.1. Relación entre antropología y literatura

Por “cultura” entendemos --de acuerdo con nuestra base estructural semiótica-- un sistema de signos, es decir, como un proceso de comunicación:

Esta es la teoría semiótica de la cultura, que en su versión más básica sostiene que la cultura es una representación del mundo, un modo de darle sentido a la realidad objetivizándola en historias, mitos, descripciones, teorías, proverbios, productos artísticos y espectáculos (Duranti, 2000: 60).

Aunado a esto, es pertinente agregar que la comunicación no se establece con referentes sino con clases, ya que si bien el universo está lleno de objetos, no lo está así de signos; el que se entienda determinado evento, no equivale a que lo pueda comunicar léxicamente.³

Para Sperber (1985: 125), la cultura son ideas que se contagian; pero, a diferencia de los virus, estas ideas se contagian porque existe una voluntad y una disposición en el hombre de aprenderlas. En este sentido, las representaciones culturales se distribuyen de forma generalizada y duradera en un grupo social (Sperber, 2005: 52).

³ A partir del seminario Trabajo de Investigación impartido por el Dr. Ramón Arzápalo Marín en el Posgrado en Antropología de la UNAM durante el semestre 2009 -I.

Las complejas relaciones establecidas entre el hombre y su entorno es uno de los principales objetos de estudio de la ciencia antropológica; para estudiar lo anterior, he elegido como tema central el cuento narrado en una comunidad *hñāhñu* titulado “*Xongo rä jä ’i*”, cuya traducción aproximada al español es “El tonto”.

La heurística empleada identifica los signos lingüísticos presentes en los relatos, para ello Uexküll propone que para saber el significado de esos signos debemos tomar en cuenta la naturaleza del entorno en el que son producidos. Este autor propone la noción de *Umwelt* para denominar a la combinación de las fuerzas creativas del organismo y la influencia del entorno (Véase Uexküll, 1989: 13), es decir, cada organismo tiene ciertos receptores para decodificar signos y de acuerdo con éstos posee un alcance limitado para interpretar las señales del entorno. Sólo unos cuantos objetos exteriores se convertirán en el individuo en objetos semióticos asimilados.

Si entendemos que el mecanismo que precede a la concepción mítica es transformar la ideología en naturaleza, según lo planteado por Roland Barthes (en Weisz, 2007: 79) - es decir, que lo que observamos como naturaleza forma parte de un sistema de pensamiento-, nuestro enfoque parece estar advertido de que cualquier esfuerzo descriptivo o analítico, deberá tener su raíz no tanto en el mundo de las ideas sino en la relación que tienen las ideas con su adecuación al medio en el que viven.

Por signo entendemos:

algo que es determinado en su calidad de tal por otra cosa, llamada su Objeto, y de modo tal que determina un efecto sobre una persona, efecto que llamo su Interpretante; vale decir que este último es determinado por el Signo, en forma mediata (Peirce, 1974: 102).

Si un signo representa algo más y el conjunto de esos signos representa una organización de valores y de pensamientos, nuestra búsqueda por definir el concepto de “representación” cobra sentido. La subjetividad que envuelve a nuestra tarea de identificar el objeto designado a partir de un signo verbal requiere comprender el fenómeno de la enunciación más allá de la denotación.

El concepto o el fenómeno de la representación ha sido multi estudiado; sírvanos de plataforma lo siguiente:

Las representaciones no son simples hechos, ni resultados comprensibles por sus causas ni simples efectos. Son hechos de palabra (o si se prefiere de discurso) y de práctica social. Por tanto, las representaciones y sus tendencias provienen de “sujetos” sin reducirse a una subjetividad, y tienen una objetividad sin reducirse a objetos sensibles o sociales, mucho menos a “cosas” (Lefevbre, 2006: 104).

Tomando en cuenta lo anterior, nuestro objetivo particular es identificar la representación colectiva a la que apela el discurso narrativo en una comunidad primordialmente oral a través del análisis de los signos verbales empleados por los narradores de un cuento en común. Los símbolos lingüísticos interculturales son una forma de representar lo colectivamente compartido.

Hemos considerado a las narraciones orales como un objeto material, sólo que a diferencia de los escritos que se han convertido en “un factor ecológico crucial” como “almacenes externos de la memoria”, por las inmensas cantidades de papel que generan, “las representaciones orales son acontecimientos ambientales en vez de estados ambientales” (Sperber, 2005: 35).

En este sentido, una de nuestras hipótesis es que la narración oral funciona como un ejercicio de la sociedad de afirmarse a través de la memoria conservada en la estructura⁴, los símbolos lingüísticos y los motivos insertos en los relatos, razón por la cual este tipo de textos representan la cultura a partir de la que se cuentan.

Por “símbolo lingüístico intercultural” nos referimos a una palabra cuyo significado tiene un sentido particular en la comunidad, es decir, que no significa lo que convencionalmente significaría fuera de ese grupo social. En nuestro análisis este concepto se evidencia en el glosario de términos, en el que entendemos por “significado”, “la regla de uso de una palabra” (Verhaar, 1970: 87).

1.2. Acercamiento desde la literatura

Para precisar lo que entendemos por discurso narrativo, habría que separar cada uno de los términos; “discurso” queda definido como “la presencia actual de los signos que producen un efecto de significación” (Dupey, 1988: 191), y “narración” se refiere al “acto por el cual el narrador, en el papel de sujeto de la enunciación se dirige a otro, el narratario, destinatario del discurso del narrador” (Filinich, 1997: 31). De acuerdo con la última autora el discurso narrativo equivale al concepto de “relato” y está integrado tanto por la narración (situación narrativa) como por la historia (acontecimientos) (Ibid). Véamos esta otra definición:

⁴ “La estructura se define como una relación entre dos términos (...) para poner en evidencia la forma semiótica tendrán que usarse parejas de rasgos sémicos, valores mínimos opuestos” en Gpo. de Entreverns. J. Mateo (colab.) *Análisis semiótico de los textos, introducción a la teoría práctica*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1982, p. 156.

La narración es la exposición de unos hechos. La existencia de la narración requiere de la existencia de sucesos relatables. (...) A la narración corresponde una serie discursiva llamada estilo indirecto (..) que interpone la pretendida objetividad del narrador y corresponde al plano de la enunciación histórica (Beristáin, 2003: 352-353).

De acuerdo con el lingüista fenomenológico Verhaar (1970: 55), la estructura de la “situación” se define por el hablante, el escucha, aquello dicho (expresiones), las cosas de las que se habla (los referentes) y el archivo de uso (lo que existe en el momento).

La posible ambigüedad del autor en la expresión “lo que existe en el momento” podemos interpretarla como la escena, los factores que integran el espacio y el tiempo de la enunciación, que pueden ser el público, la temperatura, la hora del día, el lugar: cerrado o abierto (en parte o en su totalidad).

Summa Summarum, “la semiótica narrativa busca explicar las leyes y recursos que permiten que el contar algo (mediante un cuento, un mito [*sic*], una novela o un film) se constituya en una de las formas más importantes de construir sentido” (Dallera, 1999: 133). Greimas (en Dallera, 1999: 137) llama “sememas” a lo que liga a los términos dentro de la producción cultural dentro del discurso; a este nivel de significación, por ser abstracto, lo llama “inmanente”, en oposición al nivel de la “manifestación” que se ocuparía del “lexema”.

Uno de los problemas que plantea el estudio de un cuento de tradición oral es definir aquellas diferencias con respecto a la narración mítica, ¿es posible que en algún momento el mito se vuelva un cuento y viceversa, que el cuento se vuelva un mito? Trataremos de responder a esta interrogante a partir de la caracterización de ambas formas discursivas.

Una de las características del mito es que “los acontecimientos y objetos que ocurren no existen en otro mundo que no sea el del mito mismo y la narración se refiere de manera dramática a los orígenes o las transformaciones” (Olavarría, 1989: 43). La definición anterior de mito es discutible porque aunque se trate de una narración sobre el origen, necesita mantener una relación de actualización con elementos del tiempo real en el cual se está narrando.

También el mito ha sido caracterizado “por la presencia de la fantasía, por la importancia que en él tienen los procesos inconscientes, por su subjetividad, por su inspiración en los estados oníricos, por su rechazo a la realidad objetiva, y muy particularmente por su fundamento en la fe” (López, 2006: 133), en otras palabras, “una narración no será mítica si no se refiere a la verdad del paso entre el tiempo-espacio divino y el tiempo-espacio de los hombres” (López, 2006: 265).

El mito, fue definido por Platón como un relato que concierne a los dioses y a los héroes (Marchese y Forradellas, 1991: 269), en términos más amplios, se denomina mito la narración de un suceso acaecido en un mundo anterior o distinto al orden presente; su contenido se caracteriza por su significación religiosa o filosófica (Ibid).

En el cuento tradicional, que es el que en este trabajo estudiaremos, en cambio, se mezclan personajes maravillosos con lugares y referentes comunes, esta combinación es la que permite adaptar la narración al ambiente en el que se está contando para que tenga sentido su reproducción.

El cuento tradicional es un texto narrativo cuyo autor es la colectividad y vive en variantes, es decir que se reproduce oralmente y varía dependiendo de la zona en la que se cuenta y del narrador que la produce.

El cuento tradicional es vivido como ficción, algo que refleja la realidad pero no es la realidad, el mito en cambio se interpreta como contenedor de una verdad posible. “El mito no es ficción para la sociedad que lo crea, porque ve en él una realidad pretérita (...), según Mircea Eliade, el mito constituye un modelo ejemplar de toda actividad humana significativa: alimentación, sexualidad, trabajo, educación” (Beristáin, 2003: 335). Cabe señalar que el cuento popular o tradicional es un género tan antiguo como el mito (Colombres, 21: 2010).

Una característica en común entre mito y cuento, es que son una narración, es decir, cuentan una historia. Reforzando esta idea, Mircea Eliade ha mostrado que muchos cuentos no son más que versiones degradadas de mitos de héroes divinos que deben sufrir pruebas iniciáticas (Marchese y Forradellas, 1991: 85).

Para hacer una somera -no tajante- diferencia, diremos que los cuentos tratan de personajes antropomorfos situados en la vida cotidiana, pueden rozar el tiempo-espacio divino o de índole cosmogónico pero los límites de la historia enmarca conflictos humanos (aunque los personajes sean animales), a diferencia de los mitos que tratan de explicar el porqué del origen del orden y las cosas.

En palabras de Stith Thompson (Ibid : 87) “la diferencia entre cuento, tradición y mito es difícil de establecer, pero normalmente los cuentos no se creen, mientras que las tradiciones se aceptan como verídicas. Si estas tradiciones tratan de dioses o de héroes, o del mundo que existía antes que éste, las llamamos generalmente mitos”.

Respondiendo a nuestra pregunta inicial, establecemos que es posible que un mito sea contado como cuento, aunque su funcionalidad social sea de carácter mítico, es por ello que en algunos casos

se habla de ambos géneros indistintamente. “En el sentido popular, el mito es un cuento que no guarda relación con hechos reales, o bien, es una ficción literaria” (Beristáin, 2003: 335).

Otro concepto que es pertinente definir es el de “motivo” ya que ha sido usado con frecuencia por los estudiosos de la tradición oral;⁵ para nuestros fines, “motivo” denomina a una unidad de significación literaria que perdura en las distintas variantes de una narración. A decir de Montemayor (1999: 20) los motivos pueden estar constituidos por personajes del relato, por objetos o creencias que intervienen en la acción del relato o por episodios o cadenas de episodios que pueden fungir como cuentos tipo.

En el texto a analizar hay un motivo que prevalece en las tres versiones del cuento recogidas en *hñähñu*. También registramos este motivo aislado en español. Se trata de un episodio que funciona como un cuento aparte y podría corresponder a un tipo en particular. Se trata del momento en que el personaje principal después de pasar la prueba del susto obtiene una recompensa a cambio. En dos versiones en *hñähñu* la recompensa consiste en la revelación del lugar donde fueron escondidos dos elementos vitales, en una tercera versión en *hñähñu* además de lo anterior, el protagonista encuentra dinero.

En las versiones en español de este motivo, el protagonista, en una, obtiene dinero y la revelación; en otra, se omite la recompensa y en una tercera sólo se beneficia con dinero.

1.3. Recolección del texto

El cuento a analizar se difundió en la comunidad *hñähñu* de Dexthi, ubicada en el Alto Valle del Mezquital, Ixmiquilpan, Hidalgo, con diferentes nombres; uno de ellos es: “El cuento del *Xongo Zizo*” según el informante de mayor edad, Julio Zapote Casablanca (76 años, versión 1)⁶, otro nombre es “El cuento de Don Virrey”, según el informante más prolífico de la comunidad, Aurelio Pérez Martínez (67 años, versión 2), y un tercer nombre es “El cuento del *Xongo rä jä ‘i*” dado por la informante cuya versión fue la más extensa, Tomasa Pérez Martínez (59 años, versión 4).⁷

⁵ Cabe mencionar en este contexto la existencia de un índice de motivos que busca reunir la mayor cantidad de motivos registrados en la narrativa tradicional de diversas partes del mundo (Véase Stith Thompson, 1972).

⁶ Las edades corresponden al 2009, año en que se recogieron los textos.

⁷ Existe un trabajo previo que registra una versión de este cuento en español recogida en la misma comunidad en el año 2004 (Pineda, *Literatura de tradición oral. Relatos recopilados en la comunidad hñähñu de Dexthi*: 2006).

Durante el trabajo de campo recogí tres versiones del cuento, son textos de más de 20 minutos y fueron narrados y grabados en *hñähñu* en audio y en video, sólo una versión (la cuatro), fue audiograbada también en español. Otros tres textos, incluidos en el análisis, son fragmentos del motivo compartido por todas las narraciones; están registrados en español y (salvo uno, la versión 6) fueron audiograbados.

Posteriormente realicé la traducción del texto de las tres versiones *hñähñu* al español con la ayuda de cuatro hablantes nativos. El alfabeto *hñähñu* utilizado en la transcripción de la versión íntegra que ofrecemos aquí (la versión 4) corresponde al *hñähñu* del Valle del Mezquital y es el utilizado en el *Diccionario hñähñu- español, español - hñähñu* (Bernal: 2003); la traducción fue realizada casi en su totalidad por la bibliotecaria de “Hmunts” a Hēm”i – Centro de Documentación y Asesoría Hñähñu”, Ausencia González Pérez.⁸

Es importante aclarar la intencionalidad del texto. Este relato, en sus tres versiones, fue narrado a solicitud expresa mía, los narradores sabían de mi interés por recopilar cuentos, y no era la primera vez que les pedía que me contaran uno. Fue una labor de investigación previa sobre quién podría saberse algunos. En los tres casos correspondientes coincidió que la lengua de uso de los narradores era el *hñähñu*. Es interesante observar que aunque narrar no sea una práctica usual, los narradores recuerdan con claridad el desarrollo de los acontecimientos del relato.

1.4 Comentarios a la edición del texto

Para la traducción nos basamos en el comentario exegético, pues fue la misma hablante *hñähñu* quien tradujo en su versión libre del *hñähñu* al español. La narración aquí, además de tener una estructura interna sostenida por las funciones de los cuentos tradicionales (como vimos arriba), está nutrida por las interpretaciones tanto de la narradora como de la traductora, las cuales se evidencian en el estilo de la narración (el ritmo, los ademanes) y en los comentarios explícitos. Estos elementos están anotados a pie de página a lo largo del trabajo de edición del texto y se desglosan uno a uno en el capítulo dedicado al análisis semiótico.

La pragmática de este cuento radica en la relación que ejerce el relato con el texto cultural a partir del cual puede leerse, es decir, interpretarse. En la parte dedicada a la pragmática también

⁸ De aquí en adelante por la recurrencia de su nombre a lo largo del trabajo nos referiremos a ella como (AGP).

se incluyen los gestos, los movimientos de las manos, y las expresiones del rostro que pueden ser de la narradora, la interlocutora o la traductora. Estos signos corporales denotan actitudes y emociones, de ahí que sea pertinente su registro para el estudio de cualquier cultura. Transcribo la ambientación de la escena y anoto al margen, cuando es pertinente, los movimientos corporales de la narradora con el fin de reforzar la significación verbal a través de la significación gestual, o viceversa, con el fin de identificar la relación de complementariedad entre ambos niveles comunicativos.

Se ubican las señales perceptuales del entorno, de cómo el contexto y los signos exteriores se convierten en objetos semióticos asimilados los cuales se utilizan para producir cualquier texto, en este caso, un cuento tradicional con significación operacional, como la llama Sperber; una significación establecida a partir del uso que se le da a los símbolos.

A partir de los objetos semióticos exteriores, el cuento cobra importancia, está adaptado al ambiente. La conducta del protagonista se relaciona con las actividades propias de los habitantes de la comunidad, el padecimiento y la situación marginal común en las historias de vida, los temores relacionados con un sistema de valores, la utilización de ciertos alimentos para ciertas ocasiones y la percepción hacia especies de animales; estos aspectos se anotaron en el cuerpo del texto transcrito e integraron el análisis semiótico.

Dentro del nivel de la traducción, es conveniente considerar la polisemia que algunos términos del *hñähñu* pueden alcanzar dentro de la narración; extraídas las palabras de su contexto, éstas pierden su sentido, como fue evidente en el desarrollo de este trabajo.

En la ortografía del *hñähñu* se hacen adaptaciones a los términos del español, en ocasiones cambiando la <K> por la <C> (*hñähñu*: <kon>, español: <con>) o, más aun, añadiendo o suprimiendo elementos como se muestra a continuación: <pura> por <apura>, <skuando> por <entonces cuando>, <ü> por <ah>.

El idioma *hñähñu*, tiene una vida esencialmente oral y es posible que entre sus estrategias comunicativas las fórmulas o los refranes cumplan un papel relevante en la transmisión de significados culturales; en el caso del cuento que analizamos esto parece reflejarlo la fórmula recurrente “*matetho da ma rä nidu b’ü hinda umbä rä t’ixu*” en la que las palabras “nidu” y “t’ixu” al rimar cohesionan el efecto mnemotécnico del mensaje.

1.5. Anotaciones sobre la transcripción y la traducción del texto

Dado que toda traducción es paráfrasis, el proceso traductivo implica una complejidad de una magnitud tal que siempre se dice algo de más o algo de menos.
Pareciera que la traducción tiene la virtud de adentrarnos a otras formas de ver al mundo y de significarlo
(Franco, 2010 : 65).

La transcripción completa de la versión cuatro del cuento *hñähñu* “El tonto” es traducida al español hablado por la traductora bilingüe, que maneja el español de manera subordinada. Se mantiene la transcripción lo más fiel posible en esta variante por considerar que las relaciones léxicas, sintácticas y estilísticas ahí presentes son valiosos indicadores para un análisis más profundo de la tradición oral de su propia literatura.

También creemos pertinente que la traductora sea una hablante *hñähñu* debido a que tiene amplio dominio del idioma original, competencia necesaria para la construcción de los significados equivalentes:

Para traducir un texto no basta conocer las palabras, hay que conocer además las cosas a las que hacen relación. Hay que conocer por lo tanto el idioma y la cultura, es decir, la vida, la civilización, la etnografía del pueblo que se sirve de este medio de expresión (Tur, 1974: 299).

Por lo tanto, es importante señalar que en esta transcripción y traducción buscamos respetar el carácter oral del texto *hñähñu* resaltando sus recursos estilísticos como las repeticiones y el sentido de las palabras de acuerdo al contexto en que fueron producidas. Siguiendo esta dirección mostramos la traducción de la hablante *hñähñu* respetándola casi en su totalidad, por ello se pueden encontrar palabras o frases que no pertenecen al español prescriptivo como “le reque te pegó” o “gentecita trepado”. En el caso de la palabra *xi* “ala traducción varía dependiendo del sentido de la frase.

Creemos que los significados en una lengua al ser traducidos a otra no son los mismos, la translación del sentido busca ser una reconciliación entre dos maneras de dar forma al mundo; la equivalencia, al apoyarse en un tercer objeto en común, resuelve inexacta, pero aproximadamente, la intención del texto original:

Durante la interpretación del texto el receptor crea transformaciones semánticas a la *macroestructura* del mismo. Así, la *omisión, adjudicación, permutación y sustitución* forman parte de la elaboración del texto en la recepción (Van Dijk 2007: 211, citado en Mantilla, 2008: 37).

El lector al cual se dirige la narración también juega un papel importante en la traducción, se apela a que posea herramientas de interpretación afines para lograr el sentido, pero así como no hay traductores ideales, tampoco hay lectores ideales. Siguiendo la postura de Benjamin (2007) (Citado en Ibid: 34) la traducción expone la relación que guardan los idiomas entre sí, aunque ésta no implique el hecho de la semejanza. Es decir, como mencionamos arriba, se busca aproximar dos formas de construir sentido, no de igualarlas:

[El traductor] no persigue identidad con la realidad, sino comprensión de la misma y su comunicación al lector, a sabiendas de que ello lleva consigo interpretación subjetiva de la realidad y cierto alejamiento con respecto a los medios estilísticos y lingüísticos del original (Tur, 1974: 314).

Debido a que la traducción se utiliza en este trabajo como una herramienta y un medio para analizar cómo fue contada la historia (sucesión de acontecimientos), qué recursos se emplearon, cuál es la lógica subyacente al texto, cómo se narra ante una persona como yo y cuáles son las diferencias entre las versiones en español y en *hñähñu*, concordamos con Geertz (1994: 22) en que en la antropología la traducción funciona como “la reorganización de las categorías de un modo tal que puedan divulgarse más allá del contexto en que se gestó y adquirió sentido originalmente con el fin de encontrar afinidades y señalar diferencias”. Estas afinidades y diferencias es lo que conforma el análisis y se anota a lo largo de la edición del cuento.

El código utilizado por los narradores contempla variantes dadas por el estilo y por el registro. El estilo es personal, el registro es el empleado por la comunidad de El Dexthi, ubicada en el Alto Valle del Mezquital, perteneciente al municipio de Ixmiquilpan, en el estado de Hidalgo, México, a una latitud 20° 34' 09" y longitud 099° 14' 06"⁹.

Como mencionamos en la introducción, este trabajo prescinde de la monografía etnográfica no por creerla innecesaria si no porque aunque nuestro foco es el texto con relación a su entorno, es visto como un producto cultural y un recurso físico a través del cual poder llegar al análisis de sus propios signos.

⁹ Fuente: “Catálogo de claves de entidades federativas, municipios y localidades” en <http://www.inegi.org.mx>. Fecha de consulta 1° de abril, 2011.

El texto fue recogido el 4 de mayo de 2009 aproximadamente a las 10 de la mañana a petición mía. La narradora se encontraba atendiendo su tienda, la versión en español la hizo desde su mostrador, la versión en *hñähñu* la realizó en un lugar más apartado para evitar distracciones.¹⁰

1.6. Principios de la ficción, de la poética del texto y narrativa corporal

El método científico tiene como uno de sus principios el de la oposición, éste parte de la caracterización de los elementos básicos de un estudio en contraste con los demás objetos pertinentes del conjunto estructurado. El principio de las oposiciones está conectado con el principio de la “simplificación”. Simplificación significa en este caso: omisión de algunos elementos para poner de relieve otros que, de este modo, aparecen como esenciales (Barba, 1983: 86).

Lo mismo sucede con la tradición oral; existe una síntesis que sustrae los motivos esenciales, las fuerzas que se oponen son las de la colectividad que las conserva y las de la individualidad que cuenta y las actualiza, esta elasticidad permite contrastar y oponer discursos, y el resultado es la narración que vive en el momento en que se cuenta.

El ejercicio de la memoria se refleja tanto en el nivel verbal como en el corporal. La hablante *hñähñu* que fungió como traductora, al estar escuchando la narración a través de la grabadora, comentaba: “está jalando de su memoria, por eso repite tantas veces”, “la memoria está trabajando para continuar”, “se trabucó su lengua pero quería decir...”. Estas actitudes extralingüísticas son pertinentes para el análisis, nos dan información sobre la manera en que se expresa la narración.

Para introducirnos a la poética del texto oral, debemos tomar en cuenta que existen dos textos paralelos, uno es el que va hilando los acontecimientos del relato y otro es la forma en que se cuenta, la manera en que estos acontecimientos se van organizando.

Durante la narración, el cuerpo, los ademanes y la presencia misma del narrador están en disposición de crear expectativa en el público, es decir, utilizan técnicas que no son cotidianas pero que a la vez están enmarcadas en técnicas cotidianas dadas por la cultura.

En la literatura el cuerpo se construye o se configura a través de los signos verbales y si bien, dichos signos son empleados en la estructura narrativa del relato oral, éste también apela a otro tipo de discurso que es el gestual, la unión de ambos códigos produce una significación cultural. Lo

¹⁰ El archivo donde se encuentra ubicado el texto en mis archivos electrónicos: Aplicaciones/ iTunes/ Cuento del Xongo en *hñähñu* Tomasa Pérez 4 mayo 09.

crucial es saber que las emisiones sónicas representan “algo más”, ésta es la dimensión antropológica del estudio de las narraciones tradicionales.

Los movimientos corporales, por lo general, acompañan al deíctico *nani* „así“. Los narradores no dirigen su atención a mí, como interlocutora; existe en ellos una propensión a dirigir la mirada a un espacio alejado; con el cuerpo encorvado propiciaban un clima de abstracción y mayor seriedad.

La *poiesis* refiere a la creación de obras (Lefebvre, 2006: 31). La poética del texto oral tiene una estilística y una estética. La estética consiste en las imágenes que coadyuvan heurísticamente en la representación de los sucesos, en el ritmo que tienen los relatos, la manera en que son contados y lo que provoca que sean entendidos. En este caso, el concepto de estética cobra primordialmente una funcionalidad fáctica de transmisión del mensaje. Todo cuento, en tanto representación de algo, es real y cuando se registra se vuelve historia, en un principio el cuento fue historia, la vulgarización de esa historia la convirtió en mito, y la vulgarización del mito la convirtió en cuento. El cuento es una narración explicativa pero vulgarizada para y por su transmisión. La ficcionalidad de esta narración se sustenta en una realidad parafraseada.¹¹

Las formas estilísticas se reflejan por ejemplo en las repeticiones que crean suspenso y a la vez dan tiempo al narrador de recordar la siguiente frase. Estas repeticiones están presentes tanto en las versiones en *hñähñu* como en las versiones en español.

La agilidad en el transcurso de los acontecimientos del relato se refleja a través de la intriga latente todo el tiempo. El acto de contar historias (narrar) evidencia la necesidad del ser humano de demostrarse así mismo que puede ser otra cosa distinta a la que se es cotidianamente, otra cosa distinta a lo que se espera que sea:

La fantasía es la base de todas las artes; el poder de la imaginación no tendría fuerza alguna si las cosas inexistentes no pudieran ser transformadas por ella en cosas existentes (Evreinoff, 1936: 207).

Distinguir en dónde recae esta transformación, es decir, pronunciar las fronteras y recursos que permiten entrar y salir de la ficción y a la vez manejarse dentro de una convención es una de las principales inquietudes que me inclinan a estudiar los cuentos de tradición oral.

Cuando realizamos trabajo de campo, por ejemplo, ocupamos el papel de testificante. El relato de tradición oral para ser representado exige la presencia de un testigo, la escena que se crea

¹¹ A partir de la ponencia de Rafael Pérez Tylor “Magia y mitología: Interpretación” en el marco del Congreso *Magia y Literatura* realizado del 14 al 17 de octubre de 2008 en la FFyL, UNAM.

en ese momento, narrativa y verbal, trae implícita una fuerte carga de información corporal y vivencial. Si bien los relatos se construyen con la presencia del otro, ninguno de los presentes, en nuestro caso, fue testigo de los hechos de la historia que se cuenta, pero al recrearla existe un acuerdo implícito que dota al narrador de cierta autoridad verbal para decir que, lo que está contando, aunque en otro tiempo, sucedió. En este sentido, una de las herramientas estilísticas que se pone a prueba es la verosimilitud. Es aquí donde entran en juego la ficción e imaginación. Ficción no significa falso, está más cercano su significado con no mentir que con mentir.¹²

El relato oral no está guardado en un libro, no es un fenómeno *in vitro* que se pueda almacenar en un objeto. La escena por su parte se puede leer en la medida que se puede ver. La escena es un acto convivial lo mismo que el relato oral. El relato es unipersonal, no monólogo, por este carácter escénico. La ficción crea una realidad que tiene una densidad distinta a la realidad cotidiana porque es un lenguaje de referencialidad poética. Esta referencialidad, lo mismo que el poder de la mirada y la presencia se encuentra en las narraciones orales *hñähñus*, de ahí que su estudio no se agote.

Weisz (2007: 61) utiliza el concepto de “cronotopo” implementado por Bajtín y equivale al estudio de la correspondencia de tiempos y espacios; el tiempo *hñähñu* por ejemplo dialoga con el tiempo actual que aunque semi rural se nutre de la realidad urbana. Esto importa porque en tanto que tiempo y espacio tienen una consecuencia en los personajes, la tienen en los narradores (o viceversa) “necesitamos espacios lejanos para construir un mundo imaginario” dice Weisz (2007: 22), tal aseveración es válida, y también necesitamos referentes cercanos para construir espacios lejanos.

Un ejemplo de lo anterior se manifiesta en un extracto del cuento “*Xongo rä j’äi*” que recogimos para este estudio, en el que los habitantes de una comunidad le ofrecen al protagonista varios regalos a cambio de que les revele dónde se encuentran escondidos la lumbre y el agua:

- Yo doy un fierro

O sea¹³ que estos fierros le dicen, tonce¹⁴, habla de carro, de coches, de tractores, de volteos, de todo, nosotros entonces, o sea le decimos los fierros [a] todo.

En la narración se introduce un referente cercano, en este caso, la imagen de un automóvil, para ilustrar el valor y la magnitud del bien ofrecido. En este ejemplo se observa que el relato, aunque

¹² A partir del seminario “En torno al testimonio” impartido por Martin Lienhard del 14 al 18 de junio de 2010 en el Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

¹³ *O sea*: „Es decir”, muletilla en español usada frecuentemente en el habla de los otomíes bilingües.

¹⁴ *Tonce*: Contracción de la palabra „entonces”.

sucedió en “otro tiempo”, es actual y se adapta a los valores de uso del momento histórico en el que se cuenta.

En una versión de cinco años atrás de “*Xongo rä jä ’t*” narrada en español, y titulada por el narrador como “El rey de siete hijas” el protagonista que desciende del árbol después de haber presenciado la junta de las fuerzas del mal, dice:

Y ya, ya se bajó, se bajó de poquito a poquito. Entonces, pero estaba así temblando de miedo. Ya ahí se... ora sí, ahí regresó para acá otra vez (Pineda, 2006: 144).

“para acá otra vez” funciona como el referente espacial del territorio del cuento que atraviesa las fronteras de la ficción y cruza al espacio real desde el cual actúa el narrador.

Otro ejemplo es el que sigue:

También se fue, fue una distancia un poco más lejitos, pero ahí se encontró una roca, un piedra se dice, en verde, roca. Entonces ahí, dice, ya llevaron un marro y cinceles y ¿cómo le hacen?, pero sí lo vio que sí, ya ves, como un garrafón, hasta se chispó. Sí se explotó el agua (Pineda, 2006: 145).

Aquí el espacio está resaltado por la conjugación verbal: “sí se explotó el agua”. La noción de cronotopo en el relato está sugerida por la reafirmación del pasado perfecto. Esta construcción léxica proporciona la idea de que el narrador efectivamente estuvo ahí, presenciando lo sucedido, como una especie de testigo ficcional.

El cuento tiene una doble función: hace comprender e impone. La insistencia de una conducta muestra su intención. Como dice Barthes: “nada le impide ser una coartada perpetua porque su sanción, su valor, no consiste en ser verdadero” (Véase Barthes, 1983: 214).

Ya planteamos arriba que al narrar se agiliza la secuencia lógica del relato a través de distintos niveles del lenguaje: el verbal y el corporal. Sobre el código del cuerpo quisiera retomar el trabajo de Eugenio Barba (1983) quien se dedicó a observar representaciones teatrales en diferentes culturas, llegó a la conclusión de que la principal diferencia entre los actores occidentales y los orientales radica en que los primeros, a pesar de que cuentan con un repertorio orgánico de consejos en los cuales apoyarse y orientarse, carecen de reglas de acción que, sin restringir su libertad, los ayudan en su tarea. En cambio los actores orientales tienen su base sobre un cuerpo orgánico “bien experimentado” en “consejos absolutos”, es decir, reglas que se asemejan a las leyes de un código. De esta manera, el actor que se mueve en el interior de una red de reglas codificadas tiene una mayor

libertad que el que -como el actor occidental- está prisionero del arbitrio y de la falta de reglas (Barba, 1983: 76). Si hacemos el ejercicio de cambiar el término de actores por el de narradores, parece que nos vamos acercando a la naturaleza del lenguaje corporal de los habitantes *hñähñus* como herederos de una tradición corporal no completamente occidental.

Barba observó que las técnicas cotidianas no son conscientes: nos movemos, nos sentamos, llevamos un peso, besamos, afirmamos y negamos con gestos que creemos “naturales”, y que por el contrario, están determinados culturalmente (Ibid: 98).

Las técnicas extracotidianas, en cambio, tienden a la información: éstas, literalmente ponen-en-forma el cuerpo (Barba, 1983: 79), lo cual es relevante porque significa y reconoce el papel del cuerpo como herramienta discursiva. Dice Weisz (2007: 174), y esto se relaciona con el concepto de poner el cuerpo en-forma de Barba, que “la figuración no puede funcionar sin forma y el problema que hasta aquí nos ocupa es el acto de “dar forma”, dando forma a la alteridad”.

El espacio de lo poético por estar configurado en el marco de una convención crea un efecto de sentido dirigido. Sería ambicioso afirmar que este sentido es mayor que el de la realidad misma, tan sólo habré de señalar que su efecto es trascendente y se fija de manera diferente en la conciencia, no sólo del que representa si no del que presencia.

La oralidad plantea un regreso absoluto a la presencia y dentro de la presencia hay representación; los relatos de tradición oral *hñähñu* viven entonces y consecuentemente dentro de esta construcción ficcional y real. Pese a lo anterior, hay que tener en cuenta que “el cuerpo, necesario como soporte de la presencia, no basta, ni mucho menos, para determinarla” (Lefebvre, 2006: 290).

Si tenemos en cuenta que decir algo implica hacer algo, según lo planteado por la aproximación teórica de los actos de habla, no debemos dudar en que hacer algo dirá algo. El cuerpo en el relato sería la aporía física, entendiendo aporía como el espacio epistemológico de indeterminación. Es en este sentido que el cuerpo funciona como frontera somática, debido a que forma parte del contexto, éste (el cuerpo), nunca podrá ser delimitado con precisión (Véase Weisz, 2007:134). Y se pregunta Weisz, “¿acaso la memoria del cuerpo es un signo? Trazo de un efecto presente y signo de su causa ausente. ¿Significa esto que la otredad resulta borrada? (Ibid: 164).

Weisz nos indica que la otredad se censura en el proceso de traducción narrativa (Weisz, 2007: 166). En la tradición oral, por ejemplo, yo no puedo afirmar que los narradores me cuentan todo lo que saben, sus narraciones están permeadas por la construcción previa que ellos tienen de mí,

de lo que puedo entender y también de lo que no puedo entender. Los hablantes narradores *hñähñus* hacen un doble trabajo de transmisión, no sólo recuerdan, construyen y adaptan los relatos, sino que moldean la historia según el contexto y las características de su receptor. El entramado narrativo tradicional se actualiza a la vez que se respeta.

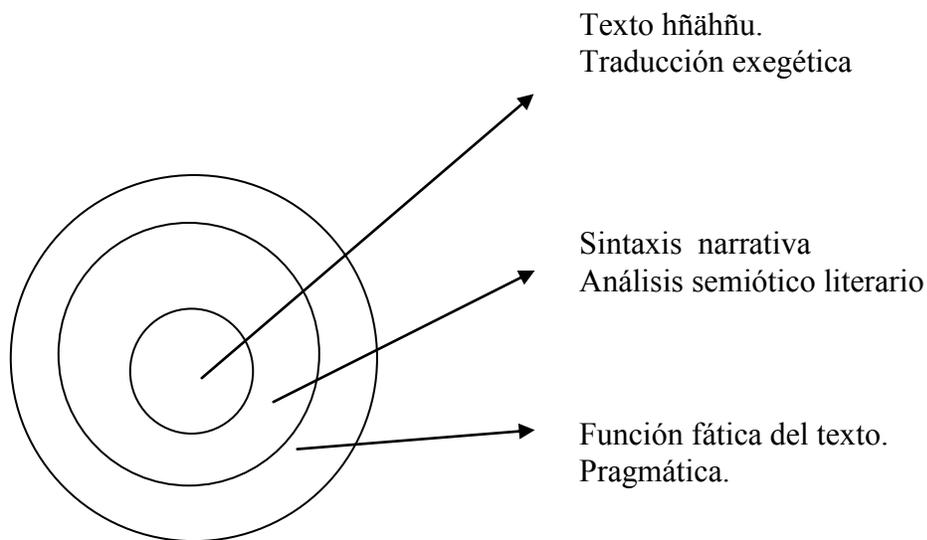
Los relatos tradicionales que son contados en una comunidad *hñähñu* (primordialmente oral) concentran una cantidad de información importante que sirve como resguardo de una memoria ancestral, lo cual proporciona cohesión ideológica entre sus habitantes. Como señala Grotowski (2004: 228), no es casualidad que en las partes del mundo donde se han confrontado tradiciones muy diferentes las culturas sean más fecundas.

La realidad que pervive en los relatos orales se manifiesta porque la narración forma parte de un estar en el mundo, a la manera como lo decía Weiss sobre el teatro documento: “no muestra ya la realidad momentánea, sino la copia de un fragmento de la realidad, arrancado de la continuidad viva” (en Diéguez, 2008).

En los relatos orales, al igual que en el teatro documento, hay presencia, y aunque en aquellos sí hay personajes, éstos están al servicio de la voz del narrador. Otra similitud de los relatos con el teatro documento es que utilizan el cuerpo como soporte del texto, si no objetual, sí, en cambio, pragmático.

1.7. Consideraciones metodológicas

Para poder ofrecer un análisis lo más completo posible hemos ubicado tres niveles de aproximación: 1. La forma, a través de la transcripción en *hñähñu* y la traducción anotada; 2. El contenido, a partir del análisis estructural - literario; 3. La pragmática, a partir de la observación y registro en campo de los diferentes signos empleados en el texto:



Estos tres niveles atienden a la premisa de que la ciencia antropológica plantea, para el estudio de la cultura, una penetración transversal con el objetivo de construir distintos niveles de aproximación cuyo entrecruzamiento produzca una lectura más cercana de la realidad. La cultura evidencia una reacción sígnica del entorno y el entorno se refleja a través del lenguaje, en nuestro estudio, nos enfocamos al lenguaje verbal; el análisis formal, por lo tanto, arroja luz sobre el sistema ideológico de los habitantes de esta comunidad. En cuanto a qué denotan las palabras debemos tomar en cuenta lo que planteamos arriba acerca de que la comunicación no se establece con referentes de objetos sino con clases de objetos, así, se llega a una convención conceptual compartida por la cultura en la cual se produce un texto.

En la parte de la comparación entre versiones evidenciamos tanto las semejanzas como las diferencias sistemáticas de tal manera que pueda observárseles en una relación estructural, ya que “dos representaciones que se asemejan pueden interpretarse por medio de una tercera representación que se abstrae de sus diferencias” (Sperber, 2005: 48).

La relevancia de estudiar este tipo de literatura radica en que no es una construcción individual, sino que se nutre de componentes creativos soportados por representaciones colectivas que son las que la transmiten y la conservan; aunque como propone Lefebvre, “las representaciones no pueden reducirse ni a su vehículo lingüístico (hecho de lenguaje) ni a sus soportes sociales” (Lefebvre, 2006: 27), se ubican en el terreno de la interpretación por lo cual su lectura es parcial. Nosotros estudiamos

una parte de esa representación, la significación es un fenómeno que no se puede abarcar ni resolver en su totalidad. El discurso de los narradores es la representación de otros objetos (imágenes, recuerdos, imaginarios, costumbres, asociaciones, sistemas de pensamiento), es fácil confundir el discurso con el objeto mismo, pero en este trabajo trataremos de evitarlo.

Los signos lingüísticos funcionan como las señales perceptuales de la cultura, que es intrínseca y no se ve, por su parte, las narraciones orales tradicionales están formadas por componentes creativos colectivos, como mencionamos arriba; la funcionalidad es implícita, la narración explícita.

Este tipo de discurso contiene una importante cantidad de información cultural. El léxico por ejemplo es más especializado aquí que en el habla usual, además, en el marco de un cuento, no hay lugar para la falsificación implícita, voluntaria o inducida por parte de la persona que lo está narrando.¹⁵

Lo que permite estudiar las manifestaciones literarias es su carácter de integración a una sociedad, a una cultura y a una comunidad, es decir, ninguna obra literaria, aunque no sea tradicional, puede ser totalmente única porque entonces sería completamente incomprendible (Wellek, 1985:21). En el cuento tradicional se pueden encontrar rasgos de una historia precedente, un pasado cultural, aunque por otro lado, la literatura de tradición oral muestra valores culturales contemporáneos de la sociedad de la que emerge y no se limita a reflejar una curiosidad ociosa acerca del pasado (Véase Ong, 2002: 54).

El marco de referencia de este trabajo es el de la lingüística fenomenológica, que explícitamente señala que “hay cosas que muy difícilmente se pueden poner en palabras pero que se hacen manifiestas por sí mismas y que por lo tanto se puede hablar de ellas” (Verhaar, 1970: 43). Este marco entrelaza el enfoque de la deixis y la metapragmática, para las que:

la fuerza comunicativa de la cultura (...), no va encaminada únicamente a representar aspectos de la realidad, sino también a conectar [*sic*] los individuos, los grupos, las situaciones y los objetos con otros individuos, grupos, situaciones y objetos o, en un sentido más general, con otros contextos” (Duranti, 2000: 65).

Es en este sentido que la comunicación en esta investigación no sólo se define por el uso de símbolos que “representan” creencias, sentimientos, identidades o acontecimientos, sino también por el modo en que estos símbolos indican, presuponen, o proyectan sobre el contexto presente, creencias, sentimientos, identidades o acontecimientos:

¹⁵ Idea generada a partir del seminario “En torno al testimonio” impartido por el Dr. Martin Lienhard en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM del 14 al 18 de junio de 2011.

A esto se le suele llamar el *significado indicial* de los signos. Según este tipo de significado, una palabra no “representa” un objeto o un concepto, más bien, indica o conecta con algo “del contexto”, que bien “se presupone”, bien se deduce (esto es, “se crea”) (Ibid).

Este análisis toma en cuenta la frase como unidad básica del discurso y no la palabra como unidad básica de la lengua („lengua“ desde el punto de vista saussuriano. Cfr. Verhaar [1970: 80]), puesto que no analizamos palabras fuera de su uso y contexto. El concepto de frase equivale al de “enunciado” propuesto por Bajtin (2005) el cual se caracteriza y se distingue de la “oración” por la entonación expresiva que posee; este rasgo distintivo “no existe dentro del sistema de la lengua, es decir, fuera del enunciado. Tanto la palabra como la oración como *unidades de la lengua* carecen de entonación expresiva” (Bajtin, 2005: 275).

Al emplear el método etnográfico me estoy acercando a mi objeto de estudio inductivamente; en este sentido, cabe hacer la aclaración que si bien es posible que pueda llegar a través de este estudio a la realización de interpretaciones etnográficas, no pretendo tomar estas interpretaciones como evidencias antropológicas (Véase Sperber, 1985: 116), para llegar a una aseveración a ese nivel tendría que ampliar mi número de versiones recogidas y mi área de estudio.

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS SEMÁNTICO DE LAS NARRATIVAS

2.1. Significados culturales del cuento, el estudio del otro

Para empezar un trabajo en el que se considere la manifestación del “otro” como fuente de estudio es necesario partir de una conciencia de nuestra subjetividad, este tema es explorado de manera detenida por Gabriel Weisz cuyo trabajo retomo en este apartado. El “otro” puede ser mirado desde un punto de vista político, estético o en términos más generales, desde la diferenciación cultural. Weisz (2007: 78) plantea que el espacio de encuentro entre las culturas es lo sublime “lo sublime, en esta dimensión, funciona como una especie de instrumento hermenéutico que puede penetrar la subjetividad de toda una cultura porque ésta se encuentra definida por su primitivismo” .

Lo sublime es difícil aprehenderlo y expresarlo, ya lo mencionaba Barthes (en Marro, 1999: 85): “La manifiesta y radical impotencia para imaginar a los otros es común a todos los mitos analizados. La figura retórica que los sustenta es la privación de la historia del objeto del cual se habla”. No podría decir que las personas *hñähñus* que me contaron los relatos sean vistas por mí como cuerpos exóticos, pero sí es posible que mi concepción de ellos esté fundada más en una construcción personal previa que en una pragmática evidenciada a través de su comportamiento. Esta concepción previa es lo que Weisz trata de hacer evidente.

Cuando se quiere hablar sobre el cuerpo exótico, dice Weisz (2007: 79) “este es sobrenatural porque está construido en la fantasía de quien lo concibe”. “La persona no puede existir más que como una ficción de su entorno, queda asimilada al espacio, es atrapada por una apropiación semántica” (Weisz, 2007: 43). Pero en el fondo, para Weisz (2007: 42), estudiar lo exótico o crear lo exótico como una categoría de interpretación del otro es una manifestación de la propia ficción de identidad. Lo exótico crea un espacio imaginario. Siguiendo a este autor creo que así como la literatura, la etnología arma ficciones de la otredad.

Para ubicar la complejidad de las alteridades Weisz (2007: 52) retoma la categoría de “dialogismo” empleada por Bajtin la cual nos enfrenta ante todo a una nueva concepción de la mente y del sujeto. De acuerdo con Bajtin, el diálogo no es exclusividad del lenguaje sino

también se manifiesta en lo social, de esta manera, la sociedad presenta una escritura donde se puede leer al otro (Ibid: 56).

Lotman (Véase en Weisz, 2007, Shukman, 1988, Portis, 1979) también aborda el estudio de las culturas como textos subyacentes e interrelacionados unos con otros; de diversos tipos y cada uno con un sistema semiótico particular. Este autor retoma con especial énfasis los textos narrativos y literarios pues observa en éstos normas de comportamiento evidenciadas a través de los personajes y sus diálogos.

El valor de estudiar la cultura del “otro” es que al hacerlo se produce una frontera de bilingüismo cultural y esta frontera a su vez es la que garantiza los contactos semióticos entre los dos mundos (Lotman en Weisz, 2007: 63). Para entender cualquier texto es necesario realizar un proceso de traducción de una cultura a otra, de tal manera que el texto pueda ser visto como un constructor somático, ontológico, estético y también político (Ibid: 71).

La palabra *hñähñu* „xongo“ ha pasado al español actual hablado en la región del centro del Valle de México y se usa como shengo o shongo¹⁶ y shirgo¹⁷. El *xongo* es un personaje que refleja las aspiraciones de cualquier habitante *hñähñu* - o no *hñähñu* - (la mayoría de los seres humanos queremos cambiar nuestra situación socioeconómica para bien), la propia traductora dice: “Todos somos *xongos*” y en cada oportunidad manifiesta abiertamente que el *xongo* era una persona honesta y honrada; esto aunado a sus señales de asombro y de lamento según fueran sucediendo los acontecimientos que escuchaba. Esta afectividad y efectividad en la recepción denota que el cuento no es entendido como un discurso ajeno a la cotidianeidad de sus receptores sino que es un espejo de valores y creencias. La traductora, como receptor, encuentra en la narración un sentido o una mención directa a sus referentes culturales.

Algunos de los comentarios que hacía la hablante *hñähñu* que estuvo a cargo de la traducción, mientras escuchaba el texto narrado, son: “Quién sabe qué hizo el *xongo* pobre hombre”; “se resistió”; “como lo engañan porque es muy ingenuo, como lo ven que no es perverso”; “pues pobre, yo creo que ya mero se caía del árbol”.

¹⁶ Shengo: adj. en el norte de Veracruz y en el estado de Hidalgo, „flojo“, „perezoso“ (Santamaría, 2000: 971).

¹⁷ Xirgo, ga: Adjetivo popular referido a algo flaco, enclenque, chirgo; “el bebé está todo xirgo” [se pronuncia shirgo] (Concepción Company (Dir.) *Diccionario de mexicanismos*, Academia Mexicana de la lengua / Siglo XXI, 2010: 631). “El significado de shirgo es „enredado“ en otomí. El sinónimo es „pandroso“, el antónimo es „decente“ en www.palabrita.net/index, página consultada el 21 de febrero de 2011.

Por otra parte, Tomasa, la narradora, a lo largo de su discurso narrativo transmite constantemente la afinidad hacia el personaje, mostrando un sentimiento de compasión por “esa gentecita”. Al finalizar su narración Tomasa explica el significado de la misma, puntualiza el castigo sobre aquellas personas soberbias y empatiza con la suerte que acompaña a las personas honestas.

El trabajo busca registrar la importancia y el valor de las narraciones de tradición oral como construcciones sociales metafóricas.

En este apartado me apoyo en el comentario exegético¹⁸ para identificar aquellas partes de la narración que la traductora *hñähñu* creyó pertinente resaltar. Los procesos que integran la comunicación cultural necesaria para la representación del relato se observan a partir del registro etnográfico, la identificación de las alegorías y las relaciones de sentido entre las prácticas *hñähñu* y la narración.

A continuación señalo algunos elementos que dialogan entre sí para producir un lenguaje cultural común. Destaca la importancia que para la traductora tiene el significado de *hiax'á Ajuä*, que se traduce como „amaneció el sol“, „amaneció Dios“, „Dios que amanece“, „Dios que está vivo“, „Dios que nos da la memoria“. La traductora *hñähñu* explica que de las 12 de la noche a las 12 del día se dice *hiax' Ájuä* „amanece Dios“, y de las 12 del día a las 12 de la madrugada se utiliza el *nde Ájuä* „mucho Dios“ o „Dios está presente“, „Dios trabaja con nosotros“, „Dios permanece con nosotros durante el día“.

La partícula *zi*, “No es una muletilla, es lo propio de la cultura, es lo que diferencia de la manera de expresar la vida”¹⁹. El *zi* es un prefijo que antecede a los sustantivos e implica agradecimiento, o respeto, y en casos específicos indica diminutivo.

El árbol es una representación de la comunidad y su fuerza. Dentro de los acontecimientos del relato, el árbol cobra una importancia primordial. Al subirse el *xongo* al árbol, se reafirma que se está apoyando en la propia comunidad.²⁰

Otro elemento significativo para la comunidad es la mención de cierto lugar vedado para el hombre de bien, al que no es conveniente ir porque se sabe que es peligroso ya que existen

¹⁸ Empleo la definición de Sperber (1988: 35): “la significación exegética es dada por el comentario indígena”.

¹⁹ „Muletilla“ queda definida aquí, como un palabra que no está cargada de significado, una palabra vacía cuya utilidad es estilística más que de contenido.

²⁰ Ausencia González, la traductora informante, en conversación personal trajo a cuento la existencia de un lugar en su niñez, en el que había un árbol y en el que pasaban cosas raras.

fuerzas numinosas ante las cuales el *hñähñu* no tiene dominio, a este lugar le llaman el “sólido”. La traductora *hñähñu*, reafirma esta creencia al contarme su experiencia personal en la que la correteó un ruido de toros y corrió pero nunca vió a los animales: “en ese árbol era un lugar de asamblea e información”; también menciona que sus papás le dijeron que ese sitio era un lugar del mal porque ahí habían pasado accidentes. La traductora añade que una creencia común es que cuando alguien paga con su vida un reclamo propio del mal, se libera de ruido o de imágenes extrañas.

El relato brinda información mítica en cuanto al robo de la lumbre y el agua, como si hubiera fuerzas que en un tiempo lejano pudieron privar o proveer a los hombres de estos elementos sagrados. Los *hñähñus* consideran al agua, a la tierra y a la lumbre como elementos superiores de la naturaleza. En el glosario se da más información sobre estos conceptos.

La lechuza²¹ es un ave que presagia el destino de los humanos y que tiene la capacidad de articular el nombre de la persona que va a morir, por eso, en el cuento, en cuanto el virrey recibe numerosas amenazas del *xongo*, que se hace pasar por tecolote, se atemoriza a tal grado que acepta cumplir su deseo.²²

De acuerdo con la explicación de la narradora, la enseñanza más importante del cuento es demostrar que así como Dios da las cosas las quita y que la persona que desprecia a otros por su condición económica y apariencia física, merece ser castigada. De ahí que en el cuento, el *xongo* sea recompensado y cambie de posición económico social debido a que el *mbogh* hizo un mal al golpear a la viejecita, madre del *xongo*.

La narradora Tomasa explica:

No era tonto, simplemente era un flojo que no le gustaba trabajar pero ya traía el don, Dios lo ayudó sobre su mente y encontró en la piedra el agua, y en el tronco grandísimo estaba la lumbre. Lo alzaron en hombros, como rey, no como cualquier cosa, lo vieron como a un Dios. Y el que había sido engañado y burlado regresó con mucho dinero, riqueza, plata, lo que encontró.²³

Otro significado cultural observado es la relación de similitud entre ciertas actitudes del *xongo* con uno de los narradores, pues éste, al igual que el *xongo* hace como que tiene mucho

²¹ En la narración se refiere a esta ave con el nombre de tecolote.

²² En el contexto de un desayuno, dos habitantes de la comunidad intercambiaron sus opiniones en relación a este animal. Mencionaron que les produce miedo ver lo mucho que voltea su rostro, además de que tiene sus ojos demasiado grandes y que cuando canta puede presagiar el nombre de la persona que está próxima a morir.

²³ Tomasa Pérez Martínez, en conversación personal.

trabajo, pero es simulación, más de una vez se excusó diciendo que tenía que trabajar con tal de evitar nuestro encuentro, no sólo eso, se iba a una parte retirada del cerro desde donde me podía ver y fingía estar ocupado en él.

Es importante hacer hincapie en que este análisis fue posible debido a que la recolección del cuento se hizo directamente, de viva voz de los narradores. Esta condición me permitió observar los movimientos corporales y la entonación, registrar datos o información relevante y ser partícipe de la escena.

2.2. Nivel léxico

Este nivel abarca la información lingüística relevante observada en el texto. En la mayoría de los casos se trata de un trabajo en conjunto con la traductora. El número a la izquierda refiere el número de frase que ocupa en la versión completa del cuento que se ofrece en el anexo. Esta numeración es utilizada en todos los niveles de análisis.

2.2.1. Diferencias gramaticales

19 *Hiäts* "i significa "llevar lo que sea", y *tsits* "i "llevar una persona o animal que es diferente a las cosas". AGP (conversación personal).

37 *hnabgagi*, la escritura de esta palabra es extraña y no figura en el diccionario, sin embargo la traductora la escribió sistemáticamente de esta manera y por esta razón respeto la forma.

96 *ja* es una partícula que intensifica la orden de mandato, en este caso significa "traerlo a la fuerza", AGP (conversación personal).

98 *za* tiene una función similar a la partícula *ja*, en este caso el no poder ir está relacionado con el concepto de "ir a la fuerza".

220 *porque ya tsuka n* "arä *thuhu*, „porque me alcanzó el hambre“, construcción sintáctica metafórica.

303 *bi du*, „se murió“, si *nidu* significa infierno, entonces podemos suponer que este concepto está relacionado con *du*, morir.

304 *tsi:* "comer", *ts* "i "comida", nótese la sutil diferencia, el peso gramatical a partir de la acentuación de las palabras.

306 *ja*: “haber”, “estar”, *ha*: “apenas estar”, AGP (conversación personal). La pronunciación velar es más marcada que la pronunciación aspirada; este rasgo fonético constituye una diferencia semántica.

350 *da rakagiju*, “diera”. En esta palabra se sustituye “h” por “j” debido a que se pronuncia con más fuerza y esto se debe a que la acción es más concreta. En este ejemplo se manifiesta cómo la forma gramatical contiene la intención, el sentimiento. La informante hace hincapié diciendo: “Es siempre concreta la vida, lo abstracto nos cuesta mucho trabajo decifrarlo o decirlo” AGP (conversación personal).

361 *Āhā, di... di... di... di... m'ukua pa gea'ihu*, “Sí, di... di... di... di... aquí estoy para ustedes”. Frase incompleta *di*: „dice”. Introducción del español, alternancia de código relevante. Por la facilidad de decir la frase más rápido iba a utilizar la narradora una palabra en español, lo cual indica el marcado contacto que tiene el español en el uso de su idioma original.

387 *kuando mi hyandi* “cuando la vieron”, *mi* o *bi*, transcribimos la pronunciación de la narradora *mi*, aunque también se use *bi*, indistintamente.

404 *nda ndote za'a* “un tronco grandotote”, la narradora mezcla el *hñähñu* con el español.

406 *A ver tse^unihu nu'arä za'a xa*, “a ver rompan ese tronco grande”, *xa*, partícula que sirve para reafirmar la frase.

422 *ba'i* “música”, *be'i* “melodía”, AGP (conversación personal). La apertura de la boca para hacer una vocal más abierta o más cerrada puede cambiar el sentido fino de la narración. Al igual que lo referido en las notas 103 y 107, un mínimo cambio fonético representa una marcada diferencia en el significado.

433 *tia*: “persona mayor”, “la respetable”, según AGP no hay traducción en español.

2.2.2. Glosario de términos (Según su utilización en el texto *hñähñu* analizado y sus versiones)

La elaboración del glosario contempla los tres niveles de significación propuestos por Dan Sperber: la significación exegética, dada por la visión indígena, la significación operacional, producto del uso de los símbolos, y la significación posicional establecida por las relaciones estructurales que los símbolos mantienen entre ellos (Sperber, 1988: 35).

Por símbolos lingüísticos interculturales entendemos aquellas palabras que cobran un significado específico compartido por los miembros de una comunidad. Por ejemplo, la palabra „tecolote“, representa para los *hñähñus* una clase específica de tecolotes. Una informante espontáneamente en el contexto del desayuno manifestó el horror que le causaba ver los ojos grandes de este animal y su cabeza que giraba completa. Otro informante, en la misma conversación, imitó el canto de esta especie. La forma onomatopéyica a la que hizo referencia es la misma que aparece en la versión 1 del cuento narrado por Julio Zapote Casablanca.

Esto significa que a través de la oralidad y la tradición se ha adoptado la convención de asociar el sonido con cierto referente. La clase de tecolotes a la que se refieren los *hñähñus* no es la misma clase de tecolote a las que nos podemos referir los habitantes urbanos, para quienes es poco probable haber visto directamente a esta especie de animal.

A continuación presento la lista de los símbolos lingüísticos interculturales²⁴ referidos en el texto objeto de estudio y cuyo significado está anotado en el cuerpo de la edición del texto que compone el anexo.

Ajuä - Dios	B'ats'i- maleta	Bätsi - niña
B'ede - cuento	B'ego - trabajador, peón	Be'i - melodía
B'ethi - recipiente para transportar tortillas	Bexo - peso	B'ida - música
B'it'i - orina	B'oxi - gallo	Boja - dinero
Bqja - metal, fierro	Boza - bosque	Burro - burro
Coche - coche	Carro - carro	Dänga za - tronco grande
Dan nts'o yä nda da: ojos grandes feos	Dehe - agua	Demfo - encuerado de cola ²⁵
Dqni- flor	Dumänthuhu- muerto de hambre	Dunt'zaa - tronco donde se esconde la lumbre
Entho - nada más	Fohotsat'yo- excremento de perro	Fohots'üdi- excremento de puerco
Fombrú - excremento de burro	Hai - tierra	Hektarea - hectárea
Het'ioho - doce del día	Hmafí - grito	Hmate - amor
Hñato - ocho	Hñuki - tercera	Hyadi - sol
Hyatzi - amanecer	Ixxähä - opuntia joconostle	K'ando -piedra verde donde está escondida

²⁴ Como hemos referido en distintos momentos de este trabajo, entendemos por símbolos lingüísticos interculturales aquellas palabras que dentro y fuera del texto tienen un significado específico compartido por los miembros de la comunidad.

²⁵ Esta es una traducción exegética proporcionada por la traductora *hñähñu* Ausencia González Pérez.

		el agua
K <u>u</u> mbi - moler el maíz cocido (nixtamal)	Manxui de rä t'soki- noche del mal	Maña - maña
Mapatho - todos los días	Matetho - vivo	Mb <u>o</u> ho - el que no es <i>hñähñu</i>
Mb <u>u</u> mza - tronco verde	Memfohyadi'i - que se acuesta boca abajo bajo el sol	Meza - canastilla
M <u>e</u> xi m'hai - Dios en la tierra	Mfeni – pensamiento	M <u>u</u> i - parte interior del árbol)
M'eni - mensajero	M'ehä – yerno	M'enda - músicos
Nänä - la madre	Ndohña - suegro	Ndote – grandote
Ngani – trueno	Ngat'i - abajo	Noya – palabra
Nxutsi – muchacha	Nzedi – itacate	Ñato – nueve
Ñuu dan ya danfri- camino de las reses	Lluvia- lluvia	Pijme - tortilla de maíz gruesa
Rancho - terreno trabajado “tierra grande”	R'öza – costal	Sati - bañar
Soltó – soltó	Suni - nixtamal	Thets'i - dar vueltas
Thiza – huarache	Thuhu – hambre	Tía - señora respetable
Tractores - tractores	Tsaya- descansar	Ts'oki - malos
Tucrúu - el tecolote	T'ad'ä – petición	T'axi - blanco
T'engu – casa de dos pisos	T'ixu - muchacha / hija	T'sibi - lumbre
Ts'ondähi- mal aire	Virrey - persona empoderada	Volteo – volteo
Xongo / dondo - el tonto	Xui - la noche	Ya- ya
Yom'efi - trabajando	Yot'o - siete	Y'enza - rocío
Zäfui - sombrero viejo	Zakthuhni – pirul	Zi jä'i – gentecita
Zithú o nidu- el diablo / el infierno / el demonio	Zu'ué –gusano	

2.2.2.1. Vocabulario *hñähñu*²⁶

Ajuä - Dios: El concepto de Dios está asociado con el bien, con la luz, con la aurora y con el destino. “Dios creó primero a unos enanos (*mextha*) que eran buenos. Se murieron por una enfermedad y entonces *Kwã* determinó no crear seres pequeños sino gigantes (*hñets'j*)” (en Lastra, 2006: 335).

²⁶ Se consultó el *Diccionario hñähñu - español, español - hñähñu del Valle de Mezquital Hidalgo* de Felipino Bernal, 2003, para revisar la escritura y verificar si se encontraba cada palabra en el mismo.

B'ats'i- maleta: Esta palabra está referida en el <i>Diccionario hñähñu - español, español hñähñu</i> (Bernal, 2003: 179) Denota un contenedor de cosas, desconocemos la forma y el material.
B'ède - cuento: La traducción coincide con la propuesta en el diccionario de Felipe Bernal. Esta palabra es utilizada en el momento que el <i>xongo</i> les dice a los habitantes de la comunidad que escuchó un cuento dicho en la noche del mal. Lo anterior refiere que este tipo de discurso es una enunciación informal pero susceptible de ser verdad.
B'ègo - trabajador, peón: Los peones son trabajadores que representan la condición laboral generalizada entre los habitantes de la comunidad, también se les conoce como jornaleros, tienen un patrón, les pagan por día y realizan una ardua actividad física.
B'èthi - petaca: Desconozco a qué tipo de petaca se hace referencia, es probable que forme parte de un vocabulario y un tipo de petaca tradicional. Me pareció interesante la distinción entre maleta y petaca hecha por la traductora. En español, „petaca“ y „maleta“ son equivalentes, inferimos que en <i>hñähhu</i> funcionan de la misma manera. En las otras versiones en <i>hñähñu</i> no se usan estos vocablos. Destaca que la palabra forma parte del vocabulario de artículos para viaje o para transportar cosas, lo cual se relaciona con la movilidad no sólo del <i>xongo</i> , sino de los propios habitantes <i>hñähñus</i> .
B'ída - música: “Es lo que acompaña a la melodía, es el conjunto de instrumentos pero no es su lenguaje en sí”, AGP (conversación personal).
B'it'i - orina: En esta parte del relato la narradora me preguntó si sabía lo que significaba esta palabra. Está empleada como elemento cómico pero a la vez trágico ya que la orina del <i>xongo</i> es producto del miedo atroz que sintió. A la vez, es el elemento que provoca confusión entre los entes malignos pues estos creen que el líquido se trata del rocío de la lluvia. El rocío de la lluvia anuncia la entrada de la aurora, la presencia de Dios, por lo que los entes malignos se espantan y deciden huir.
Bätsi - niña: La muchacha casadera es considerada una niña, esto refiere la temprana edad en la que se establecen las alianzas matrimoniales.
Bè'i - melodía: En la comunidad ya no es común que se escuchen interpretaciones hechas por los grupos tradicionales de músicos, sin embargo en el cuento aparece este elemento sonoro importante. La melodía, aunque no contenga palabras, comunica, en su propio lenguaje, un texto de gloria y alegría para el momento festivo de la comunidad que ha encontrado sus elementos fundamentales que estaban perdidos. “A veces se usan flautitas de árbol, de ramita, de palitos, de cualquier cosita provicional y cuando llevaban un preso se usaba un tipo de tambor especial”, AGP (conversación personal).
Boja - dinero: Encontrar dinero enterrado era una de las maneras de enriquecimiento, un joven <i>hñähñu</i> me contó que su padre era esclavo de un señor que se hizo rico porque encontró una vasija llena de dinero. En la versión de Julio Zapote, además de encontrar la lumbre y el fuego, el <i>xongo</i> encuentra dinero.
Bqja - metal, fierro: Esta es una auténtica palabra <i>hñähñu</i> que hasta la fecha se sigue usando para nombrar aquello de valor posterior a la llegada de los españoles, es decir que no formaba parte de la tecnología de la época prehispánica en cuanto a utensilios, tal es el caso por ejemplo de los automóviles que son llamados por extensión con el genérico “fierro”.

Boza - bosque: Otro elemento exclusivo de la tradición oral, en el Valle del Mezquital no hay bosque, pero es común que en algunos cuentos se asocie este paisaje con lo tenebroso o las aventuras. Este elemento no está en la versión transcrita íntegramente que aquí presentamos, sino en la versión de Aurelio Pérez.
Dan nts'ó yā nda da - ojos grandes feos: Esta es una de las pocas características que nos da la narradora sobre los entes malignos, es como si los hubiera visto, o bien, así es como se los representa en su imaginación.
Dānga za - tronco grande: De esta forma es como se caracteriza al pirul, referente y elemento clave en la narración por ser el lugar de refugio del <i>xongo</i> , es decir, su salvación. Al subirse a este tronco grande puede presenciar la reunión de los entes malignos.
Dehe - agua: El agua es un elemento vital, y en el Valle del Mezquital cobra una importancia mayor pues se carece de ella y se le valora en demasía. “Hay (...) algunos elementos fundamentales que aparecen en todos los trabajos [sobre los otomíes] (...) la presencia de alguna deidad del agua y de la tierra relacionada con la fertilidad” (Lastra, 2006: 326). Refiriéndose al trabajo que Galinier hizo en la zona oriental de Hidalgo, Lastra menciona: “El mundo es vagamente rectangular. Termina en contacto con el mar, el agua, <i>tehe</i> . El sol, cuando sale, está cubierto de gotas de agua y sigue frío muchas horas, pero se va secando en el curso del día y por la tarde se sumerge nuevamente en el agua” (Ibid: 354).
Dēmfo - encuerado de cola: Refiere a un insulto relacionado con la carestía extrema. Es una traducción literal de la hablante <i>hñähñu</i> que fungió como traductora, aunque es muy fuerte el adjetivo, decidimos respetar la traducción exegética dada por los propios hablantes otomíes.
Doni- flor: Es significativo el florecimiento del <i>xongo</i> , la flor está asociada con el bien y con la palabra, estar en florado representa un signo de respeto y afecto. “Flor es la palabra verdadera, es lo que más ha ayudado a superar los males”, AGP (conversación personal).
Dumānthuhu - muerto de hambre: Es un adjetivo sumamente insultante, significa carecer de lo básico para vivir.
Dunt'zaa - tronco donde se esconde la lumbre: Este lugar, que tiene una significación mitológica, pone de manifiesto que los elementos resguardados tienen carácter sagrado.
Entho - nada más: “Es una terminación muy propia del idioma <i>hñähñu</i> , refiere que así es como es y ya”, AGP (conversación personal).
Fohotsat'yo - excremento de perro: El uso de este elemento escatológico es para ejemplificar el límite de la humillación que recibe el protagonista por parte de sus cuñados.
Fohots'udi - excremento de puerco: En el Valle del Mezquital no es común que haya puercos, este no es un motivo que compartan todas las versiones, es más especializado, pertenece a la versión de uno de los narradores más longevos.
Fombrú - excremento de burro: Elemento escatológico que no forma parte de los referentes de la comunidad sino de la tradición, aunque no existen en la región, los burros y su excremento forman parte del imaginario colectivo.
Hai – tierra: Patrimonio que otorga una posición social a quien lo posee.
Het'ioho - doce del día: Esta hora es importante, es cuando está más alto el sol, y es cuando los trabajadores toman un descanso para comer. El <i>xongo</i> le da la instrucción a su mujer que a esa hora le lleve su alimento. Una práctica cotidiana traspolada al cuento.
Hmafi - grito: Se refiere al canto que produce el gallo, es significativo que no se refieran al sonido como canto sino

como grito. En la comunidad no hay un solo gallo, este animal inserto en el cuento es parte de la tradición literaria. Por otro lado este motivo tiene un referente bíblico que alude a los tres cantos del gallo previos a la sentencia de Jesucristo.
Hmate - amor: Este es uno de los elementos que acompañan la coronación del <i>xongo</i> , la misma narradora señala que lo cargaron como a un Dios, así la satisfacción es completa y total, tiene reconocimiento, propiedades, bienes materiales, alegría y amor.
Hñāti- casarse: Esta alianza social con la familia de la novia es un agravio fuerte para los hermanos de ella, debido a las diferencias socioeconómicas con respecto al <i>xongo</i> . El matrimonio puede ser visto como una pérdida o una ganancia, depende de la posición desde la que se observe.
Hñato - ocho: Es la hora de la mañana en la que el <i>xongo</i> le dice a su esposa que debe estar al pendiente, si no regresa a esa hora a casa, seguramente es que él se fue a trabajar. Implícitamente, se sabe que antes de las ocho realizan otra actividad; ver la milpa, raspar el maguey para sacar pulque, entre otras. Estos horarios en la narración reflejan las actividades cotidianas de los habitantes <i>hñähñus</i> . La referencia a estos horarios está presente en la versión 1 de Julio Zapote. También se refiere al número de hijas que tiene el <i>mboghō</i> . Es un número que es utilizado por los curanderos según lo referido en el trabajo más representativo de Jacques Galinier (citado en Lastra, 2006: 348).
Hyadi - sol: El sol, de acuerdo con el comentario exegético, representa la fuerza, el bien, y Dios.
Hyatzi - amanecer: El tiempo en que aparece la aurora indica la frontera que separa a los entes malignos del orden humano. Este factor natural indica el término de su oportunidad para transgredir. El amanecer está asociado con Dios.
İxkähä - Opuntia Joconostle - xoconostle: El xoconostle se le da al <i>mboghō</i> en calidad de tributo, como un alimento preciado, probablemente como signo afrodisíaco.
K“ando -piedra verde grande donde se esconde el agua: A las piedras en general se les rinde culto. La piedra referida es particularmente especial porque es la dadora de vida. “Como ejemplo de costumbres que subsistían durante la Colonia, se puede citar un caso sucedido en Cardonal, estudiado por Kugel (2002). Se trata del culto a unas piedritas que entonces, como hoy, son conocidas como <i>c“angandho</i> , pueden tener efectos benéficos y está vinculadas a prácticas mágicas y curativas ” (Lastra, 2006: 323).
Kumbi - moler el maíz cocido con un poco de cal (nixtamal): Es una actividad básica en la alimentación, puesto que las tortillas son imprescindibles.
M“ehä - yerno: La utilización de este término de parentesco evidencia que es más significativa la relación entre el suegro y el <i>xongo</i> que entre el <i>xongo</i> y su esposa.
M“enda - músicos: El <i>xongo</i> es recompensado no sólo con carros, volteos, rancho y dinero, sino también con la jerarquía proporcionada por el acompañamiento de la gente del pueblo y por la música. Este carácter festivo es común en las peregrinaciones o fiestas, no es una comunidad silenciosa. La música es una de las características de todas las culturas, y aunque en la comunidad ya no existan los músicos tradicionales, es relevante que en el cuento se conserve su presencia.
M“eni - mensajero: Este es un personaje propio de la tradición oral; en la cultura <i>hñähñu</i> no hay personas que funjan como mensajeros.
Manxui de rä t“soki- noche del mal: La noche no sólo está asociada al mal si no que puede ser adjetivada tal cual.

Mapatho – todos los días: Este adverbio es una fórmula que simplifica el concepto de eternidad.
Matetho - vivo: Esta palabra forma parte de la amenaza del tecolote que se repite varias veces como una especie de fórmula.
Mb _o h _o - El que no es <i>hñähñu</i> : “El que no es como uno, no es como nosotros”, AGP (conversación personal). Es como se le denomina a alguien que se empodera abusando de la comunidad y que no pertenece a ella. “En los cuentos, el <i>zunthu</i> aparece como hombre güero, alto, con sombrero, obviamente como un no otomí (<i>mbəhə</i>)” (en Lastra, 2006: 338).
Mb _u mza - tronco verde: Este es el lugar donde estaba escondido el fuego, es un referente mítico.
Memfohyadi’í - que se acuesta boca abajo bajo el sol: Adjetivo que describe transparentemente las actitudes de una persona que se dedica a descansar.
Mexi m’hai - olor a tierra: Los entes malignos perciben un olor a humano, un olor terrestre. Este símbolo lingüístico intercultural es uno de los más importantes porque denota la diferencia entre los entes que proceden de otra parte del cosmos y los habitantes de la superficie terrestre.
Meza – canastilla: Un artefacto que antiguamente se usaba para transportar utensilios de comida. Se usa en el cuento y es significativo porque fuera éste, el vocablo tiene poco uso. Probablemente corresponda a la palabra en español “mesa” que por derivación se asoció con un artefacto donde se depositaba comida. Como no estamos seguros de este origen, hemos incluido la palabra dentro del vocabulario <i>hñähñu</i> y no dentro del vocabulario en español.
Mfeni - pensamiento: Este sustantivo dentro del texto se refiere a la sabiduría del matrimonio, es un concepto complejo que va ligado a los valores culturales de los <i>hñähñus</i> .
M _u i - parte interior del árbol: Para nombrar al centro del árbol la narradora utiliza la palabra que refiere a una parte del cuerpo humano, la referencia establece una relación de similitud entre los seres humanos y los árboles. “La palabra <i>m_ui</i> en otomí es más que „barriga”; equivale al concepto occidental de “corazón”, es el sitio de los sentimientos, forma parte de la palabra tristeza, etcétera” (en Lastra, 2006: 334).
Nänä – la madre: El concepto de madre es una categoría de cariño y respeto, se usa también para nombrar a la luna, deidad creadora.
Ndohña - suegro: El binomio suegro / yerno sintetiza la relación de parentesco y poder buscada por el <i>xongo</i> , el protagonista no sólo desea casarse con la muchacha de su interés sino cambiar su posición social, ser reconocido y sorprender al suegro que los ofendió a él y a su madre.
Ngani - trueno: Este es el ruido que refiere la narradora en el momento que aparecen los entes malignos. El trueno está asociado con algún daño. “Los elementos macho <i>sipi</i> y hembra <i>hmuspi</i> simbolizan el fuego doméstico y celeste, es decir, los relámpagos” (en Lastra, 2006: 353).
Ngat’í - abajo: Ubicación conceptual y espacial que divide y ordena el espacio cosmogónico <i>hñähñu</i> . En el cuento la diferencia entre arriba y abajo es a partir de la perspectiva del <i>xongo</i> que está subido en un pirul y observa cómo los entes malignos tienen una conversación. “El espacio terrestre está dividido también en tres partes: la superficie de la tierra donde viven las personas, los animales y las plantas; debajo de la tierra, el lugar donde se encuentran los muertos y todavía más abajo donde se encuentra el agua (en Lastra, 2006: 328)”. “Hay siete niveles, tres mundos aéreos, tres

subterráneos y el del medio es el de los hombres (en Lastra, 2006: 355)".
Nidu - infierno: Aunque se traduce así por la influencia colonial católica, el concepto refiere a un daño en general, que tiene que ver directamente con el concepto de muerte.
Noya - palabra: La palabra resume la veracidad y la dignidad de la persona que la profiere, cuando en el cuento se hace referencia de que el <i>xongo</i> va diciendo su palabra completa, lo que está comunicando es la verdad a toda la comunidad de la que es portador.
Nxutsi - muchacha: Término utilizado para las jóvenes solteras.
Ñuu dan ya danfri - camino de las reses: Se refiere al camino por el que se transitaba antiguamente, pero no es un camino de humanos, es un camino peligroso. Este motivo está presente en la versión de Julio Zapote.
Pijme - tortilla de maíz gruesa: Es una forma de hacer y coser el maíz muy estimada por los pobladores mayores debido a que concentra mayor cantidad de masa.
R'ōza - costal: El costal se fabricaba antiguamente con fibras naturales, actualmente es de plástico, es una bolsa grande para guardar o transportar toda clase de objetos, principalmente maíz, alimento para los animales, leña o basura.
Sati- bañar: Es notable que el <i>xongo</i> no sólo es bañado sino blanqueado para ser presentado al <i>mbōho</i> , lo cual demuestra que la pigmentación de la piel más clara tiene un connotación positiva de valoración y respeto. Podríamos pensar que la limpieza personal está asociada con estratos socioeconómicos más altos.
Suni - nixtamal: Se le nombra así al maíz cocido con cal listo para molerse, es la base de la alimentación <i>hñähñu</i> y mesoamericana.
T'ad'ā - petición: La petición de la hija para que se case con el <i>xongo</i> incluye la ofrenda, el regalo del <i>xoconostle</i> .
T'axi - blanco: Este sustantivo se emplea en el cuento para referir cómo "blanquearon" al <i>xongo</i> para presentarlo ante el <i>mbōho</i> , denota rasgos de diferenciación racial marcada.
T'engu - casa de dos pisos: Una referencia que denota el imaginario colectivo o el ideal colectivo de construcción, basada en la casa estadounidense, es una herencia de quienes emigran y traen consigo estas ideas.
T'ixu- muchacha / hija: Las hijas juegan un papel importante pero no protagónico, el <i>mbōho</i> tiene siete hijas y todas ellas son solteras, esto no es casual, "en la vida cotidiana es común que los padres encierren a sus hijas y ellas no puedan elegir con quien salir y entablar una relación de pareja", AGP (conversación personal).
T'sibi – lumbré: La lumbré es una de las deidades o elementos naturales importantes para los <i>hñähñus</i> , la lumbré está viva, la lumbré puede hablar y predecir cosas. "La lumbré me avisó que iba a venir", le dijo una hablante monolingüe a su hijo refiriéndose a mí. "Es signo de Dios porque calienta, ilumina, da de comer y reúne a la gente, y la lumbré se tenía que cuidar, esa brasita, de día y de noche, enterrada en la ceniza para que la pudieran hacer despertar, así fuera de día o fuera de noche", AGP (conversación personal). "Los familiares se reúnen alrededor (del fogón), está prohibido brincar sobre las piedras porque la lumbré es sagrada" (Van der Fliert, 1988: 85 en Lastra, 2006: 336). "El dios del fuego se llama <i>sibi</i> " (en Lastra, 2006: 356). "De Otontecuhtli o <i>sihta sipi</i> , en el otomí moderno del área, dice que es el dios del fuego, principio masculino, purificador, divinidad del sacrificio y de la muerte, antepasado de linaje por excelencia" (en Lastra, 2006: 346).
Thets'í - Dar vueltas: La comunidad que da vueltas en busca de los elementos sagrados simboliza una comunidad que

se está conformando, que está empezando a consolidarse, AGP (conversación personal).
Thiza - huarache: Tipo de calzado tradicional, elaborado principalmente con piel.
Ts'oki - malos: Esta es una de las palabras que aparece repetida varias veces en el relato, una y otra vez la narradora se refiere a lo malos (los entes malignos) como „los gusanotes“. La maldad básicamente recae en el daño que producen a las personas sin que éstas se den cuenta. Todos los males, desde el enojo entre los humanos, a juzgar por este cuento, se deben a que hay alguien detrás que causa el daño.
Ts'ondähi- mal aire: El mal aire puede ser una de las causas de enfermedad y muerte. “En el espacio entre la tierra y el cielo también hay aires malos y buenos. Los buenos sirven de nexo entre Jesucristo y la gente común y los malos pueden causar la muerte” (en Lastra, 2006: 328).
Tsaya- descansar: Cuando cualquier persona llega por primera vez a una casa desconocida <i>hñähñu</i> lo primero que le dirán los anfitriones es “ <i>tsaya</i> ”, significa que el recién llegado es bienvenido y debe “tomar asiento”, “descansar”. Esta frase me parece muy importante porque resume la cordialidad y el humanismo que brindan los <i>hñähñus</i> en general cuando alguien arriba a su casa.
Tucrú - el tecolote: El tecolote es un animal que alerta y causa espanto a quien lo escucha, su canto es reconocido y su producción es un signo de desventura no sólo como parte del cuento sino en la vida real. “La divinidad es palpable a través de las imágenes de los santos y los antepasados, pero también ciertos animales funcionan como mediadores entre lo sobrenatural y lo humano. Son mensajeros de <i>Kwã</i> . Por ejemplo (...) el tecolote anuncia muerte; si alguien lo ve, la persona enfermará o si no algún miembro de su familia” (en Lastra, 2006: 337).
Xim hai - uno de la tierra: Así es la forma en que los entes malignos se expresan del <i>xongo</i> que está escondido en el árbol y a quien no pueden ver. Esta denominación revela que los seres del mal aire pertenecen a un orden distinto al humano. Los humanos forman parte de la tierra y los entes malignos se ubican en un nivel inferior, al coincidir espacialmente en este momento con el muchacho “flojo” la escena funciona como umbral, como una zona que comunica a ambos órdenes: el terrestre y el numinoso.
Xui – la noche: La noche es el espacio temporal en el que es posible que se aparezca algún ente maligno.
Xongo - el tonto: El que es flojo y asciende por la relación de suerte que mantiene con Dios y el destino.
Y'enza - rocío: Este elemento es un signo de la aurora, esto es, del comienzo del bien, del día y de Dios. Este elemento provoca desconcierto entre los entes malignos quienes se apresuran a terminar la junta. Lo que determina su huída es el tercer grito del gallo.
Yom'ēfi - trabajando: Este verbo significa para los <i>hñähñus</i> hacer un trabajo físico, en el campo, o en la construcción.
Yot'ō - siete: En varias tradiciones el siete es un número kabalístico, es un elemento propio de la tradición. Es el número de hijas que tiene el <i>mbogh</i> según la versión de Aurelio Pérez.
Zäfüi – sombrero viejo: Parte de la indumentaria son los sombreros, por el uso se van destejiendo y se puede ver en los terrenos de las casas, sombreros inservibles ensuciados por el tiempo.
Zakthuhni - Schinus molle - Pirul: El pirul en el cuento es un elemento de referencia, en el Valle del Mezquital abundan los mezquites, de ahí el nombre del lugar, y los pirules son apreciados por la sombra que producen y porque su altura destaca entre el paisaje.

Zi jā'í - gentecita: Es una manera afectiva de nombrar al muchacho flojo.
Zithú - el diablo / el infierno / el demonio: El mal se asocia en general con fuerzas que causan un daño, el significado tiene una connotación colectiva, puede traslaparse con el demonio católico pero no es completamente así. El mal tiene que ver con la muerte, como fin último de la existencia, no tanto con el daño intermedio, es decir un daño causado en el plano terrestre, dentro del orden de la vida humana; en este sentido, la noción de mal es causa de respeto y de temor. “El diablo católico ha asimilado características ambivalentes de las deidades prehispánicas. Entre los otomíes orientales es el dueño de la noche, de la muerte y el sacrificio” (Broda, 2001: 25 en Lastra, 2006: 322).
Zu'úé - gusano: „Gusano” se les llama también a las víboras, se le llama „gusano” a todo aquello que causa repulsión física y mental.

2.2.2.2. Vocabulario que derivó del contacto con el español

B'oxi - gallo: El gallo es un símbolo de la cultura católica pues representa un pasaje en el que uno de los doce apóstoles niega a Jesucristo, sin embargo en el cuento se entremezclan tanto la tradición cristiana colonial como la tradición oral, pues es el gallo el elemento que ahuyenta definitivamente a los seres malignos.
Burro - burro: La aparición del burro es simbólica porque refuerza la anormalidad y maldad de los seres que se lo comen crudo, a cambio de ese terrible episodio, el <i>xongo</i> puede escuchar dónde se encuentran escondidos el agua y la lumbre. Los <i>hñähñus</i> de el Dexthi no utilizan al burro como medio de transporte, forma parte de la tradición literaria. “Hacia la sierra, cerca de la barranca hay una piedra grande en forma de mula. Los que ambicionan dinero van a las doce de la noche a pedirselo a la mula, que les pide almas a cambio” (en Lastra, 2006: 354). Podría rastearse en estudios posteriores esta posible asociación entre la mula o burro y la obsesión de dinero.
Carro - automóvil: Los regalos que recibe el <i>xongo</i> forman parte de los bienes deseados por los habitantes <i>hñähñus</i> ; de ahí que el vocabulario que los representa esté conformado por palabras en español debido a su influencia y contacto con el idioma <i>hñähñu</i> .
Coche - coche: Otro sinónimo de carro. La repetición es un recurso utilizado para dotar de mayor peso significativo al fenómeno de la recompensa que recibe el <i>xongo</i> .
Don Virrey, el <i>mbqho</i> - el empoderado: Dentro del texto en <i>hñähñu</i> sobresale esta palabra en español, denota a una persona del género masculino, extranjera, abusiva y con un amplio campo de control sobre el resto de los habitantes, es una clara referencia a un pasado colonial.
Hektarea - hectárea: Unidad de medida herencia del vocabulario colonial que sigue siendo utilizada, no sólo por los pobladores <i>hñähñus</i> . Dentro del cuento sirve como unidad de medida indefinida que denota una extensión grande de tierra. Es probable que los usuarios de esta palabra desconozcan la cantidad exacta que representa.
Hñuki - tercera: Se hace referencia al tercer canto del gallo. Esto puede ser una herencia del catolicismo colonial que refiere a cómo uno de los apóstoles negó a Dios al finalizar los tres cantos del gallo.
Lluvia- lluvia: Elemento fundamental para los <i>hñähñus</i> . La narradora me refirió en un trabajo previo que antes llovía más porque la gente era respetuosa y rendía las ofrendas debidas a la tierra, ahora la tierra está seca y ya casi no llueve. Es curioso que a pesar de ser un elemento vital, la narradora haya empleado una palabra en español para referirse a este

concepto siendo que sí hay una palabra en <i>hñähñu</i> para lluvia. “ (Existe) la creencia de que los cerros son proveedores del agua de la lluvia, [se realiza] la petición de la lluvia a los cerros generalmente en forma de peregrinación y ofrendas” (Lastra, 2006: 326). “Es común que los préstamos se incorporen en el lenguaje religioso y esotérico de las lenguas indígenas.” (Ramón Arzápalo en conversación personal).
Manda - manda: Verbo mandar, préstamo del español. En el cuento se utiliza para decir cómo el <i>xongo</i> cambia su condición social y es ahora quien manda a los otros trabajadores. Existe una palabra en <i>hñähñu</i> para este verbo: „ <i>pehni</i> “, la cual probablemente la narradora olvidó en ese momento.
Maña- maña: Sustantivo que refiere malicia y deshonestidad con la que se realiza una acción, préstamo del español colonial.
Ndote - grandote: La narradora mezcla el <i>hñähñu</i> con el español en una misma palabra, es el único caso en toda la narración que ocurre esto.
Pendejo - pendejo: Adjetivo despectivo y altamente ofensivo hacia una persona.
Rancho- terreno trabajado “tierra grande”: Es uno de los premios que le dan al <i>xongo</i> por encontrar la lumbre y el agua, la posesión de tierras es un elemento de prestigio.
Soltó - soltó: Este verbo es utilizado en el relato como préstamo del español, se refiere al momento en el que el <i>xongo</i> se orina. Me parece pertinente incluirlo porque fue la manera inmediata en la que la narradora pudo expresar la acción.
Tía- señora: Es un sustantivo de respeto, no a todas las señoras se les dice tía, está relacionado directamente con la edad y experiencia.
Tractores - tractores: En la actualidad quien posee un tractor puede trabajar la tierra y rentar los servicios. Entre más grande sea este tipo de vehículo, mayor es el prestigio económico y social.
Volteo - volteo: Este es otro de los tipos de automóvil que impactan por su tamaño, se utiliza para transportar material de carga y construcción, actualmente quien posee un camión de volteo tiene asegurado el sustento económico.
Ya - ya: Adverbio de tiempo, préstamo del español, no existe un equivalente en el <i>hñähñu</i> actual

2.2.3. Organización de los vocabularios por campos semánticos

El criterio en general para la organización de los campos semánticos fue a partir del significado, el rasgo distintivo es dado por la función de cada palabra dentro del texto.

1) Artículos de viaje:

B“ats“i - maleta, coche - coche, b“ethi - recipiente para transportar tortillas, carro - carro, meza - canastilla, r“oza - costal, tractores - tractores, volteo - volteo.

2) Sustantivos antropomorfos:

B^oego - trabajador, b^atsi - niña, m^oenda - músicos, m^oeni - mensajero, mb^oho - el que no es hñähñu, n^anä - madre, ndohña - suegro, tixu - hija, tía - señora respetable, m^oehä - yerno, nxutsi - muchacha, virrey - persona empoderada, zi jä^oi - gentecita.

3) Animales:

B^ooxi - gallo, burro - burro, tucrúu - tecolote, zu^oué - gusano.

4) Naturaleza:

Boza - bosque, dehe - agua, d^oni - flor, dunt^ozaa - tronco donde se esconde la lumbre, ixkähä - xoconostle, m^ui - parte interior del árbol, xui - noche, y^oenza - rocío, zakthuhni - pirul, hyadi - sol, lluvia - lluvia, manxui de rä t^osoki - noche del mal, t^osibi - lumbre, ts^oondähi - mal aire, hai - tierra, hyatzi - amanecer, k^oando - piedra verde donde se esconde el agua, mb^umza - tronco verde, ngani - trueno.

5) Adjetivos antropomorfos:

Dumänthuhu - muerto de hambre, dan nts^oo yä nda da - ojos grandes feos, demfo - encuerado de cola, t^oaxi - blanco, ts^ooki - malos, xongo / dondo - tonto, matetho - vivo, memfohyadi^oi - que se acuesta boca abajo bajo el sol, ndote - grandote.

6) Producciones artísticas culturales:

B^oede - cuento, be^oi - melodía, b^oida - música.

7) Sustantivos económicos:

B^uxo - peso, boja - dinero.

8) Divinidad:

Ajuä - Dios.

9) Unidades de medida:

Hektarea - hectárea, hñato - ocho, yot^oo - siete, het^oioho - doce del día, hñuki - tercera, ñato - nueve.

10) Sustantivos gastronómicos:

Suni - nixtamal, nzeḍi - itacate.

11) Indumentaria:

Zāfui - sombrero viejo, thiza - huarache.

12) Acciones (verbos):

Sati - bañar, thets^ˈi - dar vueltas, tsaya - descansar, yom^ˈēfi - trabajando, kumbi - moler el nixtamal, soltó - soltó.

13) Preposiciones:

Ngat^ˈi - abajo.

14) Sustantivos abstractos:

Hmate - amor, hmafi - grito, maña - maña, mfeni - pensamiento, noya - palabra, t^ˈad^ˈā - petición, thuhu - hambre.

15) Adverbios:

Entho - nada más, ya - ya, mapatho - todos los días.

16) Otros sustantivos:

Fohotsat^ˈyo - excremento de perro, fohots^ˈūdi - excremento de puerco, fombrú - excremento de burro, ñuu dan ya danfri - camino de las reses.

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LAS NARRATIVAS

Este nivel es el que vincula más claramente la literatura con la antropología debido a que la literatura es una manifestación cultural y las relaciones estructurales se hacen manifiestas a la largo de la trama del cuento.

3.1. Nivel estructural semiótico

En este apartado, igual que en el anterior, exploramos el material informativo que nos brinda el cuento en relación al estudio de la cultura de un grupo social *hñähñu*. El texto a analizar comparte ciertas características con los cuentos maravillosos, en los cuales el desenlace va enfocado a encontrar un objeto y a restablecer el orden perdido, se diferencia de los cuentos fantásticos en los que hay carencia de una explicación lógica y el caos impera (Botton, 2003: 42 - 43). Todo relato, según Greimas (en Dallera, 1999: 154), consiste en establecer relaciones para modificar estados o situaciones insatisfactorias, en este sentido, los cuentos son la envoltura de los deseos de los narradores que encuentran el contexto idóneo para representar una situación no factible en una narración.

3.1.1. Análisis de las funciones

Según el autor ruso, Vladimir Propp (1999: 30), los cuentos otorgan idénticas funciones a personajes diferentes. “Función” para Propp es “la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su alcance significativo en el desarrollo del relato” (Ibid), es decir, que los elementos constantes, estables del cuento, están constituidos por las funciones de los personajes, independientemente de la identidad del actor y de su modo de obrar dentro del relato. Menciono a Propp porque la gran pregunta que este autor buscaba responder era ¿por qué los cuentos aparentemente tan lejanos se parecen entre sí? Esta interrogante lleva implícita la respuesta de los universales de pensamiento, contrarrestando la tesis difusionista de que las similitudes de los cuentos están determinadas por contacto entre sus narradores.

Como expone Sperber (2005: 35), “la interacción del acontecimiento ambiental que representan las manifestaciones orales y el factor psicológico que implica la organización de la

memoria humana espontánea explica por qué se transmite en pocas variaciones una narración en una tradición oral”.

Las funciones forman las partes constitutivas fundamentales del cuento, y el número de funciones conocidas en los cuentos tradicionales es limitado (Propp, 1999: 30). El cuento a analizar, contado en una comunidad *hñähñu*, está inserto dentro de un modelo narrativo que responde a una estructura lógica preexistente sustentada por la tradición oral.

Es necesario precisar, sin embargo, que el cuento “*Xongo rä jä’i*”, “El Tonto” es analizado a la luz de este enfoque formal sin por ello asegurar que pertenezca al tipo de cuentos investigados por Propp quien se avocó al estudio de los cuentos populares fantásticos.²⁷

Lo que rescatamos de este régimen literario de análisis narrativo es, en palabras de Propp (1999: 15), “mostrar que el buen método consiste precisamente en estudiar los cuentos por componentes elementales”. También creemos que al poder ser codificado un cuento a través de sus funciones se podrá apreciar con mayor claridad cuál es la estructura común que converge en éste y sus variantes. Si bien el análisis estructural no explica los fenómenos culturales, ayuda en cambio a clarificar lo que debe explicarse (Sperber, 2005: 49).

Por otro lado, identificar y caracterizar a los personajes que se utilizan en la narración nos aproxima al entendimiento de la función social del cuento aunque para Propp la información sobre los personajes sea secundaria. A diferencia de lo planteado por Propp sí nos importa lo que los personajes quieren hacer y lo que palpita en ellos puesto que ahí se encuentran filtradas las motivaciones y creencias de los narradores. Además, el cuento, por sí solo, exige una coherencia entre lo que los personajes quieren hacer y lo que hacen. En este sentido, el análisis estructural que propone Propp no es suficiente debido a que no podemos estudiar un cuento oral aislado del contexto en el que fue dicho o de las condiciones del narrador. Para el análisis antropológico sí importa cómo actúan los personajes, el foco de atención se centra tanto en la descripción de los actos como en los detalles que los integran.

Para Propp la sucesión de las funciones es idéntica, es decir, se pueden omitir algunas de ellas pero no así el orden. Para el cuento que analizamos identificamos al menos 20 funciones,

²⁷ Específicamente a los clasificados por Aarne bajo los números 300 a 749 (Véase Propp, 1999: 27). Con reservas, el cuento “*Xongo rä jä’i*” podría corresponder al tipo de cuento número 675. “El muchacho flojo”, siguiendo la clasificación de Stith Thompson correspondiente a la serie “Cuentos folklóricos ordinarios” (Véase Thompson, 1972: 620).

pero al omitir el estricto orden de sucesión, identificamos sólo 15. Lo relevante es que las funciones variaron de un caso a otro coincidiendo sólo en cinco de ellas.

Para Propp, el hecho de que existiera una misma sucesión de funciones lo condujo a deducir que la estructura del cuento tradicional es siempre la misma. Lo cual queda en tela de juicio por lo que acabamos de exponer; podemos plantear dos lecturas, o bien es forzoso identificar las funciones respetando la sucesión identificada por Propp o bien la estructura de los cuentos tradicionales no siempre es la misma.

Respetando la sucesión que plantea Propp identificamos que los antagonistas son unos, y al omitir ese orden, los antagonistas son otros, es decir, la sucesión de las funciones inside en la forma de interpretar la intencionalidad del cuento. Brindamos ambos análisis al lector para exponer las diferencias.

Los personajes en todas las variantes son: muchacho pobre y flojo, mamá, *mboho*, mujer del *mboho*, la menor de las siete hijas, trabajadores, hermanos, muchachas (hermanas de la menor), burro, los malos, mandamás de los malos (también se hace referencia a él como maestro), gallo, gente que no tenía agua ni lumbre, policías, gente del pueblo que acompaña.

Presento un resumen del cuento:

Xongo Zizo es el Tonto Narciso, éste era flojo, no trabajaba, y además le gustaba una de las hijas del *mboho*²⁸; quería casarse con ella. Para lograr lo anterior le pidió a su madre que fuera a conversar con este personaje empoderado para comunicarle su deseo. La mamá se indignó pues sabía que no compartían la misma condición socioeconómica pero su hijo insistió y le pidió que preparara una canasta con *xoconostle*²⁹ y que por favor no se negara.

Al final accedió la madre y, tal como se lo esperaba, al escuchar sus palabras el *mboho* le dio una tunda y le dijo: “yo creo que tu hijo sí tiene hambre, haz unas tortillas y dáselas porque de seguro no tiene ni qué comer”. La pobre señora regresó golpeada y humillada.

²⁸ *Mbohō* puede traducirse al español como persona que es diferente al *hñähñu*, que no comparte su sistema de creencias ni de valores y que goza de una buena posición económica.

²⁹ *Ixkähä* - *Opuntia Joconostle*: Fruto altamente apreciado en el Valle del Mezquital por sus poderes curativos y su exquisito sabor. Con este fruto se condimentan algunas salsas.

El hijo le dijo que aguantara, que él sabía lo que hacía. Al otro día el *xongo* se subió a un pirul³⁰ con un montón de basura.³¹ Debajo del árbol llegaron a comer el *mboho* (que en dos versiones en español es „virrey“ y „rey“) y su familia. Posteriormente el protagonista hábilmente se hace pasar por un tecolote y amenaza al *mboho* con una sentencia: “si no le das a tu hija te vas a ir al infierno”. El *mboho* o virrey, no hace caso a la amenaza, sino hasta la tercera vez, que es cuando se atemoriza y piensa que pueden ser verdad las maldiciones del supuesto tecolote.

El *mboho* entonces manda a sus trabajadores a avisarle al *xongo* que quiere verlo, el *xongo* se hace el digno, simula que está trabajando, aventando paladas de tierra de un lado a otro. El *xongo* se niega a ir y los trabajadores regresan con el mensaje, el *mboho* los vuelve a mandar y los mensajeros regresan una y otra vez por tres veces consecutivas, hasta que el *xongo* acepta.

Posteriormente lo bañan, lo visten, “lo blanquean” y lo llevan ante el *mboho*; éste le pregunta cuál hija quiere de las que están formadas. Todas las hijas querían casarse con el *xongo* a excepción de la menor, la cual es justamente la que el protagonista desea. El *xongo* dice que de éstas no quiere ninguna sino la que está escondida detrás de la ventana,³² el *mboho* acepta y el *xongo* en ese momento cambia de posición social; ahora él se convierte en patrón de los trabajadores. Éstos no lo aceptan y le dicen que “cómo van a creer que un *xonguito* que es casi como cualquier persona los va a mandar”. Él dice que sí y que si no le creen al rato llegará su esposa a traerle la comida. Así sucede y los trabajadores se indignan.

Pasados muchos días llegan los dos cuñados y le preguntan a su padre (el *mboho*) cómo están sus hermanas. El *mboho* les cuenta la noticia del casamiento y ellos enfurecidos van con el *xongo*; éste en vez de huir, les pregunta a sus cuñados dónde encuentran el dinero,³³ los cuñados aprovechan la oportunidad y lo instan a que los acompañe, lo hacen cargar en su burro basura y excremento de perro, además de su itacate.³⁴ El *xongo* se va con ellos, y los cuñados lo

³⁰ *Zakthuhni - Schinus molle*: El pirul en el cuento es un elemento de referencia, en el Valle del Mezquital abundan los mezquites, de ahí el nombre del lugar, y los pirules son apreciados, por la sombra que producen, y porque su altura destaca entre el paisaje. Información incluida en el vocabulario *hñähñu*.

³¹ Este motivo no está incluido en la versión que presentamos, está registrado en las versiones de Julio Zapote Casablanca y Aurelio Pérez Martínez.

³² Este motivo no está incluido en la versión que presentamos, está registrado en las versiones de Julio Zapote Casablanca y Aurelio Pérez.

³³ El *xongo* asume que la fortuna de sus cuñados se debe a la suerte. Por extensión, una creencia entre la comunidad es que la gente adinerada o poderosa llegó a ese estatus por haberse encontrado dinero enterrado.

³⁴ Itacate: (Del náhuatl. *itacatl*, bastimento) m. Provisión de comida que se lleva en un envoltorio, yendo de viaje o de paseo (Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, 2000, p. 621).

abandonan en un “sólido”, un lugar por donde nadie pasa y que se sabe es un camino peligroso y de mal agüero.

Al filo de la media noche, se escucha un estruendo; el *xongo* se sube a un árbol grande y escucha la plática sostenida entre varios seres malignos que se comen a su burro y revelan dónde están escondidos el agua y la lumbre. Del miedo el *xongo* se orina. Empiezan los cantos del gallo y la aurora, con ello, los seres que estaban conversando huyen espantados.

El *xongo* trata de regresar a su casa pidiendo limosna, en el camino la gente del pueblo más cercano le dice que la comunidad está en desgracia porque no tiene lumbre ni agua. El *xongo* les da la buena noticia de que él sabe dónde están escondidos los elementos que buscan. Ellos, a condición de matarlo si está mintiendo, aceptan que les revele el sitio. Él acepta el riesgo y los conduce al lugar referido en la plática que sostuvieron los seres bajo el *zakthuni* (en español lo traducen como pirul³⁵). El *xongo* encuentra los elementos vitales y el pueblo entero lo recompensa con “fierros” (dinero y carros de volteo) y terrenos. Es entonces cuando regresa victorioso a su casa, acompañado de flores y música. La mamá del *xongo* se asombra por ese momento de tanta felicidad y su hijo le dice “por eso te dije mamá que aguantaras los golpes, yo sabía lo que hacía”.³⁶

Vladimir Propp propuso como una herramienta de análisis la detección de 31 funciones posibles aplicables a todos los cuentos, a cada función asignó una letra y un número que especificaba el contenido de la misma. No todas las funciones están presentes en un cuento pero sí todos los relatos presentan estas funciones y además responden, según el autor, a un orden fijo de suceso. Para ofrecer una lectura más accesible presento el enunciado que corresponde a cada función asignada representada con una letra, y en algunos casos, con un número.³⁷

Respetando el orden de sucesión de las funciones propuesto por Propp, el análisis de la versión 4 del cuento “*Xongo rä jä 'i*”, “El tonto” queda de la siguiente manera³⁸:

³⁵ Véase nota 30.

³⁶ En la versión de Aurelio Pérez Martínez el final varía: el *xongo* les dice a los cuñados que allá donde lo dejaron había mucho dinero; los cuñados regresan al lugar y son devorados por los seres del mal.

³⁷ Las letras que representan las funciones varían dependiendo la edición que se consulte de la obra de Propp, en este caso hacemos referencia a la edición de Colofón, 1999.

³⁸ Cuando las funciones toman en cuenta lo contenido en otras versiones se anota al margen.

(x5) Carencia, formas racionalizadas, falta de dinero, de medios de vida. El *xongo* y su madre padecen una situación de extrema de pobreza.

(Y4) La desdicha es anunciada. La madre del *xongo* le dice a su hijo que ha sido golpeada y humillada por el *mboho* debido a la solicitud de concertación de casamiento entre él (el *xongo*) y una de sus hijas (del *mboho*).

(W) El héroe decide intervenir. El *xongo* trama un plan para lograr el objetivo de casarse con la hija del *mboho*.

↑ **El héroe abandona su casa.** El *xongo* se sube a un árbol debajo del cual están comiendo el *mboho* y su familia.

(H9) El héroe reacciona frente a las acciones del futuro donante, venciendo al ser hostil.

Esta función es pertinente si establecemos que Dios es el donante del *xongo*, así, el héroe actúa con astucia (con la ayuda divina) y se hace pasar por un tecolote que amedrenta al *mboho* amenazándolo de que le pasará lo peor si no da a su hija en matrimonio.

(Z1) El medio se transmite directamente. El medio es la hija del *mboho* que es dada en matrimonio al *xongo*.

(R3) El héroe es conducido al lugar donde se encuentra el objeto que busca. Es una trampa; el *xongo* pide a los cuñados que lo lleven al lugar en el que ellos encuentran el dinero, éstos aprovechan y lo engañan llevándolo a un lugar peligroso donde lo abandonan.

(L1) El héroe y el antagonista se traban directamente en terreno descubierto. El *xongo* resiste arriba de un árbol mientras los entes malignos se reúnen debajo de éste hablando de sus maldades. Es un enfrentamiento simbólico.

(M) El héroe recibe una marca. El *xongo* es marcado simbólicamente al recibir la información de los antagonistas que le hará cambiar su destino.

(V1) El antagonista es vencido en terreno descubierto. El *xongo* se orina desde arriba del árbol y los antagonistas creen que va a amanecer y huyen. En este caso los antagonistas son vencidos por la misma suerte (destino, ayuda divina) del *xongo*.³⁹

(E1) El daño es reparado. El objeto buscado se gana con la astucia. Una vez que resiste el miedo arriba del árbol y escucha la información de la ubicación del fuego y el agua

³⁹ Esta función está presente sólo en la versión 1 de Julio Zapote Casablanca.

proporcionada por los antagonistas, el *xongo* obtiene bienes económicos y materiales por parte de la comunidad a la que beneficia con esta información.

↓ **El héroe regresa.** El héroe vuelve a su casa.

(Tr) Transfiguración, el héroe adquiere una nueva apariencia. El *xongo* regresa a su casa rodeado de éxito y prestigio, no sólo con bienes económicos sino adornado con flores y música.

La fórmula quedaría así:

$$X5 + Y4 + W + \begin{array}{c} \uparrow \\ + H9 + Z1 + R3 + L1 + M + V1 + E1 + \end{array} \begin{array}{c} \downarrow \\ + Tr + Ca \end{array}$$

Su lectura resumida es: El cuento comienza con una carencia, falta de dinero, de medios de vida, una desdicha es anunciada, en este caso, que la madre del protagonista ha sido golpeada. El héroe (que en esta narración se trata de un antihéroe) decide intervenir y abandona su casa. El protagonista actúa aprovechando la ayuda del futuro donante (Dios), el protagonista recibe directamente el medio mágico: la alianza con la hija del empoderado. El héroe es conducido al lugar donde se encuentra el objeto que busca, en este caso se trata del dinero, el cuál no obtiene directamente.

El héroe y el antagonista se traban directamente en terreno descubierto, se trata del momento en el que el protagonista presencia la junta de los seres malignos. El héroe recibe una marca que es el conocimiento del lugar donde se encuentran escondidos el agua y la lumbre, de esta manera vence a los antagonistas que son los seres malignos. El daño -es decir, los golpes y humillaciones que recibió su madre- es reparado pues el protagonista sobrepasa en bienes y jerarquía social al agresor. De esta manera el héroe regresa a casa con una nueva apariencia.

La otra interpretación (o lectura) de la misma versión del cuento que no sigue el orden de sucesión propuesto por Propp es:

(a1) Ausencia. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa. La mamá se va al monte por tunas y en la madrugada se dirige a casa del *mboho*.

(X6) Causa de daño corporal. El *mboho* golpea a la señora por el atrevimiento de pedirle a una de sus hijas en matrimonio para su hijo.

(x5) Carencia. Formas racionalizadas. Falta de dinero, de medios de vida. El *mboho* le llena a la anciana una petaca⁴⁰ de tortillas; le dice que el hijo lo que tiene es hambre, que no quiere volver a escuchar esa petición.

↑ **Partida. El héroe abandona su casa.** El *xongo* se sube a un pirul que tiene un hueco en el centro).

(W) El héroe decide intervenir. Sube a la punta del árbol con un costal lleno de objetos diversos.⁴¹

(H6) El héroe engaña a los adversarios. Cuando el *mboho* está comiendo debajo del árbol el *xongo* hace la voz como si un tecolote⁴² hablara y dice que si no da a su hija en matrimonio se va a ir al infierno.

(Z9) Posesión del medio mágico. Diversos personajes se ponen a disposición del héroe. El *mboho* manda a los trabajadores a que le avisen a la viejita y a su hijo que pueden ir a ver con cual de sus hijas se quiere casar. En este caso el medio mágico es la superstición del *mboho* por creer que había fuerzas malignas superiores (representadas por la improvisación del *xongo*) que lo castigarían si no daba a su hija en matrimonio.

(Z1) Obtención del medio mágico; el medio se transmite directamente. Se forman las seis hijas y la que está escondida en la ventana⁴³ es a la que elige el *xongo*. El medio es la hija, no es el fin.

(E2) El daño es reparado. El objeto de la búsqueda es recuperado por varios personajes cuyas acciones se suceden rápidamente. El *xongo* se casa y a pesar de que se casa, éste no es el desenlace; le cambian la ropa y el virrey o *mboho* lo pone a dirigir a sus trabajadores.

(n) Se le proporciona información al antagonista a través de una pregunta. Los cuñados llegan y preguntan cómo están sus hermanas, si están completas, el *mboho* les dice que aunque no es el yerno más adecuado, una de sus hermanas se casó con el *xongo*.

(e1) Engaño. El antagonista actúa por medios de persuasión. Los cuñados le dicen al *xongo* que lo llevarán a donde se encuentra el dinero.

⁴⁰ Petaca: (Del náhuatl *petlacalli*). La primitiva petaca azteca fue una caja tejida de mimbres, o de palmas, o de madera, aforrada de un tejido como estera y que se usaba a modo de baúl (Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, 2000, p. 837). Así es como se tradujo la palabra *hñähñu* „b'ethi“.

⁴¹ Véase nota 31.

⁴² Tecolote: (Del náhuatl. *tecolotl*). Nombre genérico de la lechuga. (Francisco J. Santamaría, *Diccionario de Mejicanismos*, 2000, p. 1018).

⁴³ Véase nota 32.

(R3) El héroe se traslada. Es conducido al lugar donde se encuentra el objeto que busca. El medio mágico es la información que escuchará en ese lugar. Los cuñados lo conducen a un camino que no es bueno, un camino del mal, en el que no se debe pasar de noche.

(X5) Daño. El prisionero es secuestrado o retenido. Los dos cuñados lo abandonan ahí donde no es recomendable estar.

(H1) Reacción del héroe, experimenta la prueba. El *xongo* se cuelga hasta la punta del árbol; con todo y susto presencia desde arriba el diálogo de los malos, los del mal aire.

(Z2) Transmisión. Obtención del auxiliar mágico. El medio es indicado. El maestro de los del mal les interroga sobre lo que han hecho de maldad y uno de los personajes malignos revela que ha escondido la lumbre y otro el agua e indican el lugar donde lo hicieron.

(H6) El héroe reacciona. Engaña a los adversarios. Se orina por el susto, los malos piensan que va a llover *yenzá* „rocío“, posteriormente canta el gallo y se van todos rápidamente.⁴⁴

(T) Tarea difícil (Llega a un lugar donde no hay lumbre ni agua, él está pidiendo que le den de comer, les dice a los habitantes de la comunidad que él les dirá dónde están escondidos los elementos vitales perdidos, ellos convocan a miles de personas y lo amenazan con que morirá si no es verdad lo que dice).

(C) Cumplimiento de la tarea difícil (Les indica el tronco donde está la lumbre y más lejos señala la roca en donde está el agua).

(E6) Eliminación del daño. El auxiliar mágico pone fin a la pobreza (Le dan muchos fierros (bienes materiales) debido a que informó atinadamente el lugar donde estaban escondidos el agua y la lumbre).

↓ **Regreso** (Llega a su casa acompañado de mucha gente, con flores).

La fórmula resumida siguiendo este orden aleatorio de sucesión queda de la siguiente manera:

a1 + X6 + x5 + ↑ + W +H6 +Z9 + Z1 + E2 + n + e1 +R3 + X5 + H1 + Z2 + H6 +T + C + E6 + ↓

⁴⁴ Véase nota 39.

Al leerse las funciones el relato comienza con la ausencia de uno de los miembros de la familia que se aleja de la casa (la mamá del protagonista se dirige a casa del virrey), existe un daño corporal debido a una carencia extrema de falta de dinero y medios de vida. Es cuando el héroe abandona su casa, decide intervenir y engaña al adversario (que es el virrey que se encuentra desayunando con su familia debajo de un árbol) a través del medio mágico (que sería la superstición del virrey), posteriormente diversos personajes se ponen a su disposición (en este caso los mensajeros). El medio mágico (otro) se transmite directamente (en este caso una de las hijas del virrey). El daño es reparado, de estar en una situación de extrema pobreza, el protagonista es dirigente de varios trabajadores. El antagonista (cuñado) recibe información a través de una pregunta y decide engañar al héroe que se traslada hacia donde se encuentra el objeto que busca (dinero). Se produce un daño, el héroe es abandonado y experimenta la prueba, la cual consiste en pasar una noche siendo testigo de la junta de los seres malignos, se produce una transmisión de otro medio mágico que en este caso es información, el héroe reacciona y engaña a los adversarios (al orinarse los seres malignos creen que es rocío y huyen). El héroe realiza una tarea difícil que es buscar bajo amenaza de muerte los elementos perdidos; cumple la tarea difícil y se elimina el daño al obtener bienes económicos y sociales. El héroe regresa a casa.

Según Propp hay dos tipos de funciones, las que dan movimiento al relato y las que facilitan esta tarea de las primeras. Ambas lecturas del análisis coinciden en la identificación de cinco funciones: W (el héroe decide intervenir), ↑ (el héroe abandona su casa), Z1 (obtención del medio mágico), R3 (el héroe es conducido al lugar donde se encuentra el objeto que busca), y ↓ (el héroe regresa).

El autor no explica cuáles son aquellas funciones que facilitan el movimiento y cuáles son las que lo dan, pero estos “enunciados narrativos” - como propone nombrar Greimas a las funciones - (Greimas en Courtés, 1980: 9) coinciden con las tres pruebas que articulan el conjunto del relato: la *cualificante*, que en nuestro caso sería la manera en cómo obtiene el *xongo* uno de los objetos de su búsqueda al subirse al árbol y simular el canto del tecolote (W), la prueba *decisiva* en la que el *xongo* muestra su temple para no ser devorado por los entes malignos y le es otorgado indirectamente el segundo objeto de su búsqueda (R3), y por último la prueba *glorificante* en la que el *xongo* regresa con música y bienes materiales a su casa (↓).

En el primer análisis los antagonistas con los que se traba directamente el *xongo* son los seres malignos que platican debajo del árbol (L1), en el segundo análisis, los antagonistas son los

cuñados que lo engañan (e1) y más adelante los entes malignos son los adversarios engañados (H6). Al no seguir el orden de sucesión que propone Propp, identificamos más funciones debido a que podemos adecuar las funciones al texto y no al revés.

Las fuerzas a las que se opone el *xongo* sean antagonistas o adversarios son necesarias para cualificar el grado de astucia y valentía del héroe. En ambos análisis se reconoce el carácter opositor de los cuñados, el *mbogo* y los entes malignos.

Si la interpretación de la narración cambia en un análisis y en otro, es relevante el concepto de “sucesión”; no se trata de un mero resumen de acontecimientos relatados en el cuento sino más bien de un “dispositivo sintagmático del relato poseedor de un sentido, una dirección y una intencionalidad subyacente cuya interpretación correspondería a nosotros proponer” (Greimas en Courtés, 1980: 5).

El cuento podría ser real maravilloso si quisiéramos otorgarle una denominación ya que lo maravilloso está basado en una realidad cotidiana: la falta de medios de vida; la carencia con la que empieza la trama según el primer análisis es una constante social en la comunidad.

Las pruebas a las que se somete el protagonista en el cuento son manifestaciones de la imaginación en su búsqueda por encontrar mecanismos discursivos que reflejen los ideales en torno a los que se espera tendría que girar el sentido de la vida.

En el desenlace de ambos análisis se evidencia la predominancia de la jerarquía y prestigio social por encima de una situación económica acomodada; el protagonista regresa a casa no sólo con bienes materiales sino acompañado por gente, flores y música. El relato, como plantea Phyllis Correa, debe ser entendido como una manera indígena de concebir la historia (Correa, 2006: 168).

Al mostrar este tipo de herramientas literarias y antropológicas de análisis buscamos reconocer al esquema narrativo “como la articulación organizadora de la actividad humana que erige a ésta en significación” (Greimas, 1980: 10).

3.1.2. La estructura de los personajes

A J. Greimas propone tres categorías sintagmáticas para el estudio de la estructura narrativa de los cuentos populares: 1) performanciales (o de desempeño)⁴⁵ que refieren al cumplimiento de una prueba por parte del héroe; 2) contractuales, relacionadas con el establecimiento o ruptura de contratos; y 3) los disyuncionales que indican partidas y retornos del héroe (Véase Greimas citado en Olavarría [1989: 45] y en Melitinski 1972: [47-51]). De acuerdo al registro de las funciones siguiendo las pautas y nomenclatura propuestas por Propp, el cuento que analizamos presenta un sintagma narrativo disyuncional.

El protagonista de este cuento coincide con las características de héroe mediador que propone Edmund Leach:

El héroe mediador es, en todos los sistemas religiosos, un ser de la zona media y un aspecto de su ambigüedad esencial es que siempre es, a la vez, absolutamente virtuoso y absolutamente pecador; una característica que define al héroe es que resulta anormal cuando se le juzga con un criterio ordinario (Leach, 1976: 83 citado en Olavarría, 1989: 81).

El muchacho *xongo*, puede traducirse como muchacho flojo, por un lado con sentido peyorativo y por otro, como alguien elegido que tenía la ayuda de Dios por ser honesto. Aunque pobre económicamente tenía muy claro lo que quería, basado en su autoconfianza logra realizar lo que se propone.

Las relaciones de oposición que se distinguen en la trama a través de los personajes y sus actos son:

- Humildad \subset pobreza vs. soberbia \subset riqueza, ejemplificada con el personaje de la madre del *xongo* vs. el *mbqhq* que la humilla y la ofende por solicitar la mano de su hija para su hijo.
- Audacia \subset ingenio vs. ingenuidad \subset miedo, el *xongo* que se sube al árbol haciéndose pasar por tecolote, y el *mbqhq* que mientras come acompañado de su familia manda a sus trabajadores que le avienten unos tiros a ese animal hasta que cede a la amenaza del supuesto tecolote y manda a llamar a la mamá del *xongo*.

⁴⁵ El término *performanciales* proviene del inglés *performance*, sería pertinente proponer un neologismo basado en el español. (En conversación personal con el Doctor Ramón Arzápalo Marín).

- Soltería \subset madurez femenina vs. matrimonio \subset juventud femenina, las hermanas de la hija menor del *mboho* quieren casarse pero a ninguna de ellas elige el *xongo* ya que él prefiere a la más joven.
- Explotación \subset trabajo vs. comodidad \subset suerte, mientras los trabajadores del *mboho* han mantenido una relación de subordinación sin posibilidad de ascenso, el *xongo* de no trabajar nunca se convierte en jefe de los trabajadores.
- Envidia \subset fuereños vs. autoconfianza \subset gente arraigada al pueblo, mientras los hermanos de la muchacha al regresar de una prolongada ausencia se llenan de envidia y coraje al enterarse que su hermana se casó con el que consideraban un tonto y piensan en matarlo, el *xongo* se acerca a ellos y les pregunta dónde encuentran “el dinerito” pensando en obtener una ganancia extra a la producida por su condición social de ser yerno del *mboho*.
- Engaño \subset malicia vs. credulidad \subset ingenuidad, los cuñados se divierten con el *xongo* diciéndole que para el viaje en el que irán a mostrarle dónde encuentran el dinero tiene que llevar dos bolsas llenas de basura, excremento de perro, y orejas de tepalcate⁴⁶ y cántaro, el *xongo* cree en lo que le dicen sus cuñados y le pide a su mujer que le prepare su itacate.⁴⁷
- Respaldo familiar vs. situación de orfandad, los dos muchachos son queridos por sus padres, y se hace manifiesta la presencia de la madre y el padre en la toma de sus decisiones, mientras que el *xongo* está solo en medio de una familia nueva, su madre se ha quedado en su casa y está ausente la figura paterna, sin embargo el *xongo* mantiene una relación sólida de matrimonio puesto que su esposa sigue el rol de procurar sus alimentos.
- Abuso vs. generosidad, los cuñados comen del itacate del *xongo*, quien lo comparte sin ningún recelo y sin siquiera probarlo, cuando éste les pide un poco del de ellos, los cuñados se burlan diciéndole que sí le darán de su itacate que traen, pero a cambio de que el *xongo* les de un ojo.

⁴⁶ Tepalcate: (Del náhuatl. *tepalcatl*). Tiesto o fragmento de vasija quebrada; cacharro, trasto inútil (Francisco J. Santamaría, Diccionario de mejicanismos, 2000, p.1031).

⁴⁷ Véase nota 34.

- Traición vs. obediencia, los cuñados le dicen al *xongo* que amarre su burro en un árbol grande de pirul mientras ellos van a calentar su itacate, el *xongo* confía en ellos, pues se supone que ellos lo están guiando pero éstos lo abandonan, llega la noche y no regresan, el *xongo* atraviesa por una situación de espanto al verse solo, sin comida, de noche y con frío.
- Fuerzas malignas sobrenaturales vs. humanidad inocente, los malos, los del mal aire irrumpen al pie del árbol donde ya ha trepado el *xongo* para protegerse, éste desde arriba observa el diálogo que tienen entre ellos acerca de los daños que han hecho en la tierra.
- Árbol ~ plano superior vs. Tierra \cap plano inferior, el árbol indica protección, solidez, pertenencia a una comunidad, es un elemento de aglutinación social, al ascender por él, el *xongo* se salva, lo cual está relacionado con la ayuda divina que lo acompaña. Por otro lado, la tierra, separada por el árbol, representa una ubicación inferior donde conviven los entes malignos.
- Crudo \cup no vida vs. fresco \cup no muerte, siguiendo las categorías trabajadas por Lévi – Strauss y continuadas por Greimas (1984: 65), el hecho de que los del mal aire se coman crudo al burro que acompañaba al *xongo* representa que estos seres no comparten el mismo código de vida que los humanos, tampoco se puede decir que pertenecen al reino de la muerte, porque de ser así no podrían coincidir en un momento o en esa circunstancia con el *xongo* que presencia su reunión; por otro lado, el burro al estar fresco, es decir, ni cocido ni podrido representa la no muerte, funciona como enlace entre lo humano vivo que está en una situación vertical de superioridad y los del mal aire que están en una situación vertical de inferioridad.
- Fresco \cup no muerte vs. podrido \cup muerte, el agua vital que es robada por los del mal aire, representa la no muerte en oposición al agua escondida con la posibilidad de pudrirse, lo que la convierte en agua mortal, significando en consecuencia la muerte de la comunidad.
- Cocido \rightarrow fuego vital vs. crudo \rightarrow no vida, el fuego vital que sería el que ha sido robado, significa lo cocido, la cultura, en oposición al fuego mortal, una vez robado, lo crudo, representa la no vida.

La lógica de estas categorías queda representada de la siguiente manera:

si cocido \approx V, entonces crudo \approx no V, y

si podrido \approx M, entonces fresco \approx no M.

(Greimas, 1984: 65)

- Aurora \subset bien vs. oscuridad \subset mal, el canto del gallo indica que el tiempo del mal y la oscuridad ha finalizado, los malos, los gusanotes huyen tras la amenaza de un nuevo día.
- Conocimiento \subset salvación vs. desconocimiento \subset padecimiento, haber pasado tanto miedo sobre el árbol y haber perdido su burro le significó al *xongo* obtener una ganancia a cambio: escuchar la información de los entes malignos y saber dónde estaban escondidos el agua y la lumbre. Por otro lado la comunidad, al no saber esta información padece el sufrimiento de no tener cómo saciar sus necesidades vitales, que son, tomar agua y cocer sus alimentos (recordemos que lo cocido representa la cultura en su estado más avanzado y representa la vida).
- Reconocimiento social vs. empoderamiento personal, contrasta el triunfo del *xongo* quien es premiado y reconocido por toda una comunidad mientras que la figura del *mb \underline{o} h \underline{o}* disminuye porque a pesar de tener riqueza no tiene el apoyo y el reconocimiento comunitario.
- Destino vs. lógica humana, la convicción y autoconfianza del personaje principal están apoyadas por un destino de orden omnisciente que hace que el *xongo* logre sus objetivos pese a las diferencias sociales.

3.2. Nivel pragmático

Este nivel se enfoca en estudiar las relaciones entre los signos lingüísticos y sus usuarios y el entramado de estas relaciones arroja información sobre la ideología y las costumbres de los habitantes *hñähñus*. El método para obtener información sobre la ideología fue por entrevista directa y por la observación en campo, el cuento fue el medio para llegar a este tipo de análisis.

² *Mbohō* significa para los *hñähñus* “el diferente”, “el que no es agradecido”, “el que se ha enriquecido sin tomar en cuenta la solidaridad” AGP (conversación personal), es una palabra que da sentido de comunidad precisamente porque su utilización aísla a quienes no comparten las pautas normativas *hñähñus*, que van desde el rendimiento de la faena, hasta un sufrimiento compartido. En las versiones en español la palabra utilizada es “virrey” o “rey”, esto aleja el significado cultural pero se relaciona con el concepto de diferencia, el diferente es aquel que conquista avasallando a los pobladores originarios, además, dota de un carácter épico a la narración y la inserta dentro de la tradición literaria.

⁶ *ma bi kumbi* “iba a moler”, se refiere a la trituración del nixtamal (maíz cocido con cal), una práctica prehispánica y mesoamericana. El maíz en forma de tortilla es la base de la alimentación *hñähñu* y en el cuento se observa la recurrencia de esta actividad.

⁹ *Ajuä* “Dios”, la traductora me señaló que esta palabra debía ir en mayúscula, lo cual denota que este sustantivo es significado como nombre propio.

¹² *xoconostle*, este fruto derivado del nopal, también conocido como tuna agria es apreciado en el Valle del Mezquital como un alimento energético, se emplea para condimentar un tipo de salsa.

¹³ *petición*, se refiere a solicitar el casamiento, la traductora me explicó que la petición incluye el regalo, es decir que se pide algo al dar algo a cambio, en una especie de ofrenda.

²⁶ *pijhme* “gordas”, es un alimento de maíz muy apreciado por la comunidad otomí, en especial por las personas adultas, a base de masa con la que se hacen las tortillas se elaboran en forma de rombo aproximadamente de 1 cm. de grosor.

³³⁻³⁴ *dumänthuhu (...) bi umbabi mar'a yä mfei*, “muerto de hambre (...) y le dio más golpes”

Este es el daño del cuento, la traductora hizo notar que el peor insulto que le pueden decir a alguien es que es un „muerto de hambre“, además de eso, el *mbohō* golpeó a la señora; la traductora hizo varios gestos en esta parte de la narración, para ella era muy fuerte escuchar la escena y exclamaba constantemente “pobre señora”. Este daño al final es reparado, el *mbohō*

sufre un daño al final del cuento, se le acaba su poder, se ve minimizado en contraste con el éxito adquirido por el *xongo*, es un castigo del destino o divino debido a esta actitud altamente soberbia.

49 *nuä rä nda za mi otsi ja rä mui*, “el tronco estaba hueco en su barriga”, nombrar por metonimia „barriga” a lo que está en el centro de un árbol es establecer una relación de semejanza entre la estructura del árbol y la corporalidad humana.

51 *nda zu’uε* “gusanote”, se nombra así a todo animal o ente que causa repulsión, se sobreentiende que para los pobladores *nñähñus* indica peligro o daño.

81 *hñato*, “ocho”, este es el número de hijas que tiene el *mboho*. Sobre el número 8 Galinier encontró que “el ocho y los múltiplos del ocho aparecen de manera constante, pero los curanderos no pueden explicar bien por qué” (en Lastra, 2006: 348).

84 *nuga, nuga, nuga*, “yo, yo, yo”, todas las hijas del empoderado querían casarse, en la sociedad *hñähñu* es común la existencia de familias en las que el padre les prohíbe a sus hijas tener contacto con el exterior y por lo mismo, quedan solteras, de ahí que en el cuento todas las hijas estén deseosas de contraer matrimonio.

89 *nüa nda dondo jä’i bimpefi bya bi atsi’ä yä hai njani*, “ese el tonto estaba trabajando moviendo la tierra así.” La narradora se refiere a que el protagonista está simulando que trabaja echando paladas de tierra hacia su espalda sin ningún sentido. Esta actitud del personaje me recordó la experiencia con uno de los narradores pues en algunas ocasiones que lo visité se negó apelando que tenía trabajo, más tarde lo encontraba mirándome desde el monte simulando alguna ocupación.

92 *gi häkuahu rä ora*, “ustedes le quitan la hora”, la hora funciona en el relato como unidad de medida de la jornada laboral rural. El verbo „trabajar” va ligado directamente con „hacer” algo.

145 *memfohyadi’i* “acostado boca abajo con el sol encima”, este adjetivo tan largo es bastante explícito, por un lado refiere a la estigmatización de alguien que esté echado bajo el sol, esto nos habla de una sociedad de acción y a la vez de una sociedad observadora, vigilante, enjuiciadora con pocas oportunidades de descanso y que por lo mismo dichos comportamientos son mal vistos.

169 *bi bengä rä mfeni* “pensó en el pensamiento”, es una redundancia, pero a la vez es un sustantivo hermético, sólo lo entendería tal cual alguien que está inmerso en la cultura. La

traductora lo extiende a: “entrar en la sabiduría del matrimonio”, pareciera que con tan sólo decir “pensamiento” el interlocutor pudiera interpretar que se refiere a contraer matrimonio.

185 *pa ga ma ga hong a n'a zi bexo* “para yo también encontrar un pesito”, este enunciado se relaciona con la idea cultural de que la riqueza se obtiene por suerte, por haber encontrado el tesoro escondido en algún lugar; un miembro de la comunidad *hñähñu* me constató lo anterior al platicarme que su padre era esclavo de las personas que eran dueñas de casi todo el monte y que habían llegado a esa situación por haber hallado el tesoro enterrado en esas tierras.

240 *bi ntsu nu'a rä zi j'i, bi boxa maña rä za* “se espantó esa gentecita, subió al árbol”, según la informante traductora el árbol significa la comunidad que lo acoge y es estable, por otro lado, ella recuerda haber escuchado algo sobre un árbol que era de asamblea e información y que era un lugar del mal. Me relata que en una ocasión a ella y a alguien más les tocó escuchar un ruido de toros; corrieron y corrieron pero nunca los vieron pasar, en ese mismo lugar alguien se descalabró y pasaban cosas raras. El árbol es la salvación, el lugar donde está ubicado es un lugar del mal.

242 *ts' ondähi* “mal aire”. El mal aire está asociado con fuerzas malignas que toman por sorpresa a las personas y les traen el mal, muchas veces objetivado en enfermedades. Usualmente el „mal aire” está asociado con enfermedades extrañas sin aparente explicación. Por ejemplo, en la comunidad de El Dexthi, habita una persona cuyo cuerpo se fue paralizando poco a poco, la comunidad lo explica como que fue víctima del mal aire, es decir, que una fuerza extraña, numinosa y maligna le provocó una caída que lo fue dejando en esa situación irreparable y que con el tiempo aumentó en gravedad.

245 *Xim hai* “uno de la tierra”, esta paráfrasis define el significado de “humano” para los *hñähñus*, la definición alude a una lógica de orden natural de organización del mundo, en el glosario anterior se aborda el tema.

254 *y'e* “rocío del árbol”, también se puede traducir como “llovizna” esta palabra pertenece al vocabulario antiguo, no es común en el habla usual, tuve que consultar a más de un informante para dar con su significado.

282 *k'ando* “piedra grande verde”, es una referencia cultural, según la informante traductora, todo lo que es verde es fruto del agua, es señal de vida, también es imagen de unos ídolos pequeños que aún son venerados en algunas partes, son piedras en forma de muñecos con cabeza y pies, representan las fuerzas de la vida, de Dios, se les puede encontrar en Xochitlán o Tlaco.

289 *mbumza* “tronco verde”, palabra compuesta por la partícula *bu* “fresco”, “resina”, “rocío”, “húmedo”, según la informante es muy propio de la cultura *hñähñu* la asociación del verde con la humedad y la vida.

294 *¿Xi“a rá nda böxi?* “¿Ves el gallote?”, en palabras de la informante traductora el gallo es un signo de Dios y cuando empieza a cantar empieza a alertar a la gente. El primer canto del gallo es señal de Dios, al segundo ya está más pendiente la gente, y al tercero dices “a la una, a las dos y a las tres”. Desde que oscurece, hasta las doce, son horas de prevención, de cuidado porque son las horas del mal, la gente cansada de trabajar se va a acostar profundo, no oye, no escucha y el mal se aprovecha para hacer sus cosas. El gallo hace el primer anuncio, que ya son horas de Dios, hora de la madrugada. Cuando hay un enfermo da miedo que se duerma a las horas del mal, y si muere en la madrugada le tocaron las horas de Dios. Si la hora del nacimiento es en las horas de cuidado se toman más precauciones. Los rezos hasta las 12 son de rogación, de súplica, de dolor, y en la madrugada es ya la aurora, la luz del día, la hora de Dios. Todo esto lo dijo la informante para explicar por qué en esa parte del cuento los entes malignos bajan el tono de la voz.

375 “con lo que servía”, para esta frase la narradora no halló rápidamente las palabras en *hñähñu*, se refería a que hicieron acompañamiento musical con lo que fueron encontrando, a lo que la traductora añadió que “aveces se usan flautitas de árbol, de ramita, de palitos, cualquier cosita provisional y cuando llevaban un preso era un tipo de tambor especial”.

386 *mi thets“i* “dieron vueltas”, la vuelta, según lo referido por la traductora informante, es la búsqueda comunitaria, es dar vueltas en círculo; el círculo es la comunidad que se está construyendo, que toma fuerza. A partir de lo anterior, podemos observar en el relato elementos de fundación de una comunidad, un pueblo que perdió sus elementos sagrados o bien empezará a tenerlos.

429 *entho* “así nadamás”, según la traductora, esta es una palabra “muy *hñähñu*”, quiere decir “así nomás”, significa complacido, bendecido, “así suceden las cosas, así nomás y punto”.

3.2.1. Los deícticos

Creemos pertinente incluir en el nivel pragmático estos referentes fundamentales del texto oral ya que los „deícticos“ son una “clase de palabras a cuya forma no corresponde una denotación

concreta, pues su referente varía conforme a cada situación del hablante, de tal modo que si se desconoce la situación, se desconoce el referente y se ignora también el significado” (Beristáin, 2006: 130). Seguido del deíctico incluimos la situación pragmática que lo acompaña, la cual incluye por lo general un trazo corporal o algún gesto no verbal, a esto es a lo que denominamos narrativa corporal.

89 *nüa nda dondo jä*”*i bimpefi bya bi atsi*”*ä yä hai njani* “ese el tonto estaba trabajando moviendo la tierra „**así**”. La narradora mueve la mano derecha en dirección a su espalda simulando el ademán del *xongo* en el que da una palada de tierra hacia atrás para aparentar que está trabajando.

227 *Ja gi thä*”*i nuüa ri burri*, “Aquí tú amaras tu burro”. La narradora señala con el dedo índice de la mano izquierda un lugar metafórico dirigiéndose hacia abajo, este referente de lugar no sólo existe en la narradora conceptualmente sino espacialmente en su mapa narrativo, traslada el escenario del cuento al aquí y ahora del relato.

288 *¿Xi*”*ä ha ga hab gaja*”*ä?*, “¿Y eso dónde lo hiciste?”. La partícula *ja*”*ä*precisa el referente de lugar donde se realizó la acción, es una palabra que reafirma la existencia del lugar.

386 *Nubya, bi mi hyoni mi thets*”*i njani* “Ahora lo buscaron dando vueltas así”. La narradora traza un círculo en el aire en frente de su pecho con su mano derecha.

391 *Estaba el agüita así*, esta frase la dijo la narradora sólo en español, refleja la urgencia de expresar esta parte del relato. La naradora extiende la mano derecha como acariciando un lecho de agua, simultáneamente la mano izquierda se queda flexionada con la palma hacia enfrente proponiendo un momento de atención. Tomasa, la naradora, imagina el agua y de esta manera se convierte en testigo ficcional del suceso, lo cual también refuerza la verosimilitud del relato.

408 *Nu’a rä zi jä*”*i brijü*”*ti así*, “a esa genticita la levantaron así”. La narradora con particular entusiasmo y énfasis levanta los brazos con las manos abiertas y lanza su cuerpo hacia delante para mostrar la fuerza y la alegría con las que fue cargado el *xongo*.

410 *Nu’a rä zi jä*”*i bribü*”*te hasta maña njani*, “a la genticita la subieron hasta arriba así”. La narradora levanta los dos brazos para señalar cómo levantaron entre todos al *xongo*.

3.2.2. Narrativa corporal

178 *¡Mmmm! n*”*φu*, *ena*, “¡Mmmm! ahora sí, dice”. Expresión en el rostro de la narradora de susto que introduce la actitud de enojo de los hermanos.

424 „Tonæ nu, nu'ä rä ndohña, bus bi ngubi bi gohi, bi gohi así con ngu mmm. “Entonces su, su suegro, pues como que se quedó, se quedó así con como mmm”. La narradora abre los dedos de ambas manos y los ojos en señal de sorpresa: “con los ojos cuadrados se quedó el señor” agrega la traductora.

3.3. Nivel literario

Este nivel está dividido en cuatro rubros, 1) denominaciones del protagonista, es decir, cómo es nombrado y adjetivado el personaje principal y a partir de ahí la ubicación de los posibles rasgos de identificación de los pobladores *hñähñu* con respecto al *xongo*; 2) los recursos estilísticos a través de los cuales funciona y se perpetúa la literatura oral como parte de una tradición oral; 3) la construcción fórmulas narrativas que obedecen tanto al estilo oral como a la forma social de construir cultura, 4) la comparación entre versiones de un mismo motivo que permitirá identificar los rasgos de permanencia y de cambio.

3.3.1. Denominaciones del protagonista

En esta sección ordenaremos las maneras en cómo se nombra al protagonista a lo largo del texto, identificaremos de esta manera el adjetivo que predomina y su evolución dentro del relato.

1, 7, 45, 74, 130, 231, 383, 384, 392 *Rä zi dondo jä''i* “el hombre tonto”, “el tontito”.

1, 4 *Xi mu rä dähñe*, “era muy flojo”.

2, 4, 225, 234, 240, 241, 249, 257, 300, 387, 408, 411, *Nu'ä rä zi jä''i* “esa gentecita”.

4 *Mrä zi dondo*, “era tontito”.

9 *Grä pendejo*, “pendejo” (en el texto se traduce como „zonzote”).

9 *Grä nda xongo*, “eres tontote”.

9 *Grä nda demfo*, “eres un encuerado de cola”.

9 *Grä nda dahñe*, “eres flojote”.

10 *Grä ts''ojä''j* “eres mal pensado”.

33 *Nu'ä ri dumänthuhu gä t'ü*, “ese tu hijo muerto de hambre”.

36, 39 *Rä t''u* “su hijo”.

49 *De ga tukru*, “como tecolote”.

51, 57, 61, 73, 74, 77, 78, 247, 315 *Nu ‘a rä nda zu ‘ue* “ese gusanote”

70 *Xongo*, “xongo”, la traductora traduce el adjetivo como nombre propio.

87 *nu ‘arä nda dondo* “ese gente dondo”.

88, 89, 175 *nu ‘anda dondo jä ‘i* “ese xongote gente”, “el tonto”.

92, 432 *ma t ‘u* “mi hijo”.

135 *xondo pendejo* “tonto pendejo”.

137, 145 *gra nda dondo* “tontote”, “gran tonto”.

142 *go gra ye gi de rá mboho*, “la mano del *mboho*”.

143, 427 *dra m ‘ehä*, “yerno”.

145, 155 *gra memfohyadi ‘i* “que se acuesta boca abajo con el sol encima”.

159, *nu ‘ärä zi xongo jäi*, “al xonguito”, “xongo gente”.

171 *ma cuñado he*, “cuñado de nosotros”.

171, 176 *ma ko he*, “cuñado de nosotros”.

173 *nda xongo jäi*, “xongote gente”.

181 *nda jäi*, “esa gentesota”.

206 *nuna jäi*, “con esa gente”.

245 *xim hai*, “uno de la tierra”.

312 *dada*, “señor”.

370 *nu ‘ami*, “él”.

412 *como rey*, “como rey”.

414 *danga jä ‘i* “gente grande”.

427 *njani ‘a* “así él”.

429 *nu ‘arä jäi* “esa gente”.

435 *ma metsi* “mi muchacho”.

444 *hijo* “hijo”.

3.3.2. Recursos estilísticos

Este apartado correspondiente al nivel literario de análisis contempla seis fenómenos que pudieron distinguirse en la narración: 1) la repetición, 2) los conectores, 3) el ritmo, 4) la interlocución, 5) la verosimilitud y 6) la recepción. Es un gusto para nosotros ofrecer al lector la referencia en el texto exacta en la que se encuentran dichos recursos: material con el que se ensambla el lenguaje verbal para dar pie a las construcciones narrativas.

3.3.2.1. Repetición

La repetición sirve para enfatizar el significado de la frase que se repite o bien para ganar tiempo entre una secuencia verbal y la siguiente, sirve para mantener el discurso con pulso, para impedir o atrasar el silencio y para dar continuidad a las ideas. Las repeticiones pueden ser de una sola palabra o de una oración completa.

37 *go ri ts''ok̄ bi hnabgagi, go ri ts''ok̄ bi hnabgagi*, “por tu culpa me golpearon, por tu culpa me golpearon”.

70, 86, 95, 291, 386 *Nubya, nubya*, “ahora, ahora”.

73 *ya rä hñuki, ya rä hñuki*, “ya la tercera, ya la tercera”.

81 *n''ebi yanduabi, n''ebi yanduabi*, “y les preguntó, y les preguntó”.

84 *nuga, ge nuga, nuga*, “yo, yo y yo”.

114 *go nuga, go nuga, go geke di ne, di ne*, “yo soy, yo soy el que quiere, el que quiere”.

117 *Nuge, n''uh̄, nuge, nub''u, nuge, nuge*, “Luego, entonces, luego, entonces, luego, luego”.

124 *Nubya, nde, nubya, nubya*, “ahora, bueno, ahora, ahora”.

130 *bi ma, bi ma*, “se fue, se fue”.

141 *nuga go, nuga go da go da*, “yo soy, yo soy, yo soy”.

143 *go dra, go dra*, “yo soy, yo soy”.

175 *nda dondo jäi, nda dondo jäi*, “ese gran tonto, ese gran tonto”.

201 *rä zi b''ats''i z̄b''ats̄i*, “su maleta, su maleta”.

235 *otho te ga tsi ha, tsuka rä thuhu, otho te ga tsi*, “nada tengo qué comer, tengo hambre, nada tengo qué comer”.

238 *rä nda ngani, ngu n''a rä nda ngani*, “como un gran trueno, como un gran tronido”.

239 *Xan dan nts''o bya, yode, xan dan nts''o, xan dan nts''o* “Muy feo, escuchó, muy feo, muy feo”.

240 *bi boxa mañä rä za njani* "a *bi boxa rä za*, "subió al árbol, así, él subió al árbol".

291 *nubya, nubya, nuge, nubya, nuge*, "ahora, ahora, este, ahora, este".

298 *porque onge* "a *ya bi hyatsi, porque cuando bi de hyatsi*, "porque por eso ya amanece, porque cuando ya amanece".

306 *nu* "abi *ya t'è bi yut* "a *ha yä ngu yä jäi, ha yä ngu yä jäi*, "él lo que hizo fue entrar en las casas de las gentes, entrar en las casas de las gentes".

311 *¿Te ga rä a "ihé? ¿Te ga rä a "ihé?* "¿Qué te podemos dar? ¿Qué te podemos dar?".

316 *Da o n'a rä... da o n'a rä n'a, rä n'ä, rä yä noya*, "Yo escuché una... yo escuché una, una, unas palabras".

332 *bi ma rä noya, bi ma rä noya, bi ma rä noya*, "se fue la voz, se fue la voz, se fue la voz". Además de ser una frase metafórica, su repetición denota la importancia de la acción. Al repetir se sintetiza la idea, se refuerza el sentido, se construye continuidad y significado.

348 *nu ga di esto, uni, uni, nuga di uni, así esto*, "yo doy esto, doy, doy, yo doy esto, así esto".

349 *ndunthi yä regalo pa nu'a, pa nu'a, rä jäi... nu'a rä jäi*, "muchos regalos para ese, para esa gente... esa gente".

364 *n'übu, n'übu*, "entonces, entonces".

365 *nubya bi ts'i, ts'i nu'a rä zjäi, bi ts'i, ts'i nu'ä rä zi jäi*, "ahora se llevaron, se llevaron [a] esa gentecita, se llevaron, se llevaron [a] esa gentecita".

370 *nu* "ami *m'ët"o m'ët"o m'ët"ode bi ma ha*, "el iba [a]delante, [a]delante, [a]delante, e iba".

375 *ko yä, ko yä, ko yä nu yä, o lo que servía, lo que servía* "con los, con los, con los estos, o lo que servía, lo que servía".

376 *o se refiere, o se refiere a música*, "o se refiere, o se refiere a música".

380 *Habu ja nu'a rä, habu benga bemya nu'a rä db gi ena xä*, "dónde está esa, dónde está tirada esa la piedra que dices pues".

386 *bi mi hyoni mi thets'i, mi thets'i njani* "Ahora, ahora, lo buscaron dando vueltas, dando vueltas así".

390 *Nubya, bi themi nu'a rä do, bi themi nu'a rä do*, "Ahora, rompieron esa piedra, rompieron esa piedra".

392 *ena n'a rä, n'a rä, n'ä rä, n'a rä*, "dice el, el, el, el".

394 *n'a rä, n'a rä, n'a ränu* "abi *uni, bi uni*, "cosa que, cosa que, cosa que tenía que dar, que dar".

403 *bi thets'i, bithets'i, nan ak*, "dieron vueltas, dieron vueltas, otra vez".

404 *jn"á! jrä! ndänga nda dänga za"á* “¡un! tronco grandotote, grandotote”.

409 *entre ma xoge, ma xoge yä jä"i briju"tsi* “entre toda la gente, toda la gente la levantaron”.

413 *nubya ba thete, ba thete*, “lo vistieron, lo vistieron”.

415 *ba thutsuabi dunthi yä, yä, yä, nu yä, nu yä dñi*, “le arreglaron muchas las, las, las, las, las flores”.

417 *pa ba, pa ba ts"i lo yä b"ida* “para que, para que lo trajeran con la música”.

419 *Ne n"φu, n"φu*, “y luego, luego”.

438 *pe nubya, bu nubya*, “pero ahora, ahora”.

438 - 439 *bi nubya bi gai... jä mi, jä mi*, “ahora se bajó... se bajaron, bajaron”.

442 *¡Hange da xi"i mama! hange da eña*, “¡por eso te dije mamá! por eso te dije”.

Incluimos el verbo „decir“ en sus diferentes conjugaciones en este apartado debido a que es una marca de oralidad que es utilizada recurrentemente para reafirmar lo que se está contando. Funciona como una marca o muletilla en la que se recargan los narradores para enfatizar que lo que cuentan no es algo que ellos crean o se estén inventando sino que corresponde a una tradición previa; en este sentido, este verbo, en sus múltiples conjugaciones, puede considerarse un conector para propiciar agilidad, secuencia y verosimilitud.

4, 50, 78, 86, 109, 127, 156, 162, 209, 215, 222, 232, 234, 237, 246, 280, 320, 322, 334, 352, 358, 360, 382, 384, 392, 401, 420 *ena*, “dice”, “dijo”, “dicen”, “dijeron”.

11, 14, 32, 36, 39, 97, 111, 115, 123, 131, 184, 213, 405, 448 *bi ñ"embabi*, “dijo”, “dijeron”, “le dijo”, “les dijo”.

21, 25, 138, 146, 164, 168, 186, 188, 198, 205, 207, 209, 211, 213, 222, 226, 230, 388, 445 *embabi*, “le dijo”, “dijeron”, “díjole”, “le dice”, “les dijo”.

30, 174, 217, 224, 228, 366, 381 *embi*, “le dijo”, “dicen”, “dice”, “le dice”.

38, 52, 95, 104, 144, 146, 244, 310, 355 *bi ñembi*, “le dijo”, “les dijo”, “le dijeron”.

60, 83, 246 *bi ñ"əna*, “dijo”, “dijeron”.

132 *nä*, “dice”.

153 *mi ena*, “dijeron”.

199 *bi ñemba*, “le dijo”.

221, 264, 293, 319 *enga*, “dice”, “dicen”.

277 *bi embabi*, “le dijeron”.

285 *t"əmbabi*, “le dice”, “le dijeron”.

295 *dijo así*, “dijo así”.
 295, 437 *bi ñenga*, “dijeron”, “dijo”.
 297 *Dijo*, “dijo”.
 315 *bi ena*, “les dijo”.
 367, 368 *tʼʼenbi*, “había dicho”.
 434 *bi enga*, “dijo”.
 439 *bi tʼʼenbabi*, “le dijeron”.
 443 *eñaʼʼi*, “te lo dije”.
 444 *ga xi ki*, “me dijiste”.
 446 *xiʼʼi* “te dije”.
 447 *da xiʼʼi, xiʼ*, “te lo dije, dije”.

3.3.2.2. Conectores

Ofrecemos las traducciones según como aparecen en el texto, deben entenderse como aproximaciones al sentido, que aunque sean palabras iguales en *hñähñu*, la traducción en español puede variar de acuerdo al contexto y al criterio de edición.

11, 24, 54, 56, 62, 65, 66, 75, 223, 224, 339, 350, 351, 355, 362 *nubʼu*, “entonces”, “si”.
 19, 45, 104, 246, 252 *entonce*, “entonces”.
 28, 39, 75, 83, 123, 183, 215, 218, 219, 222, 232, 237, 238, 240, 248, 259, 285, 291, 292, 300, 306, 331, 333, 365, 390, 413, 439 *nubya*, “entonces”, “ahora”, “luego”, “luego, ahora”.
 32, 111, 295 *Entonce(s) nubya*, “entonces ahora”.
 46, 201 *gepu*, “luego”.
 48, 50, 122, 128, 164, 168, 174, 186, 188, 200, 201, 205, 213, 229, 270, 276, 280, 302, 315, 319, 320, 434, 437, 441 *nʼepu*, “luego”, “entonces”, “Ahora”.
 70 *nubya, nubya*, “ahora, ahora”.
 70, 115 *Entonce, nʼubu* “Entonces, luego”.
 75, 107, 126 *nuge, nuge*, “este, este”.
 127 *Entons*, “Entonces”.

138, 160, 180, 198, 202, 209, 231, 237, 241, 250, 260, 276, 280, 411, 414 *n'ëpu, nubya*, “luego, ahora”, “luego, entonces”, “después, entonces”

141 *Ya de nubya, de nubya*, “De ahora, de aquí en adelante”

144 *Ne nubya*, “Y ahora”

128, 147, 226, 231, 243, 291 *Nuge*, “Este”, “es que”, “que”, “y”.

225 *Nde, nubya*, “Ahora”.

232, 234, 239, 248 *Bya*, “Ahora”, “entonces”.

237, 254, 276, 379 *este*, “este”.

244 *Nuge nubya* “Luego entonces”.

244 *Bi nubya*, “entonces”.

255 *Entonces, dice*, “Entonces, dice”.

258, 262, 308 *N'øu ena*, “luego dice”.

264 *Ha nubya*, “ahora”.

268 *Ne, nub'ü*, “luego, ahora”.

283 *Nubya'a*, “luego”.

326, 344, 355 *Entonces*, “entonces”.

326 *ya nubya bi, nubya*, “ya entonces, entonces”.

329 *Nub'ü ena*, “entonces dice”.

336 *O sea, por decir*, “o sea, por decir”.

341, 343, 344, 369, 376, 412 *O sea*, “o sea”.

364 *Nubya bi, nubya*, “ahora, ahora”.

377 *entonces, nub'ü*, “entonces, entonces”.

383, 384 *Embya*, “ahora”.

398 *nubya ena*, “ahora dicen”.

399 *Bueno*, “bueno”.

408 *nubya hä*, “ahora sí”.

424 „*Tonæ*, “Entonces”.

435 *Xibya*, “Xibya”.

435 *ge nubya*, “que ahora”.

3.3.2.3. Ritmo

El ritmo es fundamental para la transmisión de la oralidad, las historias, narraciones, cuentos, relatos y discursos orales mantienen un ritmo a nivel de la frase, una acentuación constante, en algunas circunstancias es más perceptible que en otras, sírvanos como ejemplo la siguiente frase: ⁹⁸ *Hina, ge hina hinda za da ma porque bi mpefi*, „que no va a poder ir porque está trabajando“. Nótese el ritmo en la pronunciación en esta frase (marcamos la sílaba acentuada con mayúsculas): **H**ina, ge **H**ina hinda za da **MA** porque bi mpe**FI**. Si lo graficamos observaremos que el acento recae simétricamente en la sexta sílaba:

HI	Na	HIN	Da	Za	Da	MA	Por	Que	bi	m	Pe	FI
'	-	-	-	-	-	'	-	-	-	-	-	'

El ritmo que pudimos reconocer en esta frase es un ejemplo de la musicalidad del idioma.

3.3.2.4. Interlocución

²⁵¹ *pues soltó su b'it'i ¿sabe lo que es b'it'i?* La pregunta funciona para evaluar por parte de la narradora el grado de recepción de su interlocutora. Las pausas en la narración promueven la interacción y diálogo entre narrador y receptor, es un recurso que busca a la vez mantener activa la atención.

²⁷³ *o otras man'a te xa mefi ¿hina? n'φu*, enga, “o otras (cosas) que haya hecho ¿no? luego, dice”. Interlocución entre la narrador y receptora donde ésta tiene que completar las acciones en una especie de elipsis.

³⁵⁴ *¿No? más que nada porque eran muchos.* “¿No? más que nada porque eran muchos”. En esta parte del relato la narradora vuelve a hacer una pausa para explicarme de manera directa el sentido de la narración.

3.3.2.5. Verosimilitud

Este recurso literario consiste en afirmar con alguna frase hecha lo relatado en el cuento, lo cual dota a la narración de un carácter de autenticidad, de verosimilitud. Los deícticos son una forma

de reafirmar lo sucedido, por lo cual todo el apartado 3.2.1. también forma parte del recurso literario de verosimilitud.

²⁶⁶ *Xi''ä* “Así fue”. Frase dentro de la estilística oral que reafirma lo sucedido tanto en el relato como en el plano de la realidad; la frase refuerza la validez y verosimilitud de la narración. El sentido de esta frase es diferente al asignado en las frases ⁶⁷, ⁶⁸ y ²⁸⁸.

³⁰¹ *Xa zi*, “bien”, esta frase hecha es un recurso estilístico en el idioma, enfatiza la verosimilitud del acto: *bi hopi xa bi hyats''i, xa zi*, “esperó que amaneciera, bien”

3.3.2.6. Corrección

²⁶⁹ *Ne nea ge ts''a ma... xahñ''onu''axka pefi*, “Y tú también es muy boni... bueno lo que hiciste”. Palabra trunca *mahotho*: „bonito”. “Bonito” no tiene la misma carga semántica que “bueno”, el concepto de „bonito” está relacionado generalmente con el de „ternura”, y en este caso los entes malignos carecen de este rasgo. La autocorrección por parte de la narradora pone de manifiesto la pertinencia y selección léxica necesarias para todo arte verbal.

3.3.3. Fórmulas narrativas

²⁸ *Nubya nu''ä rä zi tia bi yode bi dämä*, “Entonces la viejita escuchó y obedeció”. Difrasmismo recurrente en la literatura tradicional, “escucho y obedezco” aparece frecuentemente en los cuentos de *Las mil y una noches* (Anónimo, 2005: 51) o bien “audición y obediencia” (Cansinos Assens trad, 2001: 436). No forma parte de la versión en el idioma original sino de la traducción al español.

⁵³ *ge matetho da ma rä nidu b''ü hinda umbä rä t''ixu*, “que vivo se va a ir al infierno si no da a su hija”. Esta frase funciona como fórmula, aparece tres veces en la narración, perpetúa las partes medulares del cuento, véase ⁶⁵ *ge nubu hinda umbä rä t''ixu matetho da ma rä nidu* “que si no da a su hija vivo se va a ir al infierno”, ⁶⁹ *ge ga ma rä nidu b''ü hinga umbä ma t''ixu* “que me voy a ir al infierno si no le doy a mi hija”.

¹⁹⁵ *n''epu gi duta yä guxni, yä dohmi, yä fotsaty''o*, “luego las repletas de orejas de cántaro, de tepalcates, de cacas de perro” esta es una de las frases que sirve como fórmula dentro del cuento, se trata de una enumeración de cosas con carácter escatológico y sin sentido, es un motivo que

acentúa el carácter abusivo de los cuñados y la personalidad ingenua del protagonista. En la versión 1 de Julio Zapote lo que le dicen sus cuñados que lleve es “caca de burro, caca de perro y caca de puerco”.

3.3.4. Comparación entre versiones

⁸¹ *Ya bi yei njani gatho nu 'u hñato yä t'fxu*, “ya las sentaron así a todas esas ocho hijas”. En la versión de Aurelio Pérez Martínez (versión 2), hermano de la narradora de la versión que aquí transcribimos son siete hijas. Sobre el número 8 Galinier encontró que “el ocho y los múltiplos del ocho aparecen de manera constante, pero los curanderos no pueden explicar bien por qué” (en Lastra, 2006: 348). Como dato curioso, alguna vez Lévi-Strauss mencionó que [existe una] “singular recurrencia del número ocho, ya ilustrada por la aritmética de Pitágoras, la tabla periódica de los cuerpos químicos y la ley de simetría de las medusas” (Lévi-Strauss, 2011 [1979]: 9).

²⁵⁴ *Pensó que había llovido porque rä y'è rä y''è se llama este, y'è, y'e es la lluvia*. Este motivo en la versión 1 de Julio Zapote Casablanca es lo que ocasiona confusión y temor en los entes malignos y los motiva a huir, en el caso de la versión de Tomasa Pérez (versión 4) y de Aurelio Pérez (versión 2), este motivo es ocasional, funciona como episodio tragicómico (el *Xongo* se orina del miedo). En estas dos versiones no tiene el significado simbólico de que los entes malignos temen a la lluvia del rocío por anunciar el inicio de la aurora y con ella la aparición de Dios. La literatura es una forma de organización. La sucesión de los acontecimientos denota la lógica estructural del pensamiento del narrador. En este caso en dos narradores la idea de temor a Dios con respecto a este motivo es opaca y no es evidente.

3.3.4.1. Variantes y constantes significativas en las versiones de “*Xongo rä jü'v*”

Para establecer los referentes de cambio y permanencia en las diferentes versiones del cuento he seleccionado el motivo presente en todas ellas. Incluyo además otras tres versiones de este motivo que fue narrado aisladamente por otros tres interlocutores. El motivo abarca desde que el *xongo* se sube al árbol de pirul y presencia la reunión y el diálogo entre los seres malignos hasta que éstos huyen y el protagonista baja del árbol. A continuación ofrezco las seis versiones de este motivo para

su posterior análisis comparativo. Cabe señalar que cada transcripción respeta, en la medida de lo posible, el léxico y el estilo oral, según sea el caso, de los traductores⁴⁸ y narradores. En este sentido ofrecemos la traducción (versiones 1, 2 y 4) y la transcripción (versiones 3, 5 y 6) en el dialecto del español de los hablantes *hñähñus*. Tratamos de incluir corchetes suficientes para hacer la lectura lo más intelegible posible. Más adelante en la transcripción y traducción completa del cuento (versión 4) incluimos anotaciones al margen que ofrecen al lector la edición anotada del texto. Las versiones 1, 2 y 4 fueron grabadas en *hñähñu* y luego traducidas al español. La versión 3 fue narrada y grabada en español a petición mía después de haberla grabado en *hñähñu*, la versión 5 fue grabada sólo en español y la versión 6 fue contada en español y transcrita sin grabar. Estas tres últimas versiones (3, 5 y 6) no son versiones completas del cuento, las utilizamos para comparar los referentes de cambio y permanencia de este motivo en particular. Todas las narraciones fueron recogidas durante el año 2009, como parte del trabajo de campo financiado por el posgrado de la UNAM.

Versión 1: Julio Zapote Casablanca⁴⁹

“Me voy a subir a este árbol, me voy a dormir, porque si pasa un animal, me puede comer. Ahora se subió en el árbol con sus canastillas. Se amarró hasta arriba. Ya va [a] amanecer, ya va [a] amanecer. Entonces ellos ya vienen, unas personas platican. Ya hay leña. Ahí pusieron la mesa.

Ahora esas personas:

-- ¿Qué has hecho? dice

-- Yo me he peleado con el papá, lo eché a pelear con su papá.

Y ya está.

-- ¿Y tú, qué otra cosa has hecho?

-- Yo me pelée con su compadre.

⁴⁸ La traducción de la versión 1 y 2 la hice con ayuda de Don Andrés Zapote Palma.

⁴⁹ Julio Zapote Casablanca, 76 años. Padece varias enfermedades, entre ellas la pérdida de la audición y de la vista. La narración fue registrada en su recámara, a petición mía. Eran aproximadamente las 13 horas del 7 de febrero de 2009, su esposa estaba presente. Disfrutó bastante la narración pero también lo agotó, incluso el estar sentado le produjo dolor de cabeza, probablemente había ingerido pulque en grandes cantidades el día anterior. Es la versión con mayor grado de histrionismo. El narrador actúa los diálogos, sube y baja los tonos de la voz e incluso bate las manos para representar el canto del gallo.

Se peleó.

-- ¿Y tú qué has hecho?

Se me hace que se ha peleado con su hermano.

-- ¿Ustedes qué han hecho?

-- Yo escondí la lumbre.

-- ¿A dónde escondiste la lumbre?

-- Yo lo [la] puse en un tronco y lo [la] enterré.

-- Está bien.

Otro

-- ¿Qué has hecho?

-- Yo he escondido el agua

-- ¿A dónde lo [la] has puesto?

-- Yo lo [la] he puesto debajo de una piedra verde.

Ya cuando va [a] amanecer, ya le va ganar la orina.

-- Como que aquí tiembla el Dios de la Tierra

Luego la llovizna

Dijo:

-- Huele a Tierra

Ya le ganó la orina, ya le ganó la orina.

Ahora lo que hizo, yo creo que trae el cuchillo.

Ahora cantó como el gallo

--- ki ki riii kiii⁵⁰

Ahora cortó su canastilla, sonando se cayó.

⁵⁰ Narración corporal. El narrador sentado palmeteaba sobre sus muslos imitando los aleteos de un gallo.

Corriendo se fueron, dejaron ahí su dinero.”

Versión 2: Aurelio Pérez Martínez⁵¹

“A las diez, once, doce de la noche escuchó un ruido, se subió a un árbol y el burro lo dejó abajo.

-- Aquí está amarrado un burro,

dijo el Mal, los malos,

-- Vamos a comer el burro

se jaló cada quien un pedazo, lo tragaron al pobre burrito. Luego, de ahí, se orinó el que estaba arriba.

Uno de ellos, de los malos [dice]:

-- Yo le hice a las comadres que se pelearan.

Son comadres de pila y les hizo que se pelearan. Y uno de los del Mal le va anotando. Y el otro le preguntó:

-- ¿Tú qué has hecho?

-- Yo escondí el fuego

-- ¿Dónde lo escondiste?

-- Lo escondí en un tronco grande

-- ¿Y tú qué has hecho?

-- Yo escondí el agua

-- ¿Dónde escondiste el agua?

-- Yo lo escondí en una roca con verdoso, cerca de donde escondieron el fuego

⁵¹ Aurelio Pérez Martínez, 69 años. Padece dolores en la columna, son pocos los trabajos físicos que realiza pero aún tiene la capacidad de desplazarse, vive principalmente de las divisas de sus hijos que le mandan de Estados Unidos y de algunos otros trabajos esporádicos. Su esposa Delfina vende algunos productos de la tierra en el mercado de Ixmiquilpan. Es una de las parejas mayores que sufren marginación debido a su carente situación económica a pesar de que poseen una vasta cantidad de terrenos. El cuento fue narrado al aire libre, en el patio de su casa, el 21 de febrero de 2009, a petición mía, el público estaba constituido por su compadre, su hija, su esposa y don Julio Zapote que ese día había ido con Aurelio para que le cortara el pelo, eran aproximadamente las 15 horas.

-- ¿Tú qué has hecho?

-- Yo no he hecho nada

Entonces le pegaron como burro.

Directo regresó (el que estaba arriba del árbol) para adonde estaba su señora.”

Versión 3: Vicente Pedraza⁵²

“Y uno de ellos dice en la noche, no sé si es así o no sé, dice que llegó el Mal y todo eso, dice, pero eran dos o tres, pero del mal, todo eso, dice, dice, es como el narcotraficante,⁵³ dice:

-- Tú vas pa“ allá, tú asustas allá, surte⁵⁴ de este lado, tú surte hasta allá.

Entonces ya, el, el, el, el mal, o sea el, el lid...⁵⁵ el mal, ya llegó, y dice sabes qué:

-- ¿Tú qué, este, tú qué descubriste?

-- No, pues que yo descubrí el lumbre, el lumbre, dice, está, dice enterrado pero debajo de una piedra.

Y el *Zizo* estaba arriba del pirul.

Y el otro, el otro dice,

-- ¿Tú, qué descubriste?

-- No, que, yo descubrí el agua, yo descubrí el agua, dice, el agua, dice está enterrado[a] debajo de una piedra.

⁵² Vicente Pedraza, es el narrador más joven, 33 años. La narración tuvo lugar en las escaleras de su casa el día de la Santa Cruz (tres de mayo), a petición mía, eran cerca de las 19 horas. El público lo conformábamos su hijo, su hermano y yo. Estaba muy contento y su estado etílico ayudó a que pudiera contar con mayor soltura este fragmento de la narración. Su versión es mucho más breve y se enfoca en este motivo. Desde joven emigró a Estados Unidos; actualmente está en espera de poder regresar; mientras tanto, realiza algunos trabajos de albañilería; su esposa trabaja ocasionalmente en el terreno cultivado de Aurelio Pérez.

⁵³ Llama la atención la influencia de su experiencia o de sus referentes contextuales en la adaptación de los personajes del cuento. Los entes malignos son comparados con narcotraficantes ejemplificando con ello sus parámetros sociales de maldad.

⁵⁴ Del verbo „surtir“, es un verbo que hace alusión a la actividad de los *dealers* (repartición de droga), probablemente por su experiencia como emigrante el narrador se percató de alguna actividad social ilícita.

⁵⁵ El narrador titubea porque es una palabra con marcas negativas en la sociedad, se iba a referir a „lider“.

Y, y, y luego, pues ya de todo eso, el *Zizo* pues escuchó, y el *Zizo* pues ya fue descubriendo todo lo que escuchó. Entonces el *Zizo* fue, fue famoso, fue este el mismo hacendado de donde estaba, pues se casó con la muchacha y todo eso. Entonces, este, el patrón pues después ya casi no fue patrón, pues ya casi como que el *Zizo* de lo que, de lo que dijo casi es lo que se hacía.”

Versión 4: Tomasa Pérez Martínez⁵⁶

226 “Llegaron [los cuñados y el *xongo*] a un árbol grande de pirul, a un tronco grande llegaron, luego le dijeron:

--Aquí tú amarras [a] tu burro, orita regresamos, le dijo [dijeron].

Vamos a buscar dónde calentar nosotros el itacate, luego regresamos para irnos, dijeron.

230 Pero lo engañaban, porque ellos se fueron, ellos sigui..., ellos continuaron su camino. Y el tontito gente se quedó ahí en ese gran árbol, después, entonces, cuando ya anocheció, ahora, ya muy de noche, entonces esa gentecita, dice:

-- Ya no regresaron esas gentes, aquí me dejaron. Dice.

Se espantó la gentecita ahora.

235 --¿Y ahora [a] dónde me voy? nada tengo qué comer, tengo hambre, nada tengo qué comer, nada tengo de itacate, y ellos se han de haber ido, y me dejaron aquí. Dice.

Luego entonces, entonces, este... ya es de noche. Ahora escuchó un, un, un gran trueno, como un gran trueno, como un gran tronido. Muy feo escuchó, muy feo, muy feo. Ahora, ahora se espantó esa gentecita, se subió al árbol, así, se subió al árbol. Luego entonces, esa gentecita subió, cuando vió que llegaron esos los malos, los del mal aire que andaban allá abajo, y están con sus ojotes feotes. Luego entonces dijo [dijeron]:

245 -- Creo que aquí huele a uno de la tierra.⁵⁷

⁵⁶ Tomasa Pérez Martínez, 59 años. Hermana menor de Aurelio Pérez Martínez. El escenario de la narración fue dentro de su tienda. Según lo referido por ella, en su niñez sufrió humillaciones e injusticias debido a la falta de comida, con el paso del tiempo esa situación fue cambiando poco a poco debido a que es una mujer muy activa y se empleaba en varias actividades. A partir de que reforzó su fe en la religión católica se separó de su esposo que la golpeaba. Todos sus hijos están en Estados Unidos. El público éramos mi compañero que tomaba el video y yo. Era 4 de mayo de 2009 y eran las 10 am.

Dijo, entonces, dice:

-- Ah ya ha pasado creo. Pero mira aquí tenemos un, un gusanote, vamos a comerlo. Entonces tomaron al burrito, se lo comieron a este burro entonces y esa gentecita está trepado[a] arriba, está viendo cómo le comieron a su burrito. Luego entonces, la, la gentecita tuvo ganas de orinar, de orinar desde arriba, ya le andaba, pues soltó su orina... Pues tenía ganas, y pues soltó. Entonces los orinó a esos gusanotes que estaban allá abajo, los orinó, entonces dijo [dijeron]:

-- Ay, las brisas del árbol

Pensó que había llovido porque la y⁷ε la y⁷e, se llama este, y⁷e, y⁷e es la lluvia [del rocío].

255 Entonces, dice:

-- Ah llovió la y⁷enza.

Así decían, dicen ellos los malos gusanos, luego pero no vieron a esa gentecita que estaba trepado[a] arriba, no lo vieron, luego, dice. Entonces ya llovieron esos orines, que ya los orinó a esos gusanotes. Luego entonces, cuando ya acabó, ellos los gusanotes se preguntaron unos a otros:

-- ¿Qué has hecho tú? Luego dice:

-- Yo he hecho que los padres y las madres se peleen

Ahora dicen esos malos feos gusanos:

265-- Está bien tu trabajo, está bien lo que has hecho

Así fue, le preguntaban a otro:

-- Yo he obligado que los compadres de pila se peleen

Luego, ahora,

-- Y tú también es muy boni... bueno lo que hiciste

Ahora le preguntan a otro

-- ¿Y tú qué hiciste?

⁵⁷ En la versión de esta narradora en *hñähñu* „tierra“ se dice *hai*, y persona en *ñähñu* es *jä'i*. Debido a la similitud entre ambas palabras pensamos que tienen una relación de sentido que corresponde a una forma de organización del mundo.

-- Pues yo hice que los hermanos se pelearan

o otras (cosas) que haya hecho ¿no? luego, dice el malote:

275 -- Está bueno.

Luego entonces, luego entonces, este ya los otros dos, los últimos, los otros dos gusanotes le dijeron:

-- ¿Y tú qué has hecho?

-- Yo escondí el agua.

Luego entonces dice:

-- ¿A dónde hiciste eso?

-- A media plaza, en una piedrota grande verde, ahí fue donde yo hice lo del agua

Luego, él:

-- Bien hecho, o sea que está bien lo que hiciste.

285 Luego ahora con el otro, le dice:

-- ¿Y tú qué hiciste?

-- Es que yo escondí la lumbre.

-- ¿Y eso a dónde lo hiciste?

-- Yo lo hice en un tronco verde.

-- Ah está bien

290 Eh... ahora, ahora, este, ahora, este, cuando gritó, gritó el gallo, el primero, el grito del gallo, y ahora dicen ya los gusanos:

-- ¿Ves el gallote?

Dijo así. Entonces, ahora, al segundo canto del gallo lo mismo, dijeron esos gusanotes:

-- Es el gallo.

Dijo, luego, ya al tercer canto del gallo, ahora se espantaron esos gusanotes porque por eso ya amanece, porque cuando ya amanece ya los gusanotes están miedosos, se echaron a correr, se fueron

ahora, uhhh, se fueron, se fueron rápido, se fueron con miedo, ahora, ahora, esa gentecita, esa gentecita que está no más [nada más] arriba esperó que amaneciera bien, que amaneciera, cuando amaneció ya bajó. Luego bajó, entonces:

303 -- ¿Y ahora [a] dónde irme? mi burrito se murió, se lo comieron y yo no tengo qué comer y tengo el hambre. ¿Y ahora qué voy hacer?

Ahora, él, lo que él hizo fue entrar en las casas de las gentes, entrar en las casas de las gentes.

Versión 5: Cresencia Pérez⁵⁸

“Sus dos cuñados dice que, pues ya que se juntó con su hija del rey, pues se fue a quedar allá yo creo el, el *xongo*, se fue a quedar allá y ahora dijo [dijeron] los cuñados que, pues que lo iba[n] a sacar de ahí y que se iba[n] a ir de viaje a buscar dinero y buscar qué llevar y le dijo que, que, que qué llevaba, preguntó y entonces le dijo [dijeron] que era cagada de perro, de burro, de quién sabe qué tanto y este, pedazo de cántaro, de ollas, de lo que sea, ese [eso] es lo que llevó, dice, llevó su huacal, ahí lo echó todo pues y pues lo llevaron, se fueron pero ya en el camino se apartaron, pues ya se habían hablado yo creo los cuñados que lo iban a abandonar ahí en, en el monte pues, donde donde habían oído que pasaban los animales por ejemplo el león o ¿qué animal? para que lo comieran y ellos se fueron en otra... en otro camino a donde ellos sabían pero pues son ellos que los comió el, el, el, el, el ode, oso, el, el león, y el *xongo* pues ese no, se fue, pero ya se iba hacer noche y pues lo que hizo, se subió en un árbol, dice.”

Versión 6: Ausencia González Pérez⁵⁹

⁵⁸ Cresencia Pérez, 69 años. Es la esposa de don Julio Zapote. Espontáneamente esta narradora empezó a contar un episodio del cuento que previamente su esposo me había referido. Incluí su versión, aunque fuera muy breve, para comparar las diferencias y su forma de entenderlo. Ella padece diabetes, se mueve con dificultad, su familia tiene una posición económica sostenible y dos de sus hijos viven en el pueblo lo cual facilita su supervisión médica y su manutención.

⁵⁹ Ausencia González Pérez, 68 años. Ella fue la traductora del cuento y espontáneamente me refirió lo que alguna vez le contó su padre. Admite que no le prestaba mucha atención. La narración tuvo lugar en “Hmunts’á Hēm’í – Centro de Documentación y Asesoría Hñähñu” en Ixmiquilpan, Hidalgo, donde ella trabaja como bibliotecaria. En esta versión en español sólo se recrea el motivo en el que el *xongo* sale espantado, en realidad es un fragmento cómico, no fue grabado, sólo transcrito de viva voz.

“El *xongo* es engañado por unos compañeros que lo llevan al camino de ladrones. Los cuñados le piden que se lleve la zalea porque iban a pasar la noche quién sabe donde y también le dicen que lleve sus pedazos de tepalcates, caquita, no más para hacerlo cargar, de perro, de borrego. Se metieron por ahí en una cueva para pasar la noche y escucharon que venían los ladrones a media noche, pero al moverse con sus zalea, hacía mucho ruido con su cuero viejo, y al oír el ruido y la invasión de su casa dijeron: “El mismo diablo, es el mismo diablo”, y se fueron corriendo, y los que están adentro, al oír la palabra diablo también se espantaron y salieron corriendo, uno detrás de otro y los de adelante pensaban que los estaban correteando, y los de atrás no sabían que los de adelante estaban espantados. Pero el *xongo* no corrió, tuvo precaución de treparse a un árbol y por toda su inocencia, porque es tonto, pero no era malo y los otros sí tenían el plan de engañarlo. Cuando pasó el peligro se sorprendió el *xongo* que estaba solo y luego encontró una verdadera riqueza en la cueva. Y el que había sido engañado y burlado regresó con mucho dinero, riqueza, plata, lo que encontró.”

3.3.4.2. Análisis comparativo de las versiones de un motivo

En cuatro versiones se asocia un ruido estruendoso con la presencia de seres pertenecientes a un orden distinto al humano. El nombre con el que se refieren a estos seres en cinco narraciones contadas por personas entre 55 y 76 años de edad son: “unas personas que platican” (*rä yä jä”i di ñantho*), “los malos” (*yä nda ts”ok*), “los del mal aire que andaban allá abajo y están con sus ojotes feotes” (*yä nda ts”ondchi mi y”o h̄ ngati, nuge xan dan nts”o yä nda da*), “los animales, por ejemplo el león para que lo comieran” y “ladrones”. El narrador más joven, de 33 años de edad se refirió a ellos como “los malos, como narcotraficantes”.

A diferencia de las otras cuatro versiones en *hñähñu*, la relatada por el narrador más joven, ordena los sucesos de tal manera que el *xongo* primero descubre los elementos sagrados, el fuego y el agua, y después se casa con la hija del “hacendado”, no antes. Este orden de los sucesos contrasta con las otras versiones en las que el *xongo* primero se casa con la hija del *mbogh*; es por ello que sus cuñados lo quieren perjudicar, no sólo porque es flojo y no trabaja sino porque ha establecido lazos de parentesco que los ofende, en cambio, en la versión del narrador más joven, el único agravante y por lo que los hermanos de la muchacha lo quieren dañar es porque está mal vestido y no trabaja. Es

decir, que los que lo quieren perjudicar son los futuros cuñados, pero en el momento que lo perjudican aún no lo son.

Todas las versiones refieren una ubicación temporal para presentar a los personajes malignos, dos de éstas ubican la escena durante el cambio de la noche a la mañana, tres en la noche, y una a media noche. A la ubicación temporal, dos versiones añaden el referente olfativo, y como adelanté al principio, cuatro agregan el referente sonoro. A continuación presento el extracto de cada una de las versiones donde se alude a referentes sensoriales que escenifican el relato oral.

Versión 1: “Ya va [a] amanecer, ya va [a] amanecer [...] tiembla el Dios de la tierra. Luego la llovizna [...] Huele a Tierra [...] Ahora cantó como el gallo ki ki riii kiii [...] sonando se cayó [el *xongo*]”.

Versión 2: “A las diez, once, doce de la noche, escuchó un ruido”.

Versión 3: “en la noche”.

Versión 4: “cuando ya anocheció, ahora, ya muy de noche [...] ya es de noche. Ahora escuchó un, un, un gran trueno, como un gran trueno, como un gran tronido. Muy feo escuchó, muy feo, muy feo [...] huele a uno de la tierra [...] las brisas del árbol, pensó [pensaron] [...] que había llovido cuando gritó, gritó el gallo, el primero, el grito del gallo [...] esa genticita que está no más [nada más] arriba esperó que amaneciera bien, que amaneciera, cuando amaneció ya bajó.”

Versión 5: “ya se iba hacer de noche”.

Versión 6: “para pasar la noche y escucharon que venían los ladrones a media noche, pero al moverse con sus zaleas, hacía mucho ruido con su cuero viejo, y al oír el ruido y la invasión de su casa dijeron: “El mismo diablo, es el mismo diablo”.

Los elementos que esconden los entes malignos y el lugar donde lo hacen siguiendo la versión de tres narradores son: “la lumbre en un tronco y el agua en una piedra verde” (versión 1), “el fuego en un tronco grande y el agua en una roca verdosa, cerca de donde escondieron el fuego” (versión 2) “el agua en una piedrota grande verde a media plaza y la lumbre en un tronco verde” (versión 4). Las narradoras *hñähñus* que lo contaron sólo en español no mencionan esta parte del motivo del ocultamiento del agua y la lumbre. El narrador de una generación posterior dice que los del mal “descubrieron” la lumbre que estaba enterrada “debajo de una piedra”, y el agua también enterrada

“debajo de una piedra”. En esta versión 3 la población no recupera estos elementos sino que los adquiere; son los entes malignos los que los descubren por primera vez.

A partir de la breve comparación de este motivo observamos que los elementos que permanecen son el escenario nocturno en contraposición con la aurora como signo de la entrada del bien, la pérdida del agua y la lumbre como causante de desgracia y su recuperación como beneficio vital, la separación marcada entre los que tienen poder y capital económico y los que carecen de él, es decir el cambio de fortuna debido al destino.

Otros aspectos a destacar de toda la narración son la ofrenda del xoconostle como un mensaje de respeto, la superstición como norma cultural reguladora de las acciones, la obtención de trabajo como un marcador de prestigio, el establecimiento de la alianza matrimonial como un medio para cambiar la posición social y el triunfo de lo humano con la ayuda de lo divino sobre lo que no forma parte de este orden terrestre ejemplificado con los seres malignos.

3.4. Recepción del cuento

⁶³ *nu''ärä zi dondo*, “el [hombre que parecía] tonto”, „que parecía” es una interpretación de la traductora, es un juicio de valor sobre el adjetivo y nombre propio del protagonista. Es en resumen una explicación del cuento: „no era tonto, parecía”.

²³⁷ *ya bi nxui*, “ya es de noche”, en este punto de la narración, la traductora comenta “es el drama del hombre”, es la parte en la que el *Xongo*, está trepado en un árbol, en la zona “del mal” y a parte de todo se hace de noche. La traductora toma esta parte como uno de los eventos medulares del cuento.

³²¹ *¿Hanja, ge ga ode?* “¿Cómo, por qué lo escuchó? La traducción literal de AGP es: “¿qué por qué lo oyó?”, lo que ella hace es contarme el relato, olvida que me está traduciendo lo que la narradora dice, no lo que quiere decir. Esta actitud indica que para la traductora hablante *hñähñu* es más importante en ese momento contarme el cuento que traducirlo.

³³⁸ *¿xi nu''i t gi uni ge, ¿xi nu''ige? xi nu''age?*, “¿y tú qué das? ¿y tú? ¿y tú?”. En esta parte de la narración la traductora explica el significado: “fue a preguntarles a varios, en particular, de uno en uno, está repitiendo la pregunta”. Interpreto que a ella le resultó bastante elíptico el relato, o bien, bastante directo el discurso en forma de diálogo.

ANEXO

VERSIÓN BILINGÜE DEL CUENTO HÑÄHÑU “XONGO RÄ JÄ’I”, “EL TONTO”

Narración en hñähñu: Tomasa Pérez Martínez

Traducción libre del hñähñu al español: Ausencia González Pérez

Recolección, transcripción y edición: Itzel Pineda Vázquez

Fecha y hora: 4 de mayo de 2009, 10 am.

Lugar: Tienda de abarrotes de Tomasa Pérez ubicada en El Dexthi San Juanico, municipio de Ixmiquilpan, Hidalgo.

“Xongo rä jä’i”

1 Nu’ä rä zi dondo jä’i, xi murä dähñe, himi ne te da mefi, mi petsi rä zi mama, n’a rä zi tia.

y nu’ä rä zi jä’i mi fatsi n’a rä mboho¹ ge mi t’embi rä don virrey,

mi petsi ndunthi yä b’egó, mrä riko jä’i, mi petsi ndunthi yä hai, ndunthi yä boja ena

nu’ä rä zi jä’i ge murä zi dahñe, mrä zi dondo; nsehe mi b’ui ha rä ngu,

5 mi ähä gatho räpa, himi ne te da mefi himi fats’i rä nänä, ga ehñu, pa da hioni te da tsi.

Nubu nu’ä rä zi tia mi pa hyastho, ma bi kumbi, nu’ä rä mboho, ma bi hokuabi nu’ä rä hñuni.

¹ *Mboho* significa para los *hñähñus* “el diferente”, “el que no es agradecido”, “el que se ha enriquecido sin tomar en cuenta la solidaridad”, es una palabra que da sentido de comunidad precisamente porque la utilización de esta palabra aísla a quienes no comparten las pautas normativas *hñähñus* que van desde el rendimiento de la faena hasta un sufrimiento compartido. En las versiones en español la palabra utilizada es “virrey” o “rey”, esto aleja el significado cultural pero se relaciona con el concepto de diferencia, el diferente es aquel que conquista avasallando a los pobladores originarios, además, dota de un carácter épico a la narración y la inserta dentro de la tradición literaria.

“El tonto”

1 Ese el hombre tonto, era muy flojo, no quería trabajar nada, tenía su mamá, una viejita,

y esa genticita ayudaba al *mboho*, que le decían don virrey,

y tenía muchos peones, era gente rica, tenía muchas tierras, mucho dinero dice

que esa genticita era flojo, era tontito; sólo estaba en la casa,

5 y dormía todo el día, no quería hacer nada ni ayudar a su mamá, por decir, para buscar qué comer.

Entonces esa la viejita iba todos los días, iba a moler¹ a ese el *mboho*, iba a hacerle su comida.

¹ Moler’: triturar el nixtamal para hacer tortillas.

N'a rä pa, n'uä rä zi dondo bi ñ'embabi²
nu'a rä nänä ge mi hopabi n'a rä t'ixu nu'a
rä mboho,

ha nu'a rä nänä bi umba rä kue:

-- Xigi beñä Ajuä,³ grä pendejo, grä nda
xongo, grä nda demfo, grä nda dahñe,

10 -- ¡Xigi handua rä t'ixu nu rä mboho! Xi
ua hinxkä beñä Ajuä, grä ts'ojä'i

Nub'u bi ñ'embabi:

-- Hina mama, nu'i gi ma, ma Gä oka n'a
bots'e yä ixkähä, pa gi

hiäts'i, n'epu gi ñ'embabi rä mboho, ge
ge'a ma t'ad'a, ma ga apabi rä t'ixu.

Nub'u nu'a rä zi tia bi ñ'embabi:

15 -- Nuga hinga ma.

Ge di eñi mama ge gi hiätsuabi nuyu...

Pus himbi yotuäbi rä ne rä t'u,

ge bi gu, r'amats'u nu'a rä bots'e de Gä
ixkähäbi

2 La traductora transcribe 'y' por 'ñ' en la mayoría de las conjugaciones de este verbo, nosotros transcribimos, en este caso, lo más cercano a lo pronunciado por la narradora, por lo cual de aquí en adelante para este verbo utilizaremos sistemáticamente la letra 'ñ'.

3 La traductora me señaló que por tratarse de la palabra Dios esta palabra debía ir en mayúscula. Ausencia González Pérez (AGP) (conversación personal).

Un día, ese el tonto le dijo a su mamá que le gustaba una hija del ese *mboho*,

y a su mamá le dio coraje:

-- Primero piensa en Dios, tú zonzote, eres tontote, eres un encuerado de cola,² eres flojote,

10 -- ¡Cómo es que ves a la hija del *mboho*! Lo que pasa es que no has pensado en Dios, eres mal pensado.³

Entonces le dijo:

-- No mamá, tú vas a ir, yo te voy arreglar una canasta de tunas agrias (xoconostle)⁴, para que

las lleves, luego le dices al *mboho*, que eso es mi petición,⁵ voy a pedirle [a] su hija.

Entonces esa la viejita le dijo:

15 -- Yo no voy.

-- Que te digo mamá que te vas a llevar esas...

Pues no pudo evitar la boca de su hijo,

entonces tomó poco a poco esa la canasta de las tunas agrias

2 Refiere a un insulto relacionado con la carestía extrema. Es una traducción literal de la hablante *hñähñu*, aunque es muy ofensivo el adjetivo, decidimos respetar la traducción exegética dada por los propios hablantes.

3 "O tienes mala táctica, es mucho lo que estás arriesgando, o todo eso", Ausencia González Pérez (AGP) (conversación personal).

4 Los xoconostles son apreciados en el el Valle del Mezquital, se emplean para condimentar un tipo de salsa y son energéticos.

5 "La petición de mano, incluye el regalo" AGP (conversación personal).

hiäts'i⁴, bi fue.

Entonce cuando bi tsoni, nuni nu'ä rä zi tia himi nehmä dä xipabi porque mi tsu ge da

20 namb'abi, pero entonce nä nu'ä rä zi tia petsi xi bi mä, bi uni nu'ä rä zi kähä, n'epu

embabi nu'a rä zi mbohō:

-- Nuga da ehe mbohō, ge da ehe, bä penkagi mä t'ū, ena petsa rä paha, rä gusto ko

n'a ri zi t'ixu, ko n'a ri zi nxutsi.

Nub'ū nu'a rä mbohō bi umba rä kue, porque xi bi nambabi nu'ä rä zi tia,

xibi täpabi nu'ä rä zi tia, nde nä nu'a rä zi tia bi nzoni bus de nu'a yä nda mfei bi umbabi.

25 Entonce nubye nu'a rä zi tia bim'ai, gepu, mi ma xä menga rä ngu, nu'a rä mbohō embabi:

-- Gi mambo gua xätsa rä suni gi kuni, n'egi yent'a rä yä pijhme

y se la llevó, se fue.

Entonces cuando llegó allá, la viejita no quería decirle porque tenía miedo

20 que le pegara, pero entonces la viejita tuvo que ir, y fue a dar esa tuna, luego

le dijo a el mbohō:

-- Yo vengo mbohō, vengo, me mandó mi hijo, dice que tiene la voluntad, el gusto con

una de tus hijas, con una muchachita tuya.

Entonces a ese el mbohō le dio un coraje, por eso le pegó a esa la tiita,

le requete⁶ pegó a esa la viejita, por eso la viejita lloró y pues entonces esos golpes que le dio.

25 Entonce ahora la viejita se levantó, luego, iba a regresar a su casa, entonces el mbohō le dijo:

--Te vas adentro y sacas el nixtamal⁷ y te pones a moler las gordas.⁸

4 Hiäts'i, significa "llevar lo que sea", y tsits'i, "llevar [a] una persona o animal que es diferente a las cosas", AGP (conversación personal).

6 En este caso "requete" es un adverbio de uso popular que acentúa la intensidad del verbo.

7 'Nixtamal': "(Del náhuatl *nextli*, ceniza, y *tamalli*, tamal) m. Maíz con el cual se hacen las tortillas, cocido en forma y punto convenientes, en agua de cal o de ceniza, para hacerle soltar el pellejo" (Francisco J. Santamaría, Diccionario de mejicanismos, 2000: 621).

8 La forma de hacer 'gorditas' es típica del pueblo otomí, son muy valoradas por las personas adultas. Se manufacturan en forma de rombo, tienen aproximadamente medio centímetro de grosor.

Nubya nu'ä rä zi tia bi yode, bi dämä xätsa
rä zi suni, bi k'eti

n'e bi dämä yent'a rä zi hme, n'epu, bi dämä
yent'a ndunthi yä nda pijhme,

30 bi ñ'utsi rä b'ethi, ne pu, nubya, bi
ñ'embabi cuando bi uadi, embi:

-- Ya jua rä zi hme, ya juaa rä hme mboho,
ya da huati,

Entonce, nubya, bi ñ'embabi:

-- Nuge gi hiätsuabi nu'ä ri dumänthuhu⁵ gä
t'u.

Bi umbabi mar'a yä mfei, xi bi täpäbi
man'aki y ya himi tsa da m'ai ko nu'u yä
mfei,

35 nubya bi gu nu'ä rä zi b'ots'e ge bi
ndude, bi hiäts'i n'e bi ma.

Mi tsoni ha rä ngu, bi fotuabi nu'ä rä t'u, bi
ñembabi:

-- Na rä hme, go ri ts'oki bi hnabgagi,⁶ go ri
ts'oki bi hnabgagi.

Entonces la viejita lo escuchó y
obedeció⁹, pronto sacó el nixtamal, lo quebró

y pronto hizo las tortillas, luego, pronto
echó muchas gordas,

30 llenó la petaca, luego, ahora, le dijo
cuando acabó, le dijo:

-- Ya está aquí la tortillita, ya está la tortilla
mboho, ya terminé,

Entonce, ahora, le dijo:

-- Le llevas a ese tu hijo muerto de hambre.

Y le dió más golpes, le dió otra vez y ya no
podía levantarse con estos golpes,¹⁰

35 ahora tomó la canasta que cargó, y llevó
y se fue.

Al llegar a su casa, se le aventó a su hijo, y
le dijo:

-- Agarra la tortilla, que por tu culpa me
golpearon, por tu culpa me golpearon.

5 Me llama la atención que este adjetivo exista en
hñähñu porque en español existe la misma ofensa.

6 La escritura de esta palabra es extraña y no figura
en el diccionario, sin embargo la traductora la
escribió sistemáticamente de esta manera y por esta
razón respeto la forma.

9 En la literatura tradicional, es recurrente el difrasismo:
"Escucho y obedezco". Como ejemplo están los
cuentos de Las mil y una noches. "Audición y obediencia"
(Rafael Cansinos Assens (Trad.), Las mil y una
noches, 2001: 436), "Escucho y obedezco" (Anónimo,
Las mil y una noches, 2005: 51). Es una traducción de
AGP, en *hñähñu* no existe tal difrasismo.

10 Este es el daño del cuento, la traductora hizo notar
que el peor insulto que le pueden decir a alguien
es que es un muerto de hambre, además de eso,
golpeó a la señora, la traductora hizo varios gestos
en esta parte de la narración, para ella era muy fuerte
escuchar la escena, y exclamaba constantemente
"pobre señora". En otras versiones el *mboho* sufre un
daño al final del cuento, se le acaba su poder, se ve
minimizado en contraste con el éxito adquirido por
el *xongo*, es un castigo del destino o divino debido a
esta actitud altamente soberbia.

Bi ñembi, entonces, nubya, bi fotuabi nu'ä rä zi hme.

Y nubya nä nu'ä rä t'u bi ñ'embabi:

40 -- Hina mama gitu ri mui, nuga nu'ä stä beni, nu'ä, nuge, nuge mä gä ot'e,

y nuä'i tseti nu'ä yä mfei bi t'a'a'i, gi tseti mama.

Bi embabi:

-- Tseti mama nu'ä bi t'ot'a'i, pe nuga ma gä honi hänja, hänja

ga ot'e n'a rä t'ixu nuä rä mboho gä ot'e mä b'ehñä.

45 Entonces, nubya, nub'u, nu'ä rä zi dondo jä'i bi ma, bi ma hiäxa yoho yä nda dänga r'oza,

gepu bi tsoni habu t'enga yä paxi bi guxa ndunthi yä ze fui, yä nda ze thiza,

gatho yä nda kosa, bi du'ta rä nda buxa, bindide, n'e bi ma.

N'epu, bi tsoni bi yut'i ha n'a rä nda za de ga zakthuhni, ja bi yutni,

nuä rä nda za mi otsi ja rä mui, nepu bi yut'a mbo, n'epu, nubya, bi mafi de ga tukru

50 n'e bi mafi, n'epu, bi nthu, n'epu, bi ge, nuge, ge nu'ä rä mboho bi ntsu, n'epu ena:

Le dijo, entonces, ahora, le tiró (le aventó) la tortilla.

Y ahora ese su hijo le dijo:

40 -- No mamá, no tengas pendiente, yo lo que he pensado, ese, es qué, es qué voy a hacer,

y tú aguanta los golpes que te dieron, aguanta mamá.

Le dijo:

-- Aguanta mamá eso que te hicieron, pero yo voy a buscar cómo, cómo

hacer a la hija de ese *mboho*, hacerla mi mujer.

45 Entonces, ahora, luego, ese el tontito se fue, se fue y se llevó dos costales grandes,

luego llegó a dónde tiran la basura y levantó muchos sombreros viejos, huaraches viejos,

todas las cosas, los apretó dentro de la bolsa, lo cargó, y se fue.

Luego, llegó y entró a un tronco grande de pirul, y ahí entró,

el tronco estaba hueco en su barriga,¹¹ luego entró dentro, luego, ahora, gritó como tecolote

50 y gritó, luego, cantó, luego, este, este, este el *mboho* se espantó, luego dijo:

¹¹ Nombrar por metonimia 'barriga' a lo que está en el centro de un árbol es establecer una relación de semejanza entre la estructura de éste y la corporalidad humana.

-- Zidadaga'i s ¿te rä b'e'äb'u?, ¿te ri bonga nu'ä rä nda zu'ue?

Porque bi ñembi ge mi tuhu ne bi ñembi

ge matetho da ma rä nidu b'u hinda umbä rä t'ixu.⁷

Nub'u bi ñena:

55 -- ¿Nuge xi ste ri bonga nu'ä rä nda zu'ue ge engi matetho ga ma rä nidu por ma bätsi?

Nub'u enga, nu'ä rä mboho, ena, nuge, embäbi nu'u yä b'ego:

-- Ñembäbihu yä bosna nu'ä rä nda zu'ue bi ntuhu

Bi bönibya nu'u yä jä'i bi yembä yä tiro ja nu'ä rä zä n'e rä ora' ä

bi ñ'embäbihu nu'u yä bosna'u, ha nu'ä rä zi jä'i bi fota n'a nda ze fui bi fote njani'ä,

60 n'e bi ñena:

--Ya bi ma, ya nt'oxihu, nu'ä rä nda zu'ue yä bi ma.

Nub'u ya bi hiudi man'aki nu'u ya jä'i, nu'ä rä mboho ko yä t'ixu, man'aki ma dä nt'oxi

skuando ma da hyudi man'aki, nu'ä rä zi dondo, ja'i bi ntuhu man'aki

⁷ Esta frase aparecerá varias veces en el relato, funciona como fórmula, es una marca de los motivos tradicionales del texto.

-- Ay Dios mío, ¿qué será eso?, ¿qué querrá decir ese gusanote?¹²

Porque le dijo cantando y le dijo

que vivo no más se va al infierno, si no da [a] su hija.

Entonces le dijo:

55 -- ¿Pero qué significa ese el gusanote que me dice que vivo no más me voy al infierno por mi niña?

Entonces dice, ese el mboho, dice, este, le dice a sus criados:

-- Avíéntale unos tiros a ese gusanote que está cantando

Salieron esas gentes y le aventaron tiros para donde quiera (para todos lados) y a esa hora

tiraron esos los tiros esos, y ese hombrecito aventó un viejo sombrero y aventó así el,

60 y dijo:

-- Ya se fue, ya pónganse a cenar, ese el gusanote ya se fue.

Entonces se sentaron otra vez esas gentes, es el mboho con sus hijas, otra vez van a cenar

cuando se van a sentar otra vez, el hombre que parecía tonto,¹³ cantó otra vez

¹² *Zu'ue*: 'gusanote', este sustantivo sirve para nombrar a todo aquel animal o ente que produzca repulsión, será empleado varias veces en el texto para diferentes referentes.

¹³ Versión libre de AGP. "Que parecía" es una interpretación de la traductora que introdujo en la versión en español, se trata de un juicio de valor sobre el adjetivo y a la vez nombre propio del protagonista. Es en cierta forma una explicación y un resumen del cuento

bi mā lo mismo, bi mā man'aki

65 ge nubu hinda umbä rä t'ixu matetho da ma rä nidu.

Nub'ū bi ñenga nu'ä rä mbohō:

-- ¡Xi'ä! gi ena ge bi ma nu'ä rä nda zu'ue

-- ¡Xi'ä! bi yo ntuhu man'aki, ha mā man'aki

ge ga ma rä nidu b'ū hinga umbä ma t'ixu.

70 Entonce, nub'ū nubya, nubya, nu'a nä rä zi xongo ja'i bi fote man'aki,

man'a rä nda ze te b'eä, teman'a bi fote, nubya bi ñenä:

-- Ya bi ma man'aki, ya hiu di gi ñ'uni gi nt'oxihu.

Man'aki, ya nubya rä yoki, ya rä hñuki, ya rä hñuki bi yopi bi mafi nu'ä rä nda zu'ue,

pa ge'u rä zu'ue, pe ge nubya nu'a zi xongo jä'i.

75 Nub'ū, nubya, nuge, nuge, nubya, ya bi, ya bi hiudi man'aki, nu'ū ma da ñuni,

ma da da nt'oxi man'aki.

Bi yon tuhu nu'ä rä nda zu'ue nubya xi bi ntsu nu'a rä mbohō, ena:

-- Hina, ena, ha di fä'ä te ra b'e'ä nu'a, rä nda zu'ue ena.

Nubya, embäbi nu'ū yä t'ixu:

y dijo lo mismo, dijo otra vez

65 que si no da esa su hija vivo se va [a] ir al infierno.

Entonces dijo ese el *mbohō*:

-- ¡Ves! dices que se fue ese el gusanote

-- ¡Ves! sigue cantando otra vez, y dice otra vez

que me voy a ir al infierno si no le doy [a] mi hija.

70 Entonces, luego, ahora, ahora, ese el *xongo* gente aventó otra vez

otra de esas viejas cosas, cualquiera de esas aventó, ahora dijo (su trabajador):

-- Ya se fue otra vez, ya siéntate a comer la cena.

Y otra vez, ya ahora fue por segunda vez, ya la tercera, ya la tercera volvió a gritar ese el gusanote,

para ellos el gusanote, pero ahora ese es el hombrecito *xongo*.

75 Luego, ahora, este, este, ahora, ya se, ya se sentaron otra vez, esos van a comer,

van a cenar otra vez.

Volvió a cantar ese gusanote y ahora sí se espantó ese el *mbohō*, dice:

-- No, dice, quién sabe qué será eso, ese gusanote dice.

Ahora, le dice a sus hijas:

“parecía tonto pero no lo era”.

80 -- Guã ehu gatho nxutsi, hu guã⁸ honihu gatho.

Ya bi yei njani gatho nu' u hñato⁹ yã t'ixu n'ebi yanduabi, n'ebi yanduabi:

-- ¿To'o ne da nthäti?

Nubya bi ñ'ena:

-- Nuga, ge nuga, nuga.¹⁰

85 Gatho mi ne da nthäti.

Nubya, nubya, ena:

-- Ngu da hiax'a Ajuã, nuge, ma gisihu nu'a rä nda dondo jä'i, e.

Nubya bi ma nu' u yã b'ego ma da tsihi nu'a nda dondo jä'i,

nuã nda dondo jä'i bi mpefi bya bi atsi'ã yã hai njani

90 Bi zopia de habu bi ot'a maña, bi axia yã hai.

Nubya embäbi nu'ã rä zi tia:

-- Hina, nu ma t' u hin jo'o, bi yom'efi, gi häkuahu rä ora.¹¹

8 La traductora duda si esta palabra lleva diéresis.

9 En la versión de Aurelio Pérez (versión 2), hermano de Tomasa Pérez, son siete hijas. Sobre el número ocho Galinier encontró que “el ocho y los múltiplos del ocho aparecen de manera constante, pero los curanderos no pueden explicar bien por qué” (en Lastra, 2006: 348).

10 En la sociedad hñähñu es común la existencia de familias en las que el padre les prohíbe a sus hijas tener contacto con el exterior y por lo mismo quedan solteras. De ahí se explica que en este cuento las hermanas de la hija menor estén ansiosas por casarse, AGP (conversación personal).

11 La hora funciona en el relato como unidad de medida de la jornada laboral rural. El verbo trabajar va ligado directamente con el concepto de “hacer” algo.

80 -- Vengan para acá todas las muchachas, vayan a buscarlas a todas.

Ya las sentaron así a todas esas ocho hijas y les preguntó, y les preguntó:

--¿Quién se quiere casar?

Ahora dijeron:

--Yo, yo y yo.

85 Todas querían casarse.

Luego, luego, dice:

--No más que amanezca Dios, este, van a traer a ese gente *dondo*, eh.

Ahora se fueron los criados a traer a ese xongote gente,

ese el tonto estaba trabajando moviendo la tierra “así.”¹⁴

90 Llegó de donde hacía maña, como moviendo la tierra.

Ahora le dice esa la viejita:

-- No, mi hijo no está, anda trabajando y ustedes le quitan la hora.

14 La narradora mueve la mano derecha en dirección a su espalda, simulando el ademán del xongo en el que da una palada de tierra hacia atrás para aparentar que está trabajando. Uno de los narradores, en algunas ocasiones que lo visité, se negó a concederme un tiempo apelando que tenía trabajo, más tarde lo encontraba mirándome desde el monte simulando alguna ocupación,

Entonce bi mengi nu' u yä jä'i, ma bi xi pabi nu'ä rä mb_oh_o:

-- Ge himbi ne da ehe, ge bi y'o rä b' efi nã.

95 Nubya, nubya, bi ñembi:

-- Hina, petsi ma gi ja¹² gi tsi

Bi mengi man'aki, bi ñ'embabi:

-- Hina, ge hina hinda za¹³ da ma porque bi mpefi, ¹⁴ bi ja, rä bi ja rä m' efi, hinda ñ'ehe.

Bi menga man'aki, bi jo'tsa man'aki, bi ma.

100 Bi zoni, bi ñ'embabi nuä rä mb_oh_o:

-- Hina, himbi za dä da ñ'ehe, ge bi mpefi, nã,

N' epu,

-- Ge di eñi ge gi tsi gi, tsih.

Entoce bi mengui man'aki bi ñ'embi:

105 -- Hina, ge nu yä mb_oh_o bi top'a'i ge bi ja bi top'a'i.

12 'ja' es una partícula que intensifica la orden de mandato, en este caso significa "traerlo a la fuerza", AGP (conversación personal).

13 'za' tiene una función similar a la partícula 'ja', en este caso el no poder ir está relacionado con el concepto de "ir a la fuerza".

14 Nótese el ritmo en la pronunciación en esta frase (marcamos la sílaba acentuada con mayúsculas):

Hina, ge **H**ina hinda za da **M**A porque bi mpe**F**I. Si lo graficamos observamos que el acento recae simétricamente en la sexta sílaba:

HI	Na	HIN	da	za	Da	MA	Por	que	bi	m	Pe	FI
'	-	-	-	-	-	'	-	-	-	-	-	'

El ritmo que pudimos reconocer en esta frase es un ejemplo de la musicalidad del idioma.

Entonces se regresaron esas gentes, y fueron a decirle al mb_oh_o:

-- Que no quiso venir, que anda trabajando, dice.

95 Ahora, ahora, les dijo:

-- No, tienen que ir a hacerlo

Regresaron otra vez, dijeron:

-- No, que no va poder ir porque está trabajando, que tiene, que tiene trabajo, que no viene.

Regresaron otra vez, los regresaron otra vez, se fueron.

100 Al llegar, le dijeron a ese el mb_oh_o:

-- No, que no va poder venir, que está trabajando, dice,

Luego,

-- Que te digo que lo traigan, ustedes se lo traen,

Entonces se regresan otra vez y le dijeron:

105 -- No, es que el mb_oh_o lo está esperando que a fuerza lo está esperando.

Nu, nu'ä rä noya ga ñäui rä tia, nä.

Nubu, nubya, nub'u, nuge, nuge...

-- Ma ga, ma ga mahe man'aki xahmä da ñ'ehe.

Ya nubya, xi bi ma nubya, ena:

110 -- Bi ja bi top'a'i rä mboho, nä petsi gi ja gi ma,

Entonce nubya xä, xä ba tsi, tsi, nuge, nuge, ya bi zoho, bi ñ'embabi:

-- Ä, nub'u go ge gi ne ga t'a'i ma m'ehä

'Ibu bi embi:

-- Hä, ähä mboho, go nuga, go nuga go geke di ne, di ne, di hant'a'i n'a ri nxutsi

115 Entonce, nub'u, bi ñ'embäbi:

-- Bueno,

Nuge, nub'u, nuge, nub'u, nuge, nuge, ya page'ä ya xki thamba yä dutu,

yä thiza, ya gatho, gatho, yä dutu, xahño, n'epu, bi ñ'embabi nu'u rä yä b'ego:

-- Bi ñ'emb*i* gi ti xu ha rä däthe, ba xathu.

120 Bi ma, bi thäxa ndunthi yä xabo, bi thäxa ndunthi yä te gatho bi thäts'i,

pa ba pa ba t'axi, pa ba sati, pa gatho, n'epu, pa ba thutsu a ya dutu yä r'ay'o.

Esa, esa es la razón que llevó la tía, dice.

Luego, ahora, luego, este, este...

-- Vamos, vamos [a] ir otra vez a ver si viene.

Ya ahora, sí se fueron ahora, dicen:

110 -- Que te está esperando el mboho, y que tienes que hacer por ir,

Entonces ahora sí, sí lo lograron traer, traer, este, este, ya llegó, le dijeron:

-- Ah, entonces tú eres quien quieres que te haga mi yerno

Entonces le dijo:

-- Sí, sí mboho, yo soy, yo soy el que quiere, el que quiere, yo he visto una su muchacha

115 Entonces, luego, le dijo:

-- Bueno,

Luego, entonces, luego, entonces, luego, luego, ya para eso ya le había comprado su ropa,

sus huaraches, ya todo, todo, ya su ropa, bueno, luego, le dijo a esos los criados:

-- Se lo llevan al río, lo bañan.

120 Se fueron, y llevaron mucho jabón, se llevaron mucho de todo lo que iban a llevar,

para que se blanqueara, para bañarlo, para todo, luego, para que le pusieran ya sus ropas nuevas.

N'epu ya ba ya ba pengi, ya embi, rä
mbohotho,¹⁵ ba thutsua yä dutu xahño,

nubya ya bi zi ts'ibya nu'ä rä nxutsi, bi
ñ'embabi:

-- Nubya, nde, nubya, nubya nehe, de nubya
di ñ'ehni ma gi, ma gi mabya gi

125 magi japa nu'ü yä b'ego ge da dämäbi
rä b'efi, pa hinda ñ'ot'a

maña, nuge, nuge, gi ma, gi ma gi xi pi ge
da pura dä mpefi.

Entons, nub'ü, ena:

-- Nu ge, gri meui ma t'ixu, ma da
tsok'a'i... n'epu nuni

da pengi pa da hiäts'a'i ri hñuni di ndemapa.

130 Nubya, bi ma, bi ma nu'a rä nxutsi kon
ge nu'ä rä jä'i, zi dondo jä'i

bi zits'i. De bi tsoni, bi ñembabi :

-- Da ehe de ra thuhu de nu'ä rä mboho, ge
gi purahu, gimpefihu, nä,

-- ¿Por qué?

N'epu nu'ü yä jä'i, bi dä ra thede, embi,

135 -- Xige, go ma gi manda gi he, xi gra
xondo pendejo

embi,

15 Respetamos la forma de nombrar de la narradora.

Luego ya regresaron, como diciendo, es
el *mboho*, le pusieron sus ropas buenas,

ahora ya le trajeron a la muchacha, le
dijo:

-- Ahora, bueno, ahora, ahora también,
de ahora para delante vas a ir, vas a irte
ahora,

125 vas hacer que esos los peones se
apuren al trabajo, para que no se hagan

maña, este, este, les vas, les vas a decir
que se apuren en el trabajo.

Entonces, luego, dice:

-- Este, vete con mi hija, te va [a] ir a
dejar...¹⁵ luego ésta

va a regresar para que te lleve la comida
a mediodía.

130 Ahora, se fue, se fue la muchacha
con esa gente, esa tontita gente

se la llevó. Al llegar, dijo:

-- Vine en nombre del *mboho*, que se
apuren, que trabajen, dice,

-- ¿Por qué?

Luego a esas gentes, les ganó la risa,
dice,

135 -- Ah poco,¹⁶ tú nos vas a mandar a
nosotros, tú que eres el tonto pendejo

dice,

15 Frase incompleta, se refería a “te va a ir a
dejar tu comida”.

16 Frase hecha que expresa incredulidad.

-- ¿Go ma gi manda gi he? ¿te ri säkui granda dondo?

Embabi, n'epu, nubya,

-- Hina,

140 ena

-- Ya de nubya, de nubya nedi ñ'eni, o nuga, nuga go, nuga go da, go da

go dra ye gi de rä mboho, go ma, go ma ga manda'i hu, o sea que mago ga

manda'ihu, ma go, nu ga, go dra go dra m'ehä.

Ne nubya bi ñ'emi y nu'u xi pi dení, nu'u ma rä yä migo bi ñ'emi:

145 -- ¿Xi go ma gi manda gi he granda dondo, gi he... granda dondo, gramemfohyadi'i?

Bi ñ'emi, nubya, n'epu, nubya, embabi:

-- Nuge, ¿Hanja hina? ge man'a zixe, ki ge'ä da ñ'epu,

ma da ñ'epu ma b'ehñä da hanka gi ma hñuni.

I xi mi hyandi, a zi a rä minde mapa, porque bi tsoni nu'ä rä nxutsi ko rä,

150 ko rä boja, ya ñ'epu, bi zofo, pa da ñ'ungui.

Nubya ya ge bi ñuni, cuando bi hyandi nubya, nu'u ma rä yä jä'i, bi ganfrybya

-- ¿Tú nos vas a mandar a nosotros? ¿Qué sabes tú que eres el tontote?

Dijeron, y luego, ahora,

-- No,

140 dice

-- De ahora, de aquí en adelante, o yo, yo soy, yo soy, yo soy

la mano del mboho, yo los voy, yo los voy a mandar a ustedes, o sea que yo los voy a

mandar a ustedes, yo soy, yo soy, yo soy el yerno.

Y ahora le dijeron esos que no más se rieron, los otros amigos le dijeron:

145 -- ¿Ah poco tú nos vas a mandar gran tonto, nos... gran tonto que te acuestas boca abajo con el sol encima de ti?¹⁷

le dijeron, luego, entonces, luego, les dijo:

-- Este, ¿cómo no? nada más un poquito, un ratito más que viene,

va [a] venir mi esposa a traerme mi comida.

Y sí, en ese momento lo vieron, así es a media tarde del día, porque llegó la muchacha con el,

150 con el fierro(carro), ya llegó, le habló, para que comieran juntos.

Ahora ya comió, cuando lo vió, ahora esas gentes creyeron

¹⁷ Adjetivo que describe transparentemente la actitud de una persona que se dedica a descansar. En el relato este adjetivo es ofensivo, podemos suponer que para la comunidad hñähñu no es bien vista esta actividad.

--¿Cómo es! ¿Pus hanja? ¿Hanja ge go rä m'eha?

nuni mi ena

-- ¿Hanja? embi ¿Te bi yot'e m'eha nuni?

155 -- ¿Pa go bi t'ot'e nuni ya m'emfohyadi?

-- A nu'kju go di mpehu, ena

a nuhu nunca hinsta mahñ'u.

Nub'u, ya nubya de ri mani, ya petsi bi t'ot'e

nu'ä rä zi xongo jä'i, ya bi t'ot'e, nuge, bi manda nu'u yä jä'i mēfi

160 nu'u mi pura. N'epu, nubya, ya cuando, cuando bi thogi dunthi dunthi yä pa,

bi zoho yoho, yoho yä ku nu'ä rä b'ehña, yä nxutsi, bi zoho

bi zengua rä nana, rä dada, n'epu ena:

-- Ya da tsoho mama, papa, hu,

N'epu embabi:

165 -- Ähä hijo, ge ya ga tsoho

-- Pero ¿xi ma ku habu bu' u? ¿ha di xogetho ma nju?

-- ¿O te xa mēfi'u?

N'epu embabi:

-- Hina hijo, nuä nun'a ri zi nju n'a bi benga rä mfēni

-- ¿Cómo es! ¿Pues cómo? ¿Cómo vas a ser yerno?

dijeron ellos

-- ¿Cómo? dijeron ¿Qué fue lo que hizo yerno a este?

155 ¿Para que lo hicieran a este que se acuesta boca abajo en el sol?

Y nosotros los que sí trabajamos, dice

a nosotros nunca nos han dicho.

Luego, ya, a partir de aquí en adelante, ya tuvieron que obedecer

al xonguito, ya lo tuvieron que obedecer, así pues, mandó a los trabajadores,

160 los apura. Luego, entonces, ya cuando, cuando pasaron muchos muchos días,

llegaron dos, dos hermanos de la mujer, de la muchacha, llegaron

saludando a la mamá, al papá, luego dice:

-- Ya llegué mamá, papá, ustedes,

Luego dijeron:

165 -- Sí hijo, ya llegaste

-- Pero ¿mis hermanos dónde están? ¿Sí están completas mis hermanas?

-- ¿O qué se han hecho ellas?

y le dijo:

-- No hijo, una de tus hermanas pensó en el pensamiento¹⁸

¹⁸ Entrar en la sabiduría del matrimonio. AGP (con-

170 -- Ya bi nthāti embabi, pero jā ya bi nthātib'ū!

-- ¿To'o ma, to'o ma cuñado he? ¿T'o ma ko he byab'ū?

Nubya embabi, n'epu embi:

-- Zāi hma hingi hohma bātsihū, hijo, bi me gui nu'a n'a rā nda xongo jā'i,

embi, n'epu

175 -- Ä, pero mamá, papá, ¿hanja ga thetuabi nu'ä rā nda dondo jā'i, nda dondo jā'i?

-- Xi ge embya go ma kohe bya.

N'epu bi mete ma xoge gatho nu'a xki thoge

¡Mmmm! n'epu, ena, ¡mmm! xi bi umbabi rā kue

nu'ū yoho, yā ñ'oho, yoho ya nts'unt'ū, bi umbabi rā kue.

180 N'epu, nubya, nu'ū yoho yā nts'unt'ū:

-- Bi bena bi ñena ma ga otuahū njani pa da du nu'a rā nda jā'i

pa da zogagihū ma njuhū.

Nubya nu'a rā zi xongo jā'i bi uat'i nu'ū yoho ya ñ'ohō nts'unt'ū

170 -- Ya se casó entonces,¹⁹ pero jah ya se casó entonces!

-- ¿Quién es, quién es el cuñado de nosotros? ¿Quién es el cuñado de nosotros entonces?

Entonces le dijo, y luego le dijo:

-- Aunque no es el adecuado hijos, hijo, ella se fue con ese el xongote gente,

le dijo, luego

175 -- Ah, pero mamá, papá, ¿cómo es que la uniste a ese gran tonto, ese gran tonto?

-- Ahora van a decir que ese es nuestro cuñado.

Y ahora ya le platicó completo todo eso que pasó

¡Mmmm!²⁰ ahora sí, dice, ¡mmm! mucho le dio el coraje

[a] esos dos, los hombres, los dos jóvenes, se llenaron de coraje.

180 Luego, ahora, esos los dos jóvenes:

-- Vamos luego hacerle nosotros así para que se nos muera esa gentesota

para que deje [a] nuestra hermana.

Ahora este xongo gente se acercó con esos dos hombres jóvenes inmaduros

versación personal).

19 En este caso la traductora sustituye 'dice' por 'entonces', respetamos este cambio por considerarlo una marca de su estilo narrativo oral.

20 Expresión de susto que introduce la narradora por lo enojado que se pusieron los hermanos.

bi ñ'embabi, nuge, nuge, nuge koo:

185 -- ¿Habu xi gi tsu rä zi bojä hu pa ga maha, pa ga mehu, pa ga ma ga hongä n'a zi bexo?

Emba bi njabu, n'epu, embabi :

-- Hina, a nuge di y'ohe n'a rä b'efi¹⁶ di pa he y'ab'u.

N'epu ena, mbabi:

-- ¿Pe te m'e'a axi gi pehu? ¿Te m'e'ä xi gi haxu pa bi b'a de gehni?

190 -- Nde, nuga, di häxe yä gu ga xoni, yä dohmí,

-- yä fohotsat'yo, yä ze paxi, gatho di häxe.

-- ¿Nub'u nu'i gi ne gi ma?

-- Hä, nu ga di ne ga ma pa ma ga hongä n'a rä zi boja nehe

-- Ahä, gi ma pero hyonga yoho yä bolsa

195 -- n'epu gi duta yä guxni, yä dohmi, yä fohotsat'yo,

-- yä paxi, gatho, gi munts'i, gi hyot'a nu'a rä boxa

les dijo, pero, pero, pero a sus cuñados:

185 -- ¿Dónde tú encuentras el dinerito para irnos, para ir juntos, para yo también encontrar un pesito?²¹

Dijole así, luego, dijo:

-- Ah no, pues andamos en el trabajo estamos yendo lejos.

Entonces dice, dijo:

-- ¿Pero qué es lo que sí hacen? ¿Qué es lo que sí llevan para vender allá?

190 -- Bueno, yo, nosotros llevamos orejita de cántaro, pedacitos de tepalcates,

caca de animal mordelón (perro), y las viejitas basuras, todo lo que llevamos.²²

-- ¿Entonces tú quieres ir?

-- Sí, yo, quiero ir para buscarme el dinerito también

-- Ajá sí, sí vas pero busca dos bolsas

195 luego las repletas de orejas de cántaro, de tepalcates, de cacas de perro,

-- de basuras, todo, las llenas, las metes en la bolsa

¹⁶ La narradora cambia la 'p' por 'b' indistintamente. Señalamos esta diferencia en la transcripción ya que puede ser una marca pertinente del estilo literario.

²¹ La posesión de riquezas se asocia con la fortuna de encontrar un tesoro. Juvencio Monroy (de la comunidad de *Rä Denthi*, Orizabita) me refirió que los dueños del terreno dónde vivían sus padres se hicieron ricos tras hallar enterrado un cántaro con monedas de oro.

²² En la versión 1 de Julio Zapote Casablanca, le dicen al *xongo* que lleve excremento de res, excremento de burro, excremento de puerco y excremento de perro, estos referentes escatológicos acentúan y anticipan la denigración a la que es sujeto el protagonista.

-- ne gi ñ'utsi, n'epu, nu ri burru m'ahni pa gi tsits'i.

Embabi, n'epu, nubya, ya bi ñutsi, n'epu, bi manda, rä zi...

bi ñemba rä zi b'ehñä da hokua rä zi nzedi pa rä ñ'u.

200 N'epu, ya bi, ya bi hokua rä zi nzedi.

Gepu yä bi tuta rä zi b'ats'i¹⁷ rä zi burro, n'epu ya bi totua rä zi b'ats'i ,zi b'ats'i.

N'epu, nubya, ya bi ñ'emba nu'u yoho yä dada, yä nana,

ts'unt'u:

-- Ya da mahe, papa, mama, ya da ma ga he, ya da penkje.

205 Embabi, n'epu:

-- Hä hijo, ya nub'u gi mahu, ya nub'u gi meuihu nuna jä'i

embabi:

-- Hähä mama, papa, hähä ga tsixe.

N'epu, nubya, cuando bi ma yabu, ya cuando bi ma yabu, embabi, nuge, nuge, ena:

210 -- Go ga futi de rinzedi.

17 La variante de El *Dexthi* para esta palabra a diferencia de las zonas que colindan con Ixmiquilpan es *m'at'si*, ambas consonantes, 'b' y 'm' son sonoras, sólo que esta última es nasal. Ofrecemos la variante labial *b'ats'i* para apegarnos, en este caso, a la ortografía empleada en el Diccionario de Felipino Bernal y aceptar la intervención de la traductora que creyó más conveniente difundir la pronunciación que ella misma utiliza. No confundir con *bätsi* que significa "niño".

-- y lo llenas, luego, ya tu burro está ahí parado para que lo lleses.

Le dijo, entonces, ahora, ya lo llenó, luego, mandó, a la...

le dijo a su mujer que le preparara su itacate²³ para el camino.

200 Entonces, ya le, ya le preparó su itacate.

Luego ya cargó la maleta a su burro, luego acomodó su maleta, su maleta.

Luego, entonces, ya dijeron esos dos al papá, a la mamá,

el joven hijo:

-- Ya nos vamos, papá, mamá, vamos nosotros, ya vendremos de regreso.

205 Dijeron, luego:

-- Ajá hijo, ya luego van ustedes, ya luego se van con él ustedes con esa gente

le dijeron:

--Ajá mamá, papá, sí lo llevamos.

Luego, ahora, cuando se fueron lejos, ya cuando se fueron lejos, le dice, pero, pero, dice:

210 -- Nosotros empezamos de tu itacate.

23 Itacate: "(Del náhuatl. *itacatl*, bastimento) m. Provisión de comida que se lleva en un envoltorio, yendo de viaje o de paseo." (Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, 2000: 621).

Embabi

-- Ga futihe ne... cuando gi tege ri nzedi go ga futihe de ma guenda.

Bi ñembabi njabu, n'epu embabi:

-- Hähä

215 Ena, nubya, bi, bi muti rä zi nzedi nu'ä rä jä'i, bi tsipi rä zi nzedi,

cada ngu da tsaya mits'i pa rä zi nzedi nu'a rä jä'i nu'a,

y cuando bi dege rä zi nzedi di nu'u rä jä'i, embabibya nu'u yä nda koo, embi:

-- Nubya ya da te ma zi nzedi koohu

-- nubya zäge gi yotkahu ra fabo gi xekju n'a ri zi nzedi

220 porque ya tsuka n'a rä thuhu.

Enga nu'ä rä zi jä'i.

Y nubya embabi hina, ena:

-- Nub'u ga xe'i n'a ma nzedi, pe nub'u gi raki n'a ri da

-- n'ubu hina, hina, embi.

225 Nde, nubya, bi pidi nu'ä rä zi jä'i, bi pidi, n'epu embabi, nde nubya geda,

nuge ya bi zoni hä n'a nda zakthuhni, n'a nda dänga za bi zoni, n'epu embabi:

Le dijeron

-- Empezaremos... cuando acabemos de tu itacate empezaremos con lo nuestro.

Le dijeron así, luego dijo :

-- Sí

215 Dice, luego, empezaron el itacate de la gentecita, a comerse su itacate,

cada descanso se comían el itacate de la gente esa,

y cuando se acabaron el itacate de la gente, dijeron ahora esos los cuñadotes, dicen:

-- Ahora ya se acabaron mi itacate ustedes cuñados

--ahora creo me hacen ustedes el favor de compartirme de su itacate

220 porque me alcanzó el hambre.

Dice esa gentecita.

Y entonces le dijeron que no, dice:

-- Entonces sí te convidamos de nuestro itacate, pero entonces tú nos das uno de tus ojos

-- si no, pues no, dijeron.

225 Ahora, se espantó esa gentecita, se espantó, luego dijo, ahora al llegar a,

es que ya llegaron a un árbol grande de pirul, a un tronco grande llegaron, luego le dijeron:

-- Ja gi thät'i nu'ua¹⁸ ri burri, orita ga penkje.

Embi.

-- Ma ga honihe habu ga pa ti he ma nzedi, n'epu ga penkje pa ga maha.

230 Embabi, pe ge nde nu'u mi hat'i ge nu'u bi ma, nu'u bi zigi..., nu'u bi ma yä ñ'u,

Ha nua rä zi dondo jä'i bi gohni nu'a rä nda dänga za n'epu, nubya, cuando, nuge bi,

cuando ya bi nxuni, bya, ya bi dänga nxui, nubya nu'a rä zi jä'i ena:

-- Ya hinba penga nu'u yä jä'i, bi zo ga gi gua

ena, bi ntsu nu'a rä zi jä'i bya

235 -- ¿Xi bya ha gra ma bya? otho te ga tsi ha, tsuka rä thuhu, otho te ga tsi,

otho ma zi nzedi, ha nu'u bi ma zäi, bi zoga gi ua.

Ena, n'epu nubya, nubya, este... ya bi nxui.¹⁹

Nubya bi y'ode n'a, rä n'a, rä nda ngani, ngu n'a rä nda ngani, ngu, a n'a rä nda nthoni.

Xan dan nts'o bya, yode, xan dan nts'o, xan dan nts'o.

-- Aquí tú amarras tu burro, orita regresamos.

Le dijo.

-- Vamos a buscar donde calentar nosotros el itacate, luego regresamos para irnos.

230 Dijeron, pero lo engañaban porque ellos se fueron, ellos sigui..., ellos continuaron su camino.

Y el tontito gente se quedó ahí en ese gran árbol después, entonces, cuando, que se,

cuando ya anocheció, ahora, ya muy de noche, entonces esa gentecita dice:

-- Ya no regresaron esas gentes, aquí me dejaron

dice, se espantó la gentecita ahora

235 -- ¿Y ahora a dónde me voy? nada tengo qué comer, tengo hambre, nada tengo qué comer,

nada tengo de itacate, y ellos se han de haber ido, y me dejaron aquí.

Dice, luego entonces, entonces, este... ya es de noche.

Ahora oyó un, un, un gran trueno, como un gran trueno, como, un gran tronido.

Muy feo, escuchó, muy feo, muy feo.

18 Referente de lugar, es un espacio señalado, existe conceptual y espacialmente en el mapa mental de la narradora.

19 La traductora comenta "es el drama del hombre", es uno de los puntos cruciales del cuento.

240 Nubya, bi ntsu nu'a rä zi jä'i, bi boxa
mañä rä za,²⁰ njani'a, bi boxa rä za.

N'epu nubya, na rä zi jä'i bi bots'e, cuando
mi hyandi bi zo nu'u

nu yä nda ts'oki, yä nda ts'ondähi²¹

mi y'o bu ngati, nuge xan dan nts'o yä nda da.

Nuge nubya, bi nubya, bi ñembi:

245 -- Ngu yungua n'a rä me xim hai²²

Bi ñ'ena, entonces, ena:

-- Ah ya xa thogi zäi. Xi ba kua nuna, nuna,
nua nda zu'ue, ma ga tsihu.

20 "El árbol significa la comunidad que lo acoge y es estable", AGP (conversación personal). La traductora recuerda haber oído sobre el árbol que era de asamblea e información, y menciona que es un sitio del mal. Una vez, cerca de ese sitio, a ella y a alguien más les tocó escuchar un ruido de toros; "corrieron y corrieron" pero nunca los vieron pasar, en ese mismo lugar alguien se descalabró y pasaban cosas raras. El árbol es la salvación; el lugar donde está ubicado es un lugar del mal.

21 Ausencia traduce esta palabra compuesta como "mal aire". El mal aire está asociado con fuerzas malignas que toman por sorpresa a las personas y les traen el mal, muchas veces objetivado en enfermedades. Usualmente el 'mal aire' está asociado con enfermedades extrañas sin aparente explicación. Por ejemplo, en la comunidad de El Dexthi, una persona cuyo cuerpo se fue paralizando, se dice que fue víctima del mal aire, es decir, que una fuerza extraña, numinosa y maligna le provocó una caída que lo dejó en esa situación irreparable y que con el tiempo aumentó en gravedad.

22 *Xim hai*: 'uno de la tierra', esa es la definición de humano que alude a una lógica de orden natural de organización del mundo. Esta denominación revela que 'los seres del mal aire' pertenecen a un orden distinto al humano. Los humanos forman parte de la tierra y los entes malignos se ubican en un nivel inferior, al coincidir espacialmente en este momento con el muchacho "flojo" la escena funciona como umbral, como una zona que comunica a ambos órdenes: el terrestre y el numinoso.

240 Ahora, se espantó esa gentecita, subió
al árbol, así, él subió al árbol.

Luego entonces, esa gentecita subió,
cuando vió que llegaron esos

los malos, los del mal aire

que andaban allá abajo, y están con sus
ojotes feotes.

Luego entonces, entonces, le dijo:

245 -- Creo que aquí huele a uno de la tierra

Dijo, entonces, dice:

-- Ah ya ha pasado creo. Pero mira aquí
tenemos un, un, un gusanote, vamos a
comerlo.

Nubya bi gu rä zi burri, bi tsi bi de ge nu'a
zi burro bya

y ha nu'a rä zi jä'i bi to maña, bi handotho
bi tsi pabi rä zi burro.

250 N'epu nubya, nu, nu'a rä zi jä'i bi zu rä
b'it'i, b'it'i²³

dende maña, ya le andaba pues soltó su
b'it'i... Pus tenía ganas, y pus soltó.

Entonce los orinó esos nu'u yä nda zu'ue mi
bapu ngat'i²⁴, bi mits'i, entonces dijo:

-- ¡Ay! ya y'enza

Pensó que había llovido porque rä y'e, rä
y'e, se llama este, y'e, y'e es la lluvia.

255 Entonces, dice:

-- Ah bi uäi rä y'enza.

Así decían, enga nu yä nda ts'o zu'ue, n'epu
pe ga himbi hyadi nu'a rä zi jä'i

bi t'o maña, himbi hyandi, n'epu, ena,

nubya yä bi uaibya nu rä b'it'i, ge bi mi xa
nu'u yä nda zu'ue.

23 En esta parte del relato la narradora hace una pausa para preguntarme si sabía lo que significaba esa palabra, por una parte al hacerlo quería evaluar qué tanto entendía yo de lo que me estaba contando, y por otra parte, la pausa y pregunta funcionan como herramientas estilísticas orales para mantener latente la atención.

24 *Ngat'i*: 'abajo', ubicación conceptual y espacial que divide y ordena el espacio cosmogónico *hñähñu*. "El espacio terrestre está dividido también en tres partes: la superficie de la tierra donde viven las personas, los animales y las plantas; debajo de la tierra, el lugar donde se encuentran los muertos y todavía más abajo se encuentra el agua (Lastra, 2006: 328)."

Entonces tomaron al burrito, se lo comieron
a este burro entonces

y esa gentecita está trepado arriba, está
viendo nomás cómo le comieron su burrito.

250 Luego entonces, la, la gentecita tuvo
ganas de orinar, de orinar

desde arriba, ya le andaba pues soltó su
orina... Pues tenía ganas, y pues soltó.

Entonces los orinó [a] esos gusanotes que
estaban allá abajo, los orinó, entonces dijo:

-- ¡Ay! las brisas del árbol

Pensó que había llovido porque la y'e, la
y'e, se llama este, y'e, y'e es la lluvia (del
árbol, del rocío).

255 Entonces, dice:

-- Ah llovió la y'enza.

Así decían, dicen ellos los malotes gusanos,
luego pero no vieron a esa gentecita

que estaba trepado arriba, no lo vieron,
luego, dice,

entonces ya llovieron esos orines, que ya
los orinó a esos gusanotes.²⁴

24 En esta versión y en la versión 2 de Aurelio Pérez Martínez se relaciona el acto de la orina con la huída de los entes malignos, es decir, para estos narradores no les es significativo asociar la orina con la lluvia del rocío y por ende con la aurora, a la cual, según la versión 1 de Julio Zapote Casablanca, le temen en demasía y es lo que los insita a huir desfavoridos.

260 N' epu nubya, cuando bi ya bi guadi bya, nu nu' u yā nda zu'ue bi ñ'ani bya n'a ngu man'a:

-- ¿Texca ot'e ge?

N' epu ena:

-- Nuga sta japi yā dada ne yā nana xa ntuhni

Ha nubya enga nü'a nā nda ts'o zu'ue:

265 -- Ah xahñ'ä xka pefi, xahño'ä ga ot'e

Xi'ä²⁵, nt'ambabi man'a

-- Nu ga sta japabi yā mbane mpila xa ntsa tuhni

Ne, nub'u,

-- Ne nea ge ts'a ma...²⁶ xahñ'o nu'a xka pefi

270 N'epu t'anduabi man'a

-- ¿Xi'i te xka pefi?

-- Bus sta japi ya ku xa ntuhni

o otras man'a te xa mefi ¿hina? n'epu, enga:

25 *Xi'a*: Frase dentro de la estilística oral que rea firma lo sucedido tanto en el relato como en el plano cotidiano, lo cual refuerza la validez y verosimilitud de la narración. Es diferente al sentido al asignado al principio del texto a esta misma frase.

26 Palabra trunca, *mahotho*: 'bonito'. "Bonito" no tiene la misma carga semántica que "bueno", el concepto de 'bonito' está relacionado generalmente con el de 'ternura', y en este caso los entes malignos carecen de este rasgo.

La autocorrección por parte de la narradora hace manifiesta la pertinencia y selección léxica necesarias para todo arte verbal.

260 Luego entonces, cuando ya acabó, ellos los gusanotes se preguntaron unos a otros:

-- ¿Qué has hecho tú?

Luego dice:

-- Yo he hecho que los padres y las madres se peleen

Ahora dicen esos malos feos gusanos:

265 -- Está bien tu trabajo, está bien lo que has hecho

Así fue, le preguntaban a otro

-- Yo he obligado que los compadres de pila se peleen

Luego, ahora,

-- Y tú también es muy boni... bueno lo que hiciste

270 Ahora le preguntan a otro

-- ¿Y tú qué hiciste?

-- Pues yo hice que los hermanos se pelearan

o otras cosas que haya hecho ¿no? luego, dice:

nu'a nda ts'oki:

275 -- Xanhño.

N'epu nubya, n'epu nubya, este ya nu'u ma yoho rä, yä nu'u rä ngats'i

ma yoho nu'u yä nda zu'ue bi embabi:

-- ¿Xi'i te xka ot'e?

-- Nuga da ägi rä dehe.

280 N'epu nubya ena:

-- ¿Habü ga ja'ä?

-- Ma de rä tai, ha n'a rä nda k'ando²⁷ ja da jani rä dehe

Nubya'a:

-- Bien hecho, o sea que xanhño'a ga pefi.

285 Nubya nu man'a, t'embabi:

-- ¿Xi'i te ga pefi?

-- Ge nuga da ägi rä tsibi.

-- ¿Xi'ä ha ga habü ga ja'ä?²⁸

-- Nuga da ja ha n'a ra mbumza.²⁹

²⁷ *k'ando* o *k'angando*: "Es muy de la cultura, todo lo que es verde es como fruto del agua, como derivado del agua, también como que es señal de vida. Y también es imagen de unos idolitos que todavía la gente venera en algunas partes, son piedritas como en forma de muñequitos con cabecita y piecitos, representan como las fuerzas de la vida de Dios. Hay en Xochitlán o en Tlaco," AGP (conversación personal).

²⁸ *ja'ä*: precisa el lugar donde se realizó la acción. Referente espacial que reafirma la existencia del lugar.

²⁹ Palabra compuesta por la partícula *bü*: "fresco", "resina", "rocío", "húmedo". "También es muy propio de la cultura *hñähñu* la asociación del verde con la humedad y la vida", AGP (conversación personal).

el malote:

275 -- Está bueno.

Luego entonces, luego entonces, este ya los otros dos, los últimos

los otros dos gusanotes le dijeron:

-- ¿Y tú qué has hecho?

-- Yo escondí el agua.

280 Luego entonces dice:

-- ¿Dónde lo hiciste?

-- A media plaza, en una piedrota grande verde, ahí fue donde yo hice lo del agua

Luego, él:

-- Bien hecho, o sea que está bien lo que hiciste.

285 Luego ahora con el otro, le dice:

-- ¿Y tú qué hiciste?

-- Es que yo escondí la lumbre.

-- ¿Y eso a dónde lo hiciste?

-- Yo lo hice en un tronco verde.

290 -- Ah xanhño'a

Eh... nubya, nubya, nuge, nubya, nuge,
cuando bi mafi,

bi mafi rä b'oxi, rä mudi, rä mafi rä boxi,
nubya

enga nu yä nda zu'ue:

-- ¿Xi'a rä nda b'oxi?³⁰

295 Dijo así. Entonces, nubya, rä yo'ki rä
hmafi rä boxi lo mismo, bi ñenga nu'u yä
nda zu'ue:

-- Xi ra boxi.

Dijo, n'epu, yä rä hñuki rä mafi rä boxi,
nubya bi ntsu nu'u yä nda zu'ue

porque onge'a ya bi hyatsi, porque cuando
bi de hyatsi yä nu'u yä nda zu'ue

ntsu da, ne stihi, da bi ma nubya, uhhh, bi
ma, bi man'to,

300 bi ma ne ntsu, nu'u nubya, na, ra zi jä'i,
zi jä'i jambi t_hniho

30 "El gallo es un signo de Dios y cuando empieza a cantar empieza a alertar a la gente. El primer canto del gallo es señal de Dios, al segundo canto está más pendiente la gente, y al tercero dices: "a la una, a las dos, y a las tres". Desde que oscurece hasta las doce son horas de prevención, de cuidado, porque son las horas del mal. La gente cansada de trabajar se va a acostar profundo, no oye, no escucha y el mal se aprovecha para hacer sus cosas. El gallo hace el primer anuncio: que ya son horas de Dios, hora de la madrugada. Cuando hay un enfermo da miedo que se duerma en las horas del mal, y si muere en la madrugada, le tocó las horas de Dios. Tiempo de precaución, si la hora de nacimiento es en las horas de cuidado se toman más precauciones. Los rezos hasta las doce son de rogación, de súplica, de dolor y en la madrugada es ya la aurora, la luz del día, es hora de Dios. Por eso bajan los mismos gusanos el tono de la voz", AGP (conversación personal).

290 -- Ah está bien

Eh... ahora, ahora, este, ahora, este,
cuando gritó,

gritó el gallo, el primero, el grito del gallo,
y ahora

dicen ya los gusanos:

-- ¿Ves el gallote?

295 Dijo así. Entonces, ahora, al segundo
canto del gallo lo mismo, dijeron esos
gusanotes:

--Es el gallo.

Dijo, luego, ya al tercer canto del gallo,
ahora se espantaron esos gusanotes

porque por eso ya amanece, porque cuando
ya amanece ya los gusanotes

están miedosos, se echaron a correr, se
fueron ahora, uhhh, se fueron, se fueron
rápido,

300 se fueron con miedo, ahora, ahora esa
gentecita, esa gentecita que está no más
arriba

bi hopi xa bi hyats'i xa zi,³¹ xa bi hyatsi, bi hyatsi ya bi gai.

N'epu bi gai, n'epu:

-- ¿Xibya habu gra ma? ma zi burro bi du³², bi ts'i ha nuga

otho te ga tsi³³ tsukra thuhu.

305 -- ¿Xibya te ga ot'e?

Nubya, nu'a bi ya t'e bi yut'a ha³⁴ yä ngu yä jä'i,

ha yä ngu yä jä'i.

N'epu, ena:

-- Nuge, raskagihu, an'a rä zi hme, raskagihu te ga tsi, tsuka n'a rä thuhu

310 Gatho yä zi jä'i bi ñ'embi:

-- ¿Te ga rä a'ihe? ¿Te ga rä a'ihe?

dada, dada, otho, otho rä tsibi, otho gi he rä dehe

jani te ga hokihe pero otho rä dehe

otho rä tsibi, te, konte ga hokje, otho nekje, tsuje rä thuhu.

esperó que amaneciera bien, que amaneciera, cuando amaneció ya bajó.

Luego bajó, entonces:

-- ¿Y ahora dónde irme? mi burrito se murió, se lo comieron y yo

no tengo qué comer y tengo hambre.

305 -- ¿Y ahora qué voy [a] hacer?

Ahora, él lo que él hizo fue entrar en las casas de las gentes,

entrar en las casas de las gentes.

Luego, dice:

-- Este, véndanme algo, una tortilla, véndanme algo de comer, tengo una hambre.

310 Todas las gentes le dijeron:

-- ¿Qué te podemos dar? ¿Qué te podemos dar?

señor, señor, no hay, no hay la lumbre, no tenemos nosotros el agua

ahí hay algo que podríamos hacer pero no hay el agua

no hay la lumbre, qué, con qué hacer, no hay, nosotros también tenemos el hambre.

31 No ofrecemos la traducción literal en español porque no la hay, es una especie de muletilla para ganar tiempo y que la narración suene ágil.

32 Si *nidu* significa infierno, entonces podemos suponer que el concepto está relacionado con *du*, morir.

33 *tsi*: 'comer', *ts'i*: 'comida' nótese la sutil diferencia, el peso gramatical a partir de la acentuación de las palabras.

34 *ja*: 'haber', 'estar', *ha*: 'apenas estar', AGP (conversación personal). La pronunciación velar es más marcada que la pronunciación aspirada; este rasgo fonético constituye una diferencia semántica.

315 N'epu, nu'a rä zi jä'i, bi ena:

-- Da o n'a rä... da o n'a, rä n'a, rä n'a, rä
yā noya

manxui n'a rä b'ede, manxui de rä, de rä
t'soki,

da ode ge rä nu rä, rä dehe n'e rä tsibi, ha da
ode habu bi hyuts'i.

N'epu, enga nu'a rä.

320 N'epu nu'u yä zi jä'i ena:

-- ¿Hanja, ge ga ode?

-- Ähä, ena, da ode

Bu bi thogi man'a rä ngu bi xipi lo mismo,
bi tho man'a, bi xi pi man'a,

bi thogi gatho yä ngu gatho bi man njabu, ge
nu'a ge mi

325 padi habu, ge, bi y'ode habu bi ja rä
dehe, habu mi ja rä tsibi.

Entonces, ya nubya bi, nubya bi munts'i yä
jä'i:

-- Y'ob'u n'a rä jä'i ge mä ge pädi ha ja rä
dehe, ge pädi,

ge pädi mä ha ja rä tsibi

Nub'u ena:

315 Luego, él la genticita, les dijo:

-- Yo escuché una... yo escuché una, una,
una, unas palabras

anoche un cuento, anoche del, del mal,

yo escuché que el ese, el agua y la lumbre,
yo escuché dónde lo pusieron.

Luego, dice él.

320 Luego esas genticitas dijeron:

-- ¿Cómo, por qué lo escuchó?²⁵

Sí, dice, lo escuchó

Pues pasó en otra casa y dijo lo mismo,
pasó en otra, le dijo a otro,

pasó en todas las casas y todo dijo así, que
él

325 sabía dónde, que, que él escuchó a
dónde estaba el agua, dónde estaba la
lumbre.

Entonces, ya entonces, entonces se juntaron
las gentes:

-- Y ahí anda una gente que dice que sabe a
dónde está el agua, que sabe,

sabe y dice dónde está la lumbre.

Entonces dice:

25 La traducción de AGP es: "¿que por qué lo oyó?"
lo que ella hace es contarme el relato, se olvida que
me está traduciendo lo que la narradora dice, no
lo que quiere decir. Esta actitud indica que para la
traductora es más importante contarme el cuento
que traducirlo.

330 -- Ma ga nñanih, ma ga munts'ihu

Nubya bi ma rä, bi ma ra noya maxoge
ndunthi yä jä'i

bi ma rä noya, bi ma rä noya, bi ma rä noya.

Nubya, cuando bi munts'i gatho rä jä'i

ena:

335 -- Pe xim'u da rakagihu rä dehe nu'a rä
jä'i ne rä tsibi da rakagihu ¿te gi unige?

O sea, por decir,

-- ¿Tú qué das a cambio si nos da? ¿Te gi
unñ'u? ¿te gi uni? ¿te gi unige?

¿xi nu'i te gi uni ge? ¿xi nu'ige? ¿xi
nu'age?³⁵

todo eso, nubu, kada n'a nu'u ena:

340 -- Nuga di uni nuna, nuga di uni njaua,
nuga di uni esto,

o sea,

-- Di uni n'a rä, rä, rä boj...

o sea que nuya boja t'embi, tonce habla de
carro, de coches, de tractores,

de volteos, de todo, nosotros entonces, o sea
di emfe ya boja gatho³⁶

330-- Vamos [a] preguntar, vamos [a]
reunirnos

Ahora se corrió la, se corrió la voz completa
a muchas gentes

se fue la voz, se fue la voz, se fue la voz.²⁶

Ahora, cuando se reunió toda la gente

dice:

335 -- Pero sí les voy a dar el agua a la
gente y la lumbre les doy ¿qué van a dar
ustedes?

O sea, por decir,

-- ¿Tú qué das a cambio si nos da? ¿Qué dan
ustedes? ¿y qué das? ¿qué das tú?

¿y tú qué das ? ¿y tú ? ¿y tú ?

todo eso, entonces, cada uno de ellos dice:

340 -- Yo doy un, o una, yo doy así, yo doy
esto,

o sea,

-- Yo doy un, un, un fierr...

o sea que estos fierros le dicen, tonce habla
de carro, de coches, de tractores,

de volteos, de todo, nosotros entonces, o sea
le decimos los fierros [a] todo,

35 "Fue a preguntarles a varios, en particular, de uno
en uno, está repitiendo la pregunta", AGP (conver-
sación personal).

36 Comentario extranarrativo de Tomasa Pérez Mar-
tínez, la narradora.

26 Este es un recurso estilístico de la literatura de
tradicón oral conocido como repeticón.

345 -- Nuga di uni n'a rä boja o nu ga di uni n'a rä hai

-- di uni n'a cuan... hangu yä hektarea rä hai,

-- dänga hai, nuga di uni n'a rä dänga hai

-- nu ga di esto, uni, uni, nuga di uni, njaua

nu ga di uni, pero ndunthi, ndunthi yä regalo pa nu'a, pa nu'a rä jä'i... nu'a rä jä'i,

350 -- Nub'u da rakagihu nuni, nu ga di uni,

-- uni gatho nu yä, pe xib'u hunda rankju, nub'u hinte, hinte, da rakagiju,³⁷

ena

-- Nu ri, nu ri te ma uenda he, o sea que tu vida es mía, ajá, es nuestra

¿No? más que nada porque eran muchos.³⁸

355 Entonces, bi ñ'embi, nub'u

-- Himbi rakje na'a ga na'a ga xi kagihe, nub'u nu ri te ma uenda he.

-- Ähä,

ena,

345 -- Yo doy un fierro o yo doy una tierra

-- yo doy unas cuan... cuantas hectáreas de tierra,

tierra grande, yo doy una tierra grande

-- yo doy esto, doy, doy, yo doy esto, así esto

yo doy esto, pero muchos, muchos regalos para ese, para esa gente... esa gente,

350 -- Si nos diera eso, yo doy,

doy todo eso, pero si no nos lo da, si no, no, nos diera,

dice

-- Tu, tu vida es nuestra, o sea que tu vida es mía, ajá, es nuestra

¿No? más que nada porque eran muchos.

355 Entonces, le dijo, entonces

-- Si no nos das eso que nos dijo a nosotros, entonces tu vida es nuestra.

-- Sí,

dice,

³⁷ En *rakagiju*, se sustituye “h” por “j” debido a que la acción o la frase está dicha con mayor fuerza, porque es más concreta. En este ejemplo se manifiesta cómo la diferencia en la pronunciación denota la intención o la fuerza de la expresión. “Es siempre concreta la vida, lo abstracto nos cuesta mucho decirlo o decirlo”, AGP (conversación personal).

³⁸ La narradora vuelve a hacer una pausa en el relato para dirigirse a mí y explicarme el sentido de sus palabras.

-- Ähä,

360 ena rä zi dondo jä'i,

-- Ähä, di... di... di... di... m'ukua pa
gea'ihu,

-- nub'u da rä'a'ihu, rä'a'ihu, da rä'a'ihu,
ha nub'u hinda rä'a'ihu

-- ma, ma, ma te ri uenda hu.

Mjú, n'ubu, nub'u, nubya bi, nubya bi njabu

365 nubya bi ts'i, ts'i nu'a rä zi jä'i, bi ts'i,
ts'i nu'a rä zi jä'i,

pe ya mi pa ko, ko ya gatho, ko ya ku nu'u
embi

xki t'embi, ge da t'umbi, mi pa bun pus en
un eh, mi pa

man' xoge, ko gatho nu'u ya boja xki t'embi

ge da t'umbi, mi pa n'a rä, rä ñ'u nu yä, nu
yä boja, mi deni, o sea ke

370 nu'a mi m'et'o, m'et'o, m'et'o, de bi
ma ha,

mi m'et'o, ba pengi, ähä, entonces bi mi ts'i
ko, ya mits'i ko yä, yä bosna así

mits'i ya apuntándole o mits'i ya pa yä da
t'umbi ko ya ra bosna,

ha mi pa b'u ko ya doni, ne he ko yä b'ida,
ko yä menda,

-- Sí,

360 dice el tontito,

-- Sí, di... di... di... di... aquí estoy para
ustedes,

si se los di, se los di, se los di, si no se los di

-- mi, mi, mi vida es de ustedes.

Mjú, entonces, entonces, ahora, ahora así
fue

365 ahora se llevaron, se llevaron [a] esa
gentecita, se llevaron, se llevaron [a] esa
gentecita,

pero ya iba con, con todo, con los con los
que dice

que les había dicho, que les daba ahí, iba
pus en un eh, iba

con un completo, con todos esos fierros que
le habían dicho

que le daban, va todo un, un camino de esos
los, los fierros, lo seguían, o sea que

370 él iba delante de, de, de ida e iba
delante,

delante, al regresar, sí, entonces lo llevan
con, ya lo llevan con las, las armas así

lo llevan ya apuntándole o lo llevan ya para
que le den con el arma,

y lo llevan ahí con las flores, también con la
música, con los músicos,

375 ko yä, ko yä, ko yä nu yä, o lo que servía, lo que servía³⁹

o se refiere, o se refiere a música, ya mi pa con dos cosas, o sea yoho, ya mi pa

rä ko yä, ko yä boja, mi pa ko yä otro su lado, otro, entonces, nub'u ya bi tsoni bya,

nuni ha rä tai, ya bi tsoni, ya bi t'embabi bya

este,

380 -- Habu ja nu'a rä, habu benga bembya nu'a rä do gi ena xä,

embi,

-- Ma ga hoñ'u, ena

Embya, nu'a rä zi dondo:

-- Ma ga hohñ'u ena, embya nu'a rä zi dondo,

385 ma ga hohñ'u porque nu'a, nu'a da ode, pero ma ga hohñ'u.

Nubya, nubya, bi mi hyoni mi thets'i, mi thets'i njani⁴⁰

y kuando bi hyandi nu'a rä zi jä'i, by hyandi n'a rä k'ando

b'eni njani'a, nubya, embabi:

-- Tehmihu nuna do xa

375 con los, con los, con los estos, o lo que servía, lo que servía

o se refiere, o se refiere a música, ya iba con dos cosas, o sea dos, ya iba

con los, con los fierros, e iba con los otros a su lado, otros, entonces, entonces ya llegaron ahora,

esos en la plaza, ya llegaron, ya le dijeron entonces

este,

380 -- Dónde está esa, dónde está tirada esa la piedra que dices pues,

le dice,

-- Vamos a buscarla, dice

Ahora, ese el tontito:

-- Vamos a buscarla dice, ahora ese el tontito,

385 vamos a buscarla porque eso, eso fue lo que escuché, pero vamos a buscarla.

Ahora, ahora, lo buscaron dando vueltas, dando vueltas así

y cuando la vieron esa gentecita, es que vieron la piedra verde grande

acostada estaba ahí, ahora, les dijo:

--Rompan esa piedra a ver

39 "A veces usan flautitas de árbol, de ramita, de palitos, cualquier cosita provisional, y cuando llevaban un preso era un tipo de tambor especial", AGP (conversación personal).

40 La narradora traza un círculo en el aire en frente de su pecho con su mano derecha.

390 Nubya, bi themi nu'a rä do, bi themi nu'a rä do, kuando mi⁴¹ hyandi:

¡Uhhh! estaba el agüita así⁴²

ena n'a rä, n'a rä, n'a rä, n'a rä zi dondo jä'i,

xi bi johya rä zi nfëni kuando bi hyandi nu'a rä müdi, rä müdi

n'a rä, n'a rä, n'a rä nu'a bi uni, bi uni, bi johya kuando bi hyandi rä zi dehe

395 ya nu'ü yä jä'i xi bi johya, nu'a rä ora bi hyandi rä zi dehe

¡Yyyy! bi johya gatho yä zi jä'i porque bi hyandi rä zi dehe,

-- Nuni ya bi dähä,

nubya ena:

-- Bueno, ya nuni, gehni ga uni pe m'edi man'a,

400 -- Ge maha,

ena,

-- ma ga hohñu,

390 Ahora, rompieron esa piedra, rompieron esa piedra, cuando la vieron:

¡Uhhh! estaba el agüita así

dice el, el, el, el tonto gentecita,

se alegró tanto su pensamiento cuando vió la primera, la primera

cosa que, cosa que, cosa que tenía que dar, que dar, se alegró cuando vió el agua

395 y ya esa gente mucho se alegró, es ahora que vió el agüita

¡Yyyy! se alegraron todas las gentes porque vieron esa agüita,

-- Esto ya lo ganó,

ahora dicen:

-- Bueno, ya este, esto lo que tú das pero falta uno más,

400 -- Que nos vamos,

dice,

-- nos vamos a buscarlo,

41 'mi' o 'bi', transcribimos la pronuncianción de la narradora *mi*, aunque también use *bi*, indistintamente.

42 La narradora extiende la mano derecha como acariciando un lecho de agua mientras la mano izquierda se queda flexionada con la palma hacia enfrente como indicando un momento de atención. Tomasa imagina el agua y de esta manera se convierte en testigo ficcional del suceso, lo cual da valor de verosimilitud al relato.

bi thets'i, bi thets'i⁴³, man'aki, kuando bi
ts'udi

¡¡¡n'a!!! ¡¡¡rä!!! ndänga nda dänga za'a

405 nda ndote⁴⁴ za'a, xki yot'i nu'a rä za'a,
bi ñembabi nu'u yä jä'i:

-- A ver tsenihu nu'a rä za'a xa⁴⁵

Y kuando bi ts'eni bya, nu'a rä nda za'a,
kuando mi hyandi jabu nu'a rä tsibi

nubya hä kuando nu'a rä zi jä'i bri ju'tsi así,

entre ma xoge, ma xoge yä jä'i bri ju'tsi

410 nu'a rä zi jä'i, bri bo'tse, hasta maña
njani.

N'epu, nubya, bi ba thete nu'a rä zi jä'i,

o sea que lo vistieron, lo pusieron como rey,

lo pusieron ora sí, nubya ba thete, ba thete

n'a rä danga jä'i, ba thete, n'epu, nubya,

415 ba thutsuabi dunthi yä doni, ba
thutsuabi dunthi yä, yä, yä, nu yä, nuyä doni

ba thuatsuabi ba xa, ba, ba⁴⁶ doniga gatho

43 "La vuelta es la búsqueda comunitaria, es como de veras dar vuelta en círculo, el círculo es la comunidad que se está construyendo, que está agarrando fuerza. Podemos observar en este relato elementos de fundación de una comunidad, un pueblo que perdió sus elementos sagrados, o bien que apenas empiece a tenerlos", AGP (conversación personal).

44 La traductora mezcla el *hñähñu* con el español.

45 *Xa*, partícula que sirve para reafirmar la frase.

46 La partícula "ba" corresponde al auxiliar utilizado para la 3ª p. de antepretérito (Véase Bernal, 2003: XXX), la traducción de esta partícula no es requerida

dieron vueltas, dieron vueltas, otra vez,
cuando encontraron

¡¡¡un!!! tronco grandotote grandotote

405 un tronco grandotote, se había secado
ese tronco y les dijo a esa gente:

-- A ver rompan ese tronco grande

Y cuando partieron el tronco grande,
cuando vieron ahí estaba la lumbre

ahora sí fue cuando a esa gentecita la
levantaron así,

entre toda la gente, toda la gente la
levantaron

410 a la gentecita, la subieron, hasta arriba
así.²⁷

Luego, entonces, lo vistieron a la gentecita,

o sea que lo vistieron, lo pusieron como rey,

lo pusieron ora sí, ahora lo vistieron, lo
vistieron

como una gente grande, lo vistieron, luego,
ahora,

415 le pusieron muchas flores, le arreglaron
muchas las, las, las, las, las flores

lo adornaron, floreado todo

27 La narradora levanta sus dos brazos para señalar cómo levantaron entre todos al *xongo*.

pa ba, pa ba ts'i ko yā b'ida, pa xa bo'tsuabi

para que, para que lo trajeran con la música,
para que lo subieran

asta ya maña n'a rā, n'a rā, n'a rā boja, ba
thote.

hasta ya muy arriba de un, de un, de un
fierro, lo treparon.

Ne n'epu, n'epu, xa ñ'epu ko rā b'ida,
kuando mi zohobya bi hyandi

Y luego, luego, así viene con la música,
cuando al llegar ahora lo vió

420 nu'a rā, nu'a rā ndohña ena:

420 su, su suegro dice:

-- ¡Xi bya nuni! ¿Te ri bombyani?

-- ¡Y ahora este! ¿Qué significa esto?

Porque desde yabu mi nt'ode nu yā, nu yā
b'ida, nu yā, nu yā, nu'u yā be'i⁴⁷

Porque desde lejos se oía esas las, esas las
músicas, esas, esas, esas las melodías

nu' u mi nt'ode.

eso se oía.

'Tonce, nu, nu'a rā ndohña, bus bi ngubi bi
gohi, bi gohi así con ngu mmmm⁴⁸

Entonces, su, su suegro, pues como que
quedó, quedó así con como mmmm

425 así con... mmm, bi gohi ko yā da

425 así con... mmm, quedó con los ojos
(abiertos)

-- ¿Te ri bongua nuna?

-- ¿Qué significa esto?

Kuando mi hyanda rā m'eha bi to asta
man'ña ko, kon tanto ya doni, njani'a,

Cuando al ver al yerno estaba trepado hasta
arriba con, con tantas flores, así él,

N'epu, mi tsi kon tanto rā jā'i mi, mi, mi
deni, mi ñ'oui todo, todo, este, con, con,

Luego, trayendo tanta gente que le, le, le
seguía, andaba con todo, todo, este, con,
con,

para la significación de la frase; respetamos su transcripción ya que forma parte de las marcas estilísticas del texto oral.

47 *ba'i*: "música", *be'i* "melodía", AGP (conversación personal). La apertura de la boca para hacer una vocal más abierta o más cerrada puede cambiar el sentido fino de la narración. Al igual que lo referido en las notas 33, 34 y 37, un mínimo cambio fonético representa una marcada diferencia en el significado.

48 La narradora abre los dedos de ambas manos y los ojos como señal de sorpresa. "Con los ojos cuadrados quedó el señor", AGP (conversación personal).

maxoge rä johya, mits'i nu'a rä jä'i, kuando
bi zo rä ngu y bi zohö te rä entho,⁴⁹

430 nubya kuando bi zohö nu'a, nu'a rä jä'i,
nu'a, nu'a

rä zi, rä zi mama, mi mi bapu rä zi tia,

by hyanda rä t'u ge, by hyanda rä t'u bi to

asta manña, ko yä doni, ko yä b'ida,

n'epu bi enga n'a rä zi tia:⁵⁰

435 Xibya nuni, nuni, ma metsi ge nubya go
bi

go bra zi tanto yä jä'i, ko n'a rä johya, kon
n'a rä, kon'a ngu rä hmate...

N'epu, bi ñenga n'a rä zi tia, bus himbi,
himbi gamfri

ge nu'a mi hyandi, pe nubya, bi nubya bi
gai... jä mi,

jä mi na bi nu'a rä zi jä'i, bi t'embabi, nubya
nu'a rä zi jä'i

440 bi bi gai ne bi hyufi rä mama bya

n'epu,

-- ¡Hange da xi'i mama! hange da eña'i ¿gi
nu da eña'i guanta nu'u yä nda mfei
ga tsi, guanta mama?

nu ga di pa'ä di pefi, da eña'i

-- Ähä hijo, ga xi ki njabu,

49 *Entho*, "es una palabra muy *hñähñu*, quiere decir 'así no más', significa complacido, bendecido, así suceden las cosas, así no más y punto", AGP (conversación personal).

50 *tia*: "persona mayor", "la respetable", según AGP no hay traducción en español.

completa la alegría, traían a esa gente,
cuando llegó a su casa y llegó así nada más,

430 ahora cuando llegó esa, esa la gente,
esa la, esa la

la, la su mamá, estaba ahí parada la títa,

vió a su hijo que, vió a su hijo trepado

hasta arriba, con las flores, con las músicas,

luego dijo la títa:

435 Y ahora este, este, mi muchacho que
ahora viene

llega con tanta gente, con una alegría, con
un, con un amor...

Luego, dijo la tía, pues no podía, no podía
creer

lo que estaba viendo, pero ahora, ahora se
bajó... se bajaron,

bajaron a esa genticita, le dijeron, ahora a
esa genticita

440 se bajó y abrazó a su mamá

luego,

-- ¡Por eso te dije mamá! por eso te dije ¿no
te dije aguanta los golpesotes que recibiste,
aguanta mamá?

yo sé lo que hago, te lo dije

-- Ajá hijo, me dijiste así,

445 embabi,

-- Ge xi'a ge xi'a da xa, da xa, da tãhã nu'a da xi'i

nu ga da xi'i, xi'i, gendi pädi nu'a ndi pefi mama.

Bi ñembabi njabu.

Ähä, y creo que así.⁵¹

445 le dijo,

-- Que así que ves que yo, yo, mucho gané eso que te dije

yo te lo dije, dije, que yo sabía eso que yo hice mamá.

Le dijo así.

Sí, y creo que así.

51 Termina afirmando todo aquello que acaba de contar. "Así pasó" sintetiza la verosimilitud del relato. Juvenio Monroy, cuñado del maestro Andrés Zapote quien estuvo a cargo de la traducción de las versiones 1 y 2, leyó en mi domicilio la transcripción completa del cuento; al terminar se dirigió a mí sorprendido diciendo: "¿Cómo lo pueden decir todo sin haber pasado? Por eso yo creo, me imagino que sí es cierto".

CONCLUSIONES

La literatura no brinda por sí sola una explicación de la vida, es un reflejo de ella, y es a través de un acercamiento antropológico que podemos entender la complejidad de un texto cultural narrativizado en sintagmas orales discursivos. Por ser un reflejo, podemos observar sólo una parte de la cultura, es decir, se trata de un reflejo parcial, en movimiento, no podemos aprehender todo lo que es el hecho fenomenológico.

En este trabajo se privilegió la visión transdisciplinaria de abordar el problema a partir de un acercamiento a la lengua, las prácticas culturales y la sintaxis narrativa. Creemos que el objetivo ha quedado saldado en tanto que logramos una aproximación a la constitución y significación de un tipo de discurso (que funciona como cuento) utilizando los vínculos entre la teoría literaria y el método lingüístico dando por resultado una lectura antroposemiótica del texto.

Una de las preguntas que me plantee desde el principio de esta investigación fue ¿por qué cuentan lo que cuentan los *hñähñus*? En realidad la respuesta es sencilla, lo cuentan porque tienen la posibilidad de hacerlo, porque en todas las culturas se producen narraciones, cuentan este cuento en específico porque para los narradores les es significativo, porque hay un proceso de identificación con el personaje principal, porque las narraciones son representaciones de la vida cotidiana, porque a través de las oposiciones lógicas de binomios complementarios las creencias se regulan, porque en el cuento están reflejadas las relaciones de poder, de trabajo, de envidia, de parentesco, aunque el texto esté mitificado.

Además de lo anterior las narraciones son un vehículo para transmitir sentimientos y juicios de valor sin que el narrador ni los escuchas se sientan comprometidos. El texto narrativo oral se convirtió en el medio de comunicación, el cuento es la forma, el contenido es la estructura lingüística que soporta el texto. Por estructura lingüística entendemos significados culturales que se reflejan a partir de la gramática, la fonética, el léxico diferenciado, la pragmática y la puesta en práctica de los sintagmas narrativos pertenecientes tanto a la tradición oral como al sistema comunicativo de la comunidad *hñähñu*.

A partir del acercamiento analítico se hace evidente la doble pertenencia de un cuento, por un lado como parte de la tradición oral, lo cual se refleja a través de su estructura y por otro la construcción de un estilo narrativo perteneciente a determinada cultura.

Derivado de lo anterior sostenemos que las posibles respuestas a nuestra pregunta inicial no pueden ser concedidas por una disciplina aislada como pasaría si sólo lo viéramos desde el punto de vista lingüístico sino que las respuestas deben contemplar los signos y los usuarios dentro de una situación pragmática.

El texto como las personas, puede reflejarse o no en condiciones óptimas, tenemos el ideal o expectativa de hacer coincidir lo que buscamos con lo que sabemos, pero es mejor basarnos en la práctica para saber hasta dónde podemos afirmar algo y ser coherentes con nuestros instrumentos de adecuación.

Lo que define el significado de un elemento es su relación con otros elementos, no lo podemos ver aislado, por ello en este trabajo compararemos distintas versiones narrativas y de traducción y rastreamos los significados de las palabras de las que teníamos duda en fuentes tanto orales como bibliográficas.

Por otro lado las aproximaciones de análisis literario tienen una base estructural semiótica que devela las formas lingüísticas de organización del pensamiento. Debido a que el pensamiento humano se hace evidente a través del lenguaje; éste, en sus múltiples facetas, permite ser observado analíticamente.

Por lo anterior, es necesario el estudio sistemático de las producciones orales, en tanto discursos, como objetos materiales a partir de un método claro, coherente y sencillo cuyo análisis va más allá del reconocimiento de su valor estético o histórico para ubicarlos como parte de un método científico de acercamiento al estudio de la cultura de cualquier grupo humano.

La definición de cultura requiere el estudio obligado del lenguaje, por ende del texto y del discurso; esta tesis fue un intento por brindar herramientas de análisis para lograrlo, reconociendo por otro lado que con más datos se puede llegar a otro nivel más profundo de análisis etnosemiótico. A partir de este acercamiento transdisciplinario resaltamos los siguientes rasgos culturales (no por ello exclusivos) de la comunidad

hñähñu: la ofrenda del *xoconostle* como un mensaje de respeto, un sistema lógico de relación y valores que funciona como norma cultural reguladora de las acciones, la obtención de trabajo como un marcador de prestigio, el establecimiento de la alianza matrimonial como un medio para cambiar de posición económica, el triunfo de lo humano con la ayuda de lo divino o del destino sobre lo que no forma parte de este orden terrestre, la conservación de referentes naturales que resguardan simbología ancestral: la piedra verde que esconde el agua y el tronco hueco que guarda el fuego, el árbol como signo de unidad y fuerza social y la vuelta como trazo de la búsqueda comunitaria, la identificación de la envidia y el empoderamiento como actitudes no propias de la identidad otomí, la elaboración de tortillas y „gorditas“ a base de nixtamal como signo de una alimentación básica y apreciada, carencia de medios de vida como marca de desprestigio y humillación, identificación de la parte interior del árbol con el estómago humano, utilización del número ocho como un número importante para la simbología otomí, el dominio del régimen patriarcal sobre las decisiones de las hijas, la relación de similitud entre la acción de trabajar con hacer algo con las manos, presencia de actitudes homólogas entre el protagonista del cuento y uno de los narradores, censura ante el acto de estar acostado bajo el sol, “entrar en el pensamiento” oración hiperbólica que significa contraer matrimonio, asociación de la acumulación excesiva de dinero con el hallazgo de un tesoro, relación de sentido entre la figura del árbol con el bien en general, ubicación del orden de lo humano en el plano terrestre, relación del color verde con la vida y con el agua, veneración de piedras antropomorfas representantes de las fuerzas de la vida, asociación del horario nocturno con la presencia de entes malignos, asociación de la madrugada y la aurora con el bien y la presencia divina, presencia del acompañamiento musical en eventos públicos.

Algo importante de destacar es que una narración activa recuerdos y produce otras narraciones. La traductora recordó que alguna vez escuchó información sobre un árbol que servía como punto de reunión y que estaba ubicado en un lugar del mal.

El método de aproximación utilizado en este trabajo y el cual proponemos para posteriores análisis abarca los siguientes pasos:

- Recopilación audiograbada de textos en comunidades primordialmente orales en el idioma original.
- Traducción del texto con ayuda de hablantes bilingües.
- Consulta rigurosa de diccionario del idioma original para la utilización consistente del alfabeto en uso.
- Registro de elementos de la escena en la que se produce el texto oral que incluya movimientos corporales del narrador.
- Registro de datos del narrador e información etnográfica del lugar en el que se lleva a cabo la producción del texto.
- Recopilación de diferentes versiones del cuento en el idioma original y en español.
- Traducción escrita de las versiones.
- Identificación de los enunciados narrativos medulares (funciones) que componen el texto.
- Identificación de la similitud entre los enunciados narrativos del texto y los sucesos cotidianos.
- Identificación de las estructuras narrativas que se complementan en el texto a través de los binomios de oposiciones lógicas caracterizadas por los personajes u otros elementos.
- Identificación de los símbolos lingüísticos interculturales (aquellas palabras que cobran un significado específico compartido por los miembros de una comunidad), a partir de un análisis lingüístico a nivel léxico.
- Glosario de términos que diferencie los neologismos y préstamos del vocabulario original de la lengua. Rastreo bibliográfico de significados culturales para complementar la información obtenida en campo para el glosario de términos.
- Identificación de un motivo común en las versiones, estudio comparativo, identificación de constantes y diferencias como parte del análisis literario.
- Identificación de diferencias de este motivo entre las versiones en el idioma original y el español.

- Comparación entre la información cultural contenida en el texto y lo registrado en campo.

A partir de la aplicación de este método concluimos que la identificación de los símbolos lingüísticos interculturales es una herramienta pertinente de análisis ya que la manera de cómo nombramos a las cosas es la forma de cómo nos relacionamos con éstas, además, los significados que particularizan a una cultura pueden ser utilizados en estudios comparativos posteriores para encontrar diferencias y semejanzas entre distintos grupos humanos.

Reafirmamos que para un adecuado método de análisis cultural es pertinente el entrecruzamiento de las humanidades con las ciencias sociales; la mirada oportuna de aproximación a la solución de un problema (en este caso el descifre y exposición del significado de un cuento) recae en el reconocimiento tanto del valor estético como del valor representativo que la construcción cultural adquiere en el grupo humano del que emerge. Por lo cual proponemos un estudio que utilice un acercamiento lingüístico con una perspectiva antropológica auxiliado de la teoría literaria; la falta de una de estas formas de aproximación dejaría un hueco epistemológico en la búsqueda del significado del texto.

A pesar de que empecé este trabajo inspirada por una pregunta, esta pregunta dejó de cobrar pertinencia en la medida que íbamos descubriendo que lo significativo era identificar instrumentos de aproximación adecuados para el estudio de un texto de tradición oral de acuerdo con parámetros científicos. Derivado de lo anterior concluimos que una de las vías factibles para estudiar una cultura es a partir de sus producciones narrativas orales para lo cual el método antroposemiótico de análisis nos brinda la adecuación necesaria.

La sintaxis narrativa está regida tanto por la estructura, como por la coherencia de la tradición oral. La representación colectiva a la que apela este cuento se lee en cada uno de los conceptos que integran el glosario de términos y en los diferentes apartados del análisis extraído de las anotaciones al margen de la edición del texto. Con lo anterior, comprobamos la hipótesis de que este tipo de textos representa la cultura a partir de la que se narran y que el método de aproximación lingüístico antroposemiótico contribuye a la construcción de un modelo de análisis con posibilidad de ser aplicado en las ciencias sociales para ulteriores estudios de textos narrativos orales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO, *Las mil y una noches*, Rafael Cansinos Assens (Trad.), 5ª ed. Aguilar, México: 2001.
- ANÓNIMO, *Las mil y una noches*, 2ª ed. Grupo editorial Tomo, México: 2005.
- BAJTIN, M. M., *Estética de la creación verbal*, 11ª ed. Siglo XXI, México: 2005.
- BARBA, Eugenio, *Las islas flotantes*. UNAM, México: 1983.
- BARTHES, Roland, *Mitologías*, 4ª. ed. Siglo XXI, México: 1983.
- BERNAL, Felipino, *Diccionario hñähñu- español, español hñähñu*, 4ª. ed. Hmunts'a Hem'i Centro de Documentación y Asesoría hñähñu, Cardonal Hidalgo, 2003.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª. ed. Edit. Porrúa: 2003
- BONTE, Pierre, Michael Izard, *Diccionario Akal de etnología y antropología*. Trad. Mar Linares García, Akal, Madrid: 2005.
- BOTTON, Burlá Flora, *Los juegos fantásticos*, 1ª. reimpresión de la 2ª ed. Facultad de Filosofía y Letras / UNAM, México: 2003.
- COMPANY, Concepción (Dir.), *Diccionario de mexicanismos*, Academia Mexicana de la Lengua / Siglo XXI, México: 2010.
- CORREA, Phyllis, “El mito de origen de los otomíes del río Laja”, en *Estudios de Cultura Otopame V*, Instituto de Investigaciones Antropológicas / UNAM, México: 2006, pp. 165 -182.
- DALLERA, Osvaldo, Capítulo sobre J. A. Greimas en *Seis semiólogos en busca del lector*, Victorino Zecchetto, coord. Editorial Ciccus-La Crujía, Buenos Aires: 1999, pp. 125 - 164.
- DIÉGUEZ, Ileana, Prólogo a Miguel Rubio Zapata, *El cuerpo ausente (performance y política)*, Grupo cultural Yuyachkani, Perú: 2008.
- DORRA, Raúl, “Estructuras elementales de la poesía de tradición oral” en *Oralidad y escritura*. El Colegio de Michoacán, México: 1992.
- DUPEY, Ana María, “Problemática del Folklore aplicado en el caso de la narrativa”, en *Cuadernos 13*. Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires: 1988, pp. 189-197.

- DURANTI, Alessandro, *Antropología lingüística*. Cambridge University Press, Madrid: 2000.
- EVREINOFF, Nicolás, *El teatro en la vida*. Ediciones Ercilla, México: 1936.
- FILINICH, María. *La voz y la mirada: teoría y análisis de la enunciación literaria*. Universidad Autónoma de Puebla, Puebla: 1997.
- FRANCO Trujillo, Erick, *El papel de las traducciones como textos independientes: la resignificación y refuncionalización de los textos traducidos*. Tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras / Instituto de Investigaciones Antropológicas / UNAM, México: 2010.
- GEERTZ, Clifford, *Conocimiento local*. Paidós, Barcelona: 1994.
- GREIMAS, Algirdas, “Las adquisiciones y los proyectos” en Joseph Courtes, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación*. Versión castellana de Sara Vasallo, Hachette, Argentina: 1980.
- GREIMAS, Algirdas, “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico” en Roland Barthes, Umberto Eco, et al. *Análisis estructural del relato*. Premia, México: 1984.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI, México: [1970] 2004.
- JAKOBSON, Roman, “On linguistic Aspects of Translation” en Lawrence Venuti, ed. *The Translation Studies Reader* Routledge, London & New York: 2000 pp.113-118.
- LASTRA, Yolanda, *Los otomíes, su lengua y su historia*. Instituto de Investigaciones antropológicas / UNAM, México: 2006.
- LEFEBVRE, Henri, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. Trad. Óscar Barahona y Uxoá Doyhamboure. FCE, México: 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, 15ª reimpresión, Siglo XXI, México: 2011 [1979].
- LÓPEZ, Austin Alfredo, *Los mitos del tlacuache*, 2ª. reimpresión de la 4ª. ed. Instituto de Investigaciones Antropológicas / UNAM, México: 2006.
- MANTILLA, Adolfo, “Una aproximación a la problemática del lenguaje, la cultura y la comunicación a partir de los fenómenos del texto y la traducción” en *Ga-z de lenguas*, Año 2 - núm. 5 - ENAH -Diciembre, México: 2008, pp. 33-40.

- MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 3ª ed. Ariel, Barcelona: 1991.
- MARRO, Mabel, Capítulo sobre Roland Barthes en Victorino Zecchetto, coord. *Seis semiólogos en busca del lector*, Editorial Ciccus-La Crujía, Buenos Aires: 1999, pp. 83 - 107.
- MASERA, Mariana, “Que si hablan de mí, muchachita, que si hablan de mí, no has de hablar. Aspectos del paralelismo en el cancionero tradicional mexicano” en Helena Beristáin y Gerardo Ramírez Vidal (comps.) *La dimensión retórica del texto literario*, IIFL / UNAM, México: 2003, pp. 357 -381.
- MELITINSKI, Eleazar, *Estudio estructural y tipológico del cuento*. Trad. Hugo Acevedo. Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires: 1972.
- MONTEMAYOR, Carlos, *Arte y trama en el cuento indígena*. FCE, México: 1999.
- ONG, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, 5ª. reimpresión de la 1ª. ed., México: 2002.
- OLAVARRÍA, María Eugenia, *Análisis estructural de la mitología yaqui*. INAH, México: 1989.
- PINEDA, Itzel, *Literatura de tradición oral. Relatos recopilados en la comunidad hñähñu de Dexthi*. Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México: 2006.
- PEIRCE, Charles, *La ciencia de la semiótica*. Trad. Beatriz Bugni. Nueva Visión, Buenos Aires: 1974.
- PORTIS, Irene, “Ethicity, modernity, and theory of culture texts” en Irene Portis Winner, Jean Umiker -Sebeok, eds., *Semiotics of Culture*, Mouton Publishers, The Hague, París, NewYork: 1979.
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, s / trad. 7ª. ed., Colofón, México: 1999.
- SANTAMARÍA, J. Francisco, *Diccionario de mexicanismos*. 6ta. ed., Porrúa, México: 2000.
- SEBEEK, Thomas, *The semiotic web*, Mouton de Gruyter, New York: 1989.
- SHUKMAN, Ann, “Semiotic aspects of the work of Jurij Michajlovic Lotman” en Thomas A. Sebeok y Jean Umiker-Sebeok eds. *The Semiotic Web, 1987*, Mouton de Gruyter, Berlin, New York, Amsterdam: 1988.

- SPERBER, Dan, *El simbolismo en general*, Anthropos, Barcelona: 1988.
- SPERBER, Dan, “Etnografía interpretativa y antropología teórica”, *Anthropological Knowledge*, Cambridge University Press / Editions de la Maison des Sciences de l’Homme, Cambridge: 1985.
- SPERBER, Dan, *Explicar la cultura. Un enfoque naturalista*, Morata, Madrid: 2005.
- TEDLOCK, Dennis, *The spoken word and the work of interpretation*, University of Pennsylvania, Philadelphia: 1991.
- THOMPSON, Stith, *El cuento folklórico*. Trad. Angelina Lemmo. Ediciones de la Biblioteca / Universidad Central, Caracas: 1972.
- UEXKÜLL, Thure, “Jakob von Uexküll’s Umwelt - Theory” en Thomas A. Sebeok y Jean Umiker - Sebeok eds., *The semiotic web 1988*. Mouton de Gruyter, Berlín, Nueva York: 1989.
- UTHER, Hans-Jörg, *The types of international folktales. A classification and Bibliography*. Academia Scientiarum Fennica / FF Communications, Helsinki: 2004.
- VERHAAR, John, “Method, Theory, And Phenomenology”, *Method and Theory in Linguistics*, Mouton, París: 1970.
- WEISZ, Gabriel, *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*, FCE, México: 2007.
- WELLEK, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, 4ª ed. Madrid: 1985.

OBRAS EN INTERNET

COLOMBRES, Adolfo, "Del mito al cuento" en http://www.lacult.org/docc/oralidad_06_07_19-22-del-mito-al-cuento.pdf, consultada el 26 de noviembre de 2010.

TUR, Jaume, "Sobre la teoría de la traducción" en *Thesaurus*, tomo XXXIX, Núm 2, Colonia, Alemania: 1974 pp. 297 -315,

http://www.colegiotraductores.org.uy/Jaume_Tur_Sobre_teoria_de_la%20traduccion.pdf página consultada el 28 de marzo de 2011.

<http://www.palabrita.net/index>, consultada el 21 de febrero de 2011.

<http://www.inegi.org.mx/sistemas/mexicocifras/default.aspx?ent=13>, página consultada el 1º de abril de 2011.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ARZÁPALO, Ramón, "Sobre predicados, argumentos y la predicación" en *Vitalidad e influencia de las lenguas indígenas de Latinoamérica. II Coloquio Mauricio Swadesh*, Instituto de Investigaciones Antropológicas. Universidad Nacional Autónoma de México, México: 1995.

BARFIELD, Thomas, *Diccionario de antropología*, Siglo XXI, México: 2000.

BARNARD, Alan, *Encyclopedia of social and cultural anthropology*, Routledge, London & New York: 1996.

BARTHOLOMEW, Doris, "Difrasismo en la narración otomí" en *Vitalidad e influencia de las lenguas indígenas de Latinoamérica. II Coloquio Mauricio Swadesh*, Instituto de Investigaciones Antropológicas / UNAM, México:1995.

_____, "Algunas diferencias entre la narración oral y la narración escrita, con referencia a una muestra en el otomí del Estado de México" en *México Work Papers*. Num. 5, Instituto Lingüístico de Verano, California: 1984, pp. 52 - 61.

BELVEDRESI, Rosa, "Contra el pasado: Un análisis de las relaciones entre ficción, verdad e imaginación" en Guillermo Hurtado comp. *Subjetividad, representación y realidad*, Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras, Puebla: 2001.

- BERISTÁIN, Helena, “Poética, retórica y traducción literaria” en Helena Beristáin y Mauricio Beuchot, comp. *Filosofía, retórica e interpretación*, Instituto de Investigaciones Filológicas / UNAM, México: 2000.
- BLANCHE, Martha y Juan Magariños, “Lineamientos metodológicos para el estudio de la narrativa folklórica”, en *Cuadernos 13*. Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires:1988, pp. 159-172.
- BORTULUZZI, Manfredi y Witold Jacorzynski, Coords. *El hombre es el fluir de un cuento: antropología de las narrativas*, CIESAS, México: 2010.
- CONTRERAS, Isabel y Dolores García, Coord. *Escritos sobre oralidad*, Universidad Iberoamericana, México: 2009.
- CANUTO, Felipe, *Ya 'bede ñãñho. La tradición oral de Santiago Mexquititlán, Querétaro*. Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras / UNAM, México: 2008.
- DANOW, David, “Sign and Spirit: The Semiotics of M.M. Bakhtin” en Thomas A. Sebeo y Jean Umiker - Sebeok eds. *The Semiotic Web*. Mouton de Gruyter, Berlín - Nueva York: 1980.
- DE LA PEÑA, Luis, “La traducción como revelación del lenguaje verdadero: una aproximación al pensamiento de Walter Benjamin” en *Ga-z de lenguas*, Año 2 - núm. 5 - ENAH - Diciembre, México: 2008, pp. 5- 12.
- DETTIENE, Marcel, “El mito inhallable” cap. VII en *La invención de la mitología*. Península, Barcelona: 1985, pp. 153- 164.
- DIJK Van, Teun, “El discurso como interacción en la sociedad” en *El discurso como interacción social*. Gedisa, Barcelona: 2005, pp. 19-66.
- DIÓN, Carlos, *Curso de lógica*. McGraw-Hill, México: 1976.
- DUNDES, Alan, “Proverbs and the ethnography of speaking folklore” en *American anthropologist*. Vol. 66 núm. 6, American Anthropological Association, Wisconsin: 1964, pp. 70-102.
- ESCALANTE, Pablo, “Un milenio de lucha cotidiana. Apuntes para la historia Otomí” en *Imágenes de lo cotidiano. I Anuario conmemorativo del descubrimiento de América*. División de Ciencias Sociales y Humanidades/ UAM, México: 1989.
- ESPAR, Teresa, *La semiótica y el discurso literario latinoamericano*. Monte Ávila. Editores latinoamericanos, Caracas: 1998.

- FERRATER, José, *Diccionario de filosofía*. Alianza editorial, 2ª ed. Madrid: 1980.
- FOLEY, William, *Anthropologica linguistics. A Introduction*. Blackwell Publishers Inc, Oxford:1997.
- FRANCO, Manuel, *Oralidad y ritual matrimonial entre los amuzgos de Oaxaca*. División de Ciencias Sociales y Humanidades / UAM, México: 2004.
- GALINIER, Jacques, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. Instituto de Investigaciones Antropológicas / UNAM, Mexico: 1990.
- GARCÍA Canclini, Néstor, “¿Reconstruir lo popular?”, en *Cuadernos 13*. Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires: 1988, pp. 201-219.
- GARRETT, Gabriela, “Comunidad étnica y comunidad religiosa. Apuntes para comprender la conversión religiosa entre los hñähñu de Ixmiquilpan, Hidalgo”, en *Estudios de cultura otopame*. Año 4, núm. 4, Instituto de Investigaciones Antropológicas / UNAM, México: 2004, pp. 127 -154.
- GRUPO DE ENTREVERNS, *Análisis semiótico de los textos. Introducción a la teoría práctica*. J. Mateo, colab. Ediciones Cristiandad, Madrid: 1982.
- HAVILAND, John, “Gesture” cap. 9. en *A companion to linguistic Anthropology*. Alessandro Duranti, ed. Blackwell Publishing Ltd, United Kingdom: 2004, pp 197 - 221.
- _____, “How to talk to your brother-in-law in Guugu Yimidhirr” cap. IV en Timothy Shopen, ed. *Languages and their speakers*. University of Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania: 1987, pp. 161- 239.
- HILBERT, D. y W. Ackerman, *Elementos de lógica teórica*. Tecnos, 2ª ed. Madrid: 1975.
- HOLLENBACH, Barbara, “Semantic and Syntactic extensions of copala trique body-part nouns” en , Beatriz Garza Cuarón y Paulette Levy, ed. *Homenaje a Jorge A. Suárez*, El Colegio de México, México: 1990, pp. 275 -296.
- HYMES, Dell, “Introduction: Toward ethnographies of communication” en *American anthropologist*. Vol. 66 núm. 6, American Anthropological Association, Wisconsin: 1964, pp.1-34.
- _____, “Helen Sekaquaptewa’s “Coyote and the birds”: Rethorical analysis of a hopi Coyote Story” en *Anthropological Linguistics*. Vol. 34, num. 1-4, Indiana University, Bloomington: 1994.
- ILG, Andreas, “El don de traducir. Ensayo sobre *Die Aufgabe des Übersetzars* de Walter

Benjamin” en en *Ga-z de lenguas*, Año 2 - núm. 5 - ENAH -Diciembre, México: 2008, pp. 21-27.

JAKOBSON, Roman y Claude Lévi- Strauss, “ “Los gatos” de Charles Baudelaire” en José Sazbón, comp. José Castorina, trad. *Estructuralismo y literatura*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires: 1970. pp. 11-35.

JOHANSSON, Patrick, “Semiología del texto oral” en *La palabra, la imagen y el manuscrito: lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*, Instituto de Investigaciones Históricas / UNAM, 2004, pp. 67 - 113.

LASTRA, Yolanda, *Unidad y diversidad de la lengua. Relatos otomíes*. México: UNAM, 2001.

LEVINSON, David y Melvin Ember, eds. *Encyclopedia of cultural anthropology*, Vol. 3. New York: 1996.

LOTMAN, Iuri, “Semiótica de la escena” en *La semiósfera III. Semiótica de la cultura y las artes*, Cátedra, Madrid: 2000.

MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 7ª ed. Ariel, Barcelona: 2000.

MÁYNEZ, Pilar, *Breve antología de cuentos indígenas. Aproximación a la narrativa contemporánea*, Instituto de Investigaciones Históricas / UNAM, México: 2004.

MORRIS, Charles, *La significación y lo significativo*. Trad. Jesús Antonio Cid. The Mit Press Cambridge Massachusetts, Madrid: 1964.

NAVA, Fernando, Comp. *Otopames. Memoria del primer coloquio. Querétaro, 1995*. Instituto de Investigaciones Antropológicas / UNAM, 2ª ed. México: 2004.

PALLEIRO, María, “Propuesta metodológica para el análisis de las variaciones contextuales e un corpus de narrativa oral tradicional”, en *Cuadernos 13*. Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires: 1988, pp. 173-185.

RÉCANATI, François, *La transparencia y la enunciación. Introducción a la pragmática*. Versión castellana de Cecilia E. Hidalgo, Hachette, Buenos Aires: 1979.

REN CHAO, Yuen, “Some aspects of the relation between theory and method” en *Method and theory in linguistics*. Edit. Paul L. Garvin. Mouton, París: 1970, pp. 15-26.

SCHEFFLER, Israel, *Symbolic Worlds. Art, Science, Language, Ritual*. Cambridge University Press, New York: 1997, pp. 3-109.

SCHERZER, Joel, “Lengua y cultura enfocadas en el discurso” en Yolanda Lastra, Trad y comp., *Estudios de Sociolingüística*. Instituto de Investigaciones Antropológicas / UNAM, México: 2000, pp. 515-541.

SEBEOK, Thomas, “A semiotic perspective on the Sciences. Steps toward a new paradigm” cap. 3. *I think I am a verb. More contributions to the doctrine of signs*. Plenum Press, New York and London: 1986, pp. 17-44.

SERRA, Carmen, Carmen Aguilera, et al. *Estudios de cultura otomame*. Núm. 2, Instituto de Investigaciones Antropológicas / UNAM, México: 2000.

WARTOFSKY, Marx, *Introducción a la filosofía de la ciencia*. Versión española de Magdalena Andrew, Francisco Carmona, et al. Alianza, Madrid: 1981.

OBRAS CONSULTADAS EN INTERNET

BESTARD, Joan, “Ideas que tienen éxito” en <http://www.xtec.es/~arsane/filoantropologia/noticias7.html> página consultada el 1º de diciembre de 2009.

GEERTZ, Clifford, *American Anthropologist*, vol. 59, 1957 en <http://www.sil.org/capacitar/antro/cultura.pdf> página consultada el 12 de agosto de 2009.

NICOLESCU, Basarab, “La transdisciplinariedad - Desvíos y extravíos” en *La transdisciplinariedad*, Instituto Nacional para el Pensamiento Complejo, en <http://www.complejidad.org/cms/?=node/22> página consultada el 14 de abril de 2009.

“Preferiría no hacerlo” *Revista digital de literatura* en <http://elartistadel.xtreemhost.com/00/noviembre%202010/maria%20morfologia.html> página consultada el 8 de febrero de 2011.

ZÁRATE, Mirna, “Usos del cuerpo y el dolor en prácticas extremas” en *Trayectorias del cuerpo* en <http://sites.google.com/site/epistemedelcuerpo/incorporare> página consultada el 15 de febrero de 2010.