

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ÁREA DE ESTUDIOS DE POSGRADO



ENTRE SOMBRAS, HÉROES Y ÁNIMAS. PERSONAJES ARQUETÍPICOS
DE CUENTOS INDÍGENAS EN MÉXICO

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFÍA
CON ACENTUACIÓN EN ESTUDIOS DE LA CULTURA

PRESENTA
CLAUDIA LÓPEZ SERRANO

DIRECTOR: **DR. MANUEL SANTIAGO HERRERA MARTÍNEZ**
CO-DIRECTORA: **DRA. DALINA FLORES HILERIO**

AGOSTO 2023



ACTA DE APROBACIÓN DE TESIS DE DOCTORADO

(De acuerdo al RGSP aprobado el 12 de junio de 2012 Arts. 77, 79, 80,104, 115, 116, 121,122, 126, 131, 136, 139)

Tesis

ENTRE SOMBRAS, HÉROES Y ÁNIMAS. PERSONAJES ARQUETÍPICOS
DE CUENTOS INDÍGENAS EN MÉXICO

Comité de evaluación

Dr. Manuel Santiago Herrera Martínez
Director

Dra. Dalina Flores Hilerio
Co-directora

Dra. María Eugenia Flores Treviño
Lectora

Dr. Jorge Alan Flores Flores
Lector

Dra. Mónica Torres-Torija González
Lectora

San Nicolás de los Garza, N.L., agosto de 2023
Alere Flammam Veritatis

DR. FELIPE ABUNDIS DE LEÓN
SECRETARIO DEL ÁREA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

Dedico esta tesis a mis queridos papás, Aurora y Gilberto, que me enseñaron a ver más allá de lo evidente y de quienes aprendí a reconocer con admiración y respeto, cada una de las culturas que aquí se refieren.

AGRADECIMIENTOS

A mi asesor, el Doctor Manuel Santiago Herrera Martínez, por su trato siempre amable y empático ya que me dio la confianza necesaria para avanzar con certeza en la escritura de la tesis y concretar en el trabajo que ahora presento.

A la Doctora Dalina Flores Hilerio por las pláticas con ella sobre el fascinante universo de la literatura infantil y por los maravillosos ejemplares de *Navegantes* que me compartió y que leí con avidez.

A la Doctora María Eugenia Flores Treviño, por su interés en mi proyecto de tesis cuando éste apenas era una idea por germinar y por ser un ejemplo de fortaleza en el ámbito académico.

Al Doctor Jorge Alan Flores Flores por su atención puesta en mi investigación y en los artículos que surgieron de ella. Por compartir conmigo los misteriosos cuentos tarahumaras donde encontré singulares personajes que se analizan en la tesis.

A la Doctora Mónica Torres Torija González por su eficiente lectura y sus acertados comentarios a mi trabajo de investigación.

A todos los miembros del Comité de Evaluación de tesis por la amabilidad que tuvieron en aceptar compartirme sus conocimientos y formar parte de este trabajo.

Al Doctor César Morado Macías por las excepcionales clases que tomé con él y por asesorarme sobre el camino a seguir respecto a mi estancia doctoral.

A la Doctora Roxana Rodríguez Ortiz por aceptar trabajar conmigo a distancia desde la UACM y por su trato siempre amable aun con lo complicados que resultaron los trámites para la estancia académica.

A la Doctora María Teresa Miaja de la Peña, quien ha sido una gran mentora desde mis primeros pasos en la licenciatura y con quien pude continuar mi travesía en la estancia realizada en el Posgrado en Letras de la UNAM. Por todas las apartaciones que el trabajo con ella trajo a la tesis.

Al escritor Adolfo Córdova por la presentación de su libro sobre Jomshuk en la Feria Internacional del Libro en 2019, luego por el magnífico curso que tomé con él y por sus recomendaciones y perspectivas sobre el personaje del maíz para integrarlo como parte esencial de la investigación.

A mi amiga Leti, quien me ayudó cuando más lo necesitaba; a Nora que siempre fue un ejemplo y a todos los amigos que iluminaron la senda que recorrimos juntos.

A Evel, quien me acompañó durante la escritura de este trabajo y escuchó mis ideas, temores, alegrías y logros al respecto. Todo ello en nuestro oasis en medio de la pandemia, la guerra y la crisis económica que a la vez ocurría en el mundo.

A mi hermana Aurora, quien hace algunos años me habló de Carl Jung y que, muchos años más atrás, me contaba las historias que luego descubrí en los libros.

A la UANL y al Posgrado de Filosofía y Letras por seleccionar mi proyecto. Al CONACYT sin cuyo respaldo económico la realización de este trabajo no habría sido posible.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. Aclaraciones sobre el personaje.....I
2. Representaciones arquetípicas en los personajes.....III
3. El cuento indígena y su inmersión en el sincretismo religioso.....VI
4. Planteamiento del problema.....X
5. Justificación.....XI
6. Objetivos.....XIII
7. Preguntas de investigación.....XIV
8. Hipótesis.....XIV

MARCO TEÓRICO

1. Antecedentes.....XVI
2. Anotaciones conceptuales.....XXI
 - 2.1 El relato mítico como origen del cuento popular. Personajes simbólicos y contenido inconsciente.....XXI
 - 2.2 El cuento indígena.....XXIV
 - 2.2.1 La pugna por géneros propios. Clasificación del cuento indígena.....XXV
 - 2.3 Literatura. Ajustes en torno al concepto.....XXX
 - 2.3.1 Literatura oral y el puente hacia la escritura.....XXXII
 - 2.4 El dilema de la traducción.....XXXIV
 - 2.5 Literatura popular infantil.....XXXVI

ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS

1. Crítica literaria arquetípica.....	XXXIX
2. Teoría del personaje.....	XLI
3. Diseño metodológico y modelo operativo.....	XLII
4. Tipo de estudio.....	XLV
5. Diseño de investigación.....	XLVII
CAPÍTULO 1. SITUACIÓN ACTUAL DEL PERSONAJE Y FORMAS DE RESISTENCIA EN EL CUENTO INDÍGENA.....	1
1. Historia cultural: entre la resistencia y la transgresión proyectada en los cuentos....	2
2. Literatura indígena. Voces desde la ficción.....	4
2.1 La ficción como universo posible de resistencia cultural.....	8
3. La cosmovisión indígena: entre el pensamiento originario y la aculturación.....	12
3.1 Interculturalidad: una puerta para adentrarse en la cosmovisión indígena.....	14
4. La identidad indígena como una invención de dominio.....	15
4.1 La creación de razas explicada. Del relato bíblico al cuento indígena.....	16
4.2 La proyección de un pueblo ideal. Formas del sincretismo religioso.....	21
5. Interculturalidad en la literatura. Una puerta para el escritor indígena.....	24
5.1 <i>Los hombres que dispersó la danza</i> . Interculturalidad en cuentos zapotecos.....	28
6. Conclusiones parciales.....	31
CAPÍTULO 2. ARQUETIPOS E INCONSCIENTE COLECTIVO O LA CONFIGURACIÓN DE UN PERSONAJE.....	33
1. El ánima. Recuerdo olvidado de la divinidad femenina.....	33
2. El <i>animus</i> . Opuesto complementario del ánima.....	36
3. La sombra o el encuentro aterrador consigo mismo.....	39
4. La persona. Opuesto complementario de la sombra.....	41

5. El sí mismo o el balance perfecto de los arquetipos.....	43
6. Del arquetipo al personaje.....	47
6.1 Entre magia y religión. Transformación de imágenes arquetípicas.....	49
7. Del bestiario al cuento indígena. Los personajes animales.....	56
7.1 El bestiario mítico y la indeterminación entre lo bueno y lo malo.....	58
8. Conclusiones parciales.....	65
CAPÍTULO 3. EL NAHUAL Y OTROS PERSONAJES DE LA SOMBRA. GUARDIANES DEL MUNDO INDÍGENA.....	69
1. La integración de la sombra o la necesidad de una contraparte oscura.....	69
1.1 Reinterpretación de los personajes malignos en México.....	72
2. El nahual, el lado oscuro del personaje.....	76
2.1 El nahual como personaje en la literatura infantil.....	84
2.2 Lo bello y lo siniestro. Una conjunción entre el nahual y el personaje.....	85
2.3 Los personajes femeninos del nahual.....	94
3. Serpiente: guardiana de la naturaleza o demonio del paraíso.....	101
3.1 El personaje como arquetipo de la sombra.....	105
4. El <i>alux</i> . Símbolo de la protección de cultivos frente a la cosmovisión extranjera..	110
4.1 El <i>alux</i> que enuncia su propia voz.....	115
4.2 Entre la advertencia y la amenaza. El personaje manipulado.....	121
5. Otros personajes de la sombra.....	125
6. Conclusiones parciales.....	128
CAPÍTULO 4. LOS PERSONAJES DEL MAÍZ. JOMSHUK, HÉROE POPOLUCA; NIWETSIKA, ÁNIMA HUICHOLA.....	134
1. Literatura popular infantil. El punto de partida en los personajes del maíz.....	134

1.1	Permanencia y actualidad del cuento popular: su origen inconsciente.....	135
1.2	Disociación de un personaje e integración de los opuestos complementarios..	138
2.	El maíz como personaje en la narrativa popular indígena.....	139
3.	Jomshuk, el niño maíz como arquetipo del héroe.....	143
3.1	La identidad del personaje. Definición por nombre y contexto.....	144
3.2	Los espacios de Jomshuk.....	146
3.3	Carga cultural del maíz como héroe.....	149
3.4	Motivos episódicos del cuento, funciones del personaje.....	151
4.	Niwetsika. La muchacha maíz o la importancia de una divinidad femenina.....	165
4.1	Los personajes femeninos como contexto en la integración de Niwetsika.....	167
4.1.1	Entre la madre positiva y protectora y la madre negativa y destructiva.	169
4.2	La hormiga maicera en el cerro de los mantenimientos. Elementos simbólicos en la conformación del arquetipo materno.....	176
4.3	Niwetsika y Watákame como opuestos complementarios o la integración entre el ánima y el <i>animus</i>	180
4.4	La importancia de personajes femeninos en la literatura infantil. Referentes culturales.....	186
5.	Conclusiones parciales.....	189
CAPÍTULO 5. DE HÉROES Y OTROS TRANSGRESORES. EL ASTUTO CONEJO, LOS OPUESTOS SOL Y LUNA Y JESÚS COMO PERSONAJE.....		
1.	La huida y la persecución o la conformación de los héroes divinos.....	193
2.	Conejo en los cuentos de animales. Una manifestación de resistencia cultural.....	195
2.1	Conejo como principio de dualidad. El personaje arquetípico.....	196
2.2	Conejo desde su carga cultural en cuentos indígenas.....	201

2.3 La transgresión de Conejo como una función para derrotar al falso héroe.....	203
3. Sol y Luna como representación de los opuestos complementarios.....	205
3.1 Definición por contraste: los terribles abuelos contra los niños sabios.....	207
3.1.1 El origen del padre. Tamagüin el colibrí.....	208
3.1.2 Los motivos de la madre y los dones de los animales.....	209
3.1.3 El falso Sol en la figura del venado y la abuela como tierra devoradora.....	213
3.2 Los actos heroicos de Sol y Luna como dualidad.....	217
3.3 Coyolxauhqui o el lugar arrebatado de la divinidad lunar.....	224
3.4 El Santo Padre Sol y la Santa Madre Luna. La sizigia o pareja de padres creadores.....	229
4. Jesucristo. Entre el personaje bíblico y el héroe de cuentos indígenas.....	234
4.1 Jesús zapoteco. La suplantación del héroe.....	235
4.1.1 Jesús como personaje perseguido por los judíos.....	237
4.2 Sobre las criaturas y cómo adquirieron sus características.....	241
4.3 Jesús escondido en un plátano. Análisis arquetípico del héroe en un cuento zapoteco.....	245
5. Conclusiones parciales.....	252
CONCLUSIONES GENERALES.....	259
1. En relación con los objetivos, las hipótesis y los resultados.....	259
2. Sobre la metodología, aplicación y funcionamiento de la tesis.....	265
3. Limitantes y respuestas.....	270
4. Hallazgos trascendentales. Extensión a los aportes del Estudio.....	271
5. Prospectiva. Una mirada hacia el futuro y esperanzas en torno a la tesis.....	274

RESUMEN

La tesis aborda diferentes personajes del cuento indígena con base en la teoría literaria arquetípica (Jung, 2020) y la teoría del personaje de Pimentel (2020). Además de explorar el contenido simbólico y permanente de los actantes en la narración, la tesis busca reconocer la dinámica que siguen en su contexto cultural (López A, 2016).

A través de cinco capítulos se realiza un recorrido para entender, por un lado, el espacio y contexto cultural de cuentos indígenas; por otro, el valor emblemático y representativo de los personajes mediante los arquetipos. Entre los más representativos en México, sobresalen tres: 1) la sombra, que personifica a seres mitológicos imprescindibles en las narrativas originarias, como los ambivalentes nahuales, los evasivos *aluxes* y la portentosa serpiente; 2) en el ánima, como parte de los personajes femeninos se encuentran la doncella del maíz, frágil y poderosa a la vez, el astuto Conejo y por supuesto, Luna y su carácter multifacético. Finalmente: 3) el héroe divino, enmarca cada una de las acciones de dioses en su faceta de crecimiento: Jomshuk, el niño maíz, y el Sol como equivalente de Jesús que condiciona la naturaleza de animales y plantas.

Los relatos, como una de las tantas representaciones de la tradición indígena en México, se adentran en la cosmovisión originaria, que se manifiesta tanto en la narrativa del pasado prehispánico como en la actualidad donde hay un evidente sincretismo. La Literatura indígena permite el acercamiento a este universo, ya que funciona como un puente que se extiende hacia el pasado cultural de México, pero también hacia la diversidad de contextos socio culturales e ideológicos de los que surgen los personajes.

INTRODUCCIÓN

1. Aclaraciones sobre el personaje

El presente trabajo de investigación gira en torno a la configuración, dinámica y naturaleza del personaje, específicamente en cuentos indígenas mexicanos; pero ¿qué son los personajes y en qué radica su importancia? Desde el punto de vista de la teoría literaria el personaje es un elemento prescindible en el texto porque da sentido a la narración; en otras palabras, sin éstos, no existirían mitos, leyendas ni cuentos.

Las aportaciones de Luz Aurora Pimentel (2020) comprenden el estudio del personaje como elemento clave dentro de la narración, pero también desde fuera y a través del círculo de acción humana que el texto pueda proyectar, es decir, que define a los actores en el relato como entes *humanizables*:

Se observa siempre la tendencia a analizar al personaje como un organismo que en nada se distingue del ser humano, olvidándose que, en última instancia, un personaje no es otra cosa que un efecto de sentido, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas. (p. 59)

Así pues, el personaje tiene también sentido desde lo humano, desde lo psicológico e inconsciente y, en términos de significación, también funge como referencia cultural, social e ideológica.

En la tesis se entiende al personaje desde tres facetas: 1) como elemento que conforma el cuento indígena en su forma narrativa, con base en la clasificación de Montemayor (1998) marcada por tres motivos principales (de personaje, objetuales y episódicos) y donde el personaje determina la naturaleza del relato según la función que tiene como divinidad, animal, vegetal o criatura sobrenatural; 2) a partir del núcleo simbólico que representa cada personaje donde radica su naturaleza arquetípica como ánima, *animus*, sombra o persona¹ (Jung, 2020), dado el origen mítico de algunos cuentos, el origen simbólico de los personajes explica su permanencia pese a los constantes cambios culturales y 3) desde lo ideológico, pues se entiende al personaje como una proyección de su ámbito social, religioso y literario que a la vez se enmarca en el desarrollo de lo propiamente humano (Pimentel, 2020) donde se puede ahondar en su profundidad psicológica.

Desde un enfoque que incluya lo anterior, el personaje funciona para desplegar la historia a través de la narración, donde adquiere identidad narrativa con base en tres aspectos: nombre, retrato y espacio, que en la configuración del personaje aportan la “fuente de acción,

¹ El arquetipo del héroe forma parte de la persona y o del *animus*.

de caracterización y de articulación simbólica e ideológica de los valores del relato” (Pimentel, p. 83). Primeramente, el nombre del personaje funciona como resumen de la historia y como orientación temática del relato. Luego, a través del retrato se define la postura ideológica en la narración, pues mediante una descripción elaborada del personaje se proyecta el contexto y los códigos culturales que se comparten o no con el autor. Por último, el espacio como una extensión de la función del personaje y que, como elemento indispensable en el texto, determina la postura ideológica del relato. Así pues, el personaje conlleva un conjunto de creencias que orientan a la narración hacia una percepción del mundo.

Entonces, el sentido del personaje en la narración dota a la trama de verosimilitud. Ese carácter de realidad es uno de los aspectos más importantes al integrar realidad y ficción dentro de un mismo plano y donde los personajes funcionan como agentes que transmiten experiencias, dudas, conflictos y aseveraciones que tienen que ver con el ámbito de lo humano, pero dentro del universo cerrado del texto donde debe adquirir sentido. En ocasiones, la verosimilitud que debe proporcionar el personaje en el cuento indígena se pierde, dado el origen mítico de algunos relatos, donde, por ejemplo, los abuelos del Sol y la Luna unas veces son animales y otras, ancianos brujos. El personaje protagónico se desbalancea un poco por la naturaleza cambiante de otros personajes y elementos de la narración. De ahí la importancia de entenderlo a partir de su carácter arquetípico como elemento simbólico y perdurable.

2. Representaciones arquetípicas en los personajes

Los arquetipos son imágenes primordiales e inconscientes presentes en todas las culturas y se transmiten a través de la tradición. Sin embargo, Jung, (2008) señala al respecto: “no se

trata de una herencia característica de la raza, sino de una propiedad universal del género humano. Tampoco se trata de representaciones heredadas, sino de una disposición funcional a producir representaciones iguales o análogas” (Jung, 2008, p. 121). Debido a que pertenecen al espacio de lo inconsciente se encuentran en diversos lugares y tiempos: relatos mitológicos, cuentos y en cualquier universo narrativo. Como imágenes arcaicas u originarias, conservan una especie de núcleo simbólico que permanece, a pesar del constante cambio al que se ven sometidos los personajes.

Asimismo, al formar parte del inconsciente colectivo,² los arquetipos dejan fuera cualquier tipo de juicio moral, por lo que las imposiciones sociales, de las que se han visto impregnados los personajes, no influyen en su configuración simbólica. Jung (2008) utiliza una metáfora del firmamento para definir el inconsciente colectivo como fuente de los arquetipos: “un cielo nocturno sembrado de estrellas, cuyos planetas y constelaciones representan los arquetipos en toda su luminosidad y numinosidad” (p. 223).

Como parte del inconsciente colectivo, los arquetipos expresan motivos impersonales y colectivos que permean en las formas más auténticas de la producción inconsciente de las culturas: los personajes. De igual modo, aparecen de forma simbólica y como temas recurrentes en los sueños (de forma individual) y en los mitos (de forma general).³ Como productos del inconsciente colectivo: “existe una relación entre el mito y lo psíquico [...] el alma contiene todas las imágenes de las que han surgido los mitos y nuestro inconsciente es

² El inconsciente es el “estado de contenidos mentales olvidados o reprimidos” (Jung, 2020, p. 9). El llamado inconsciente colectivo, por su parte, tiene un carácter arcaico o mitológico y no se origina en la experiencia o adquisición personal, sino que funciona como algo innato y universal.

³ Se entiende que los símbolos oníricos son afines a las representaciones colectivas y que del inconsciente proviene el paralelismo universal en las culturas.

un sujeto actuante y paciente, cuyo drama el hombre vuelve a encontrar en todos los grandes y pequeños procesos naturales” (Jung, 2020, p. 14-15).⁴

Estos arquetipos se proyectan en la conducta, los patrones de organización social, y las representaciones estereotípicas de la cultura y la religión (tales como los rituales, la necesidad de la existencia divina o las ideas sobre la vida después de la muerte). El ser humano tiene la necesidad inconsciente de narrar para explicar, por ejemplo, en la interpretación de la salida y puesta del Sol, visualizar el destino de un dios o el viaje del héroe. Imágenes que posteriormente se manifestarán en los cuentos. Por ello, este mencionado acontecer físico es el espacio de donde surgen los personajes.

Desde este punto de vista, el relato mítico funciona como una manifestación psíquica que refleja la naturaleza del alma (Jung 2020, p. 13). Por ello se dice que todo concepto manifestado en la cultura proviene de los arquetipos. Ante esta realidad Campbell (2015) plantea que “la sabiduría de los antiguos es difícil de juzgar partiendo de los informes publicados por observadores occidentales. Pero puede verse, comparando las figuras de que los grandes temas, los arquetipos eternos y su efecto sobre el alma siguen siendo los mismos” (p. 163). En la tradición cuentística es importante revisar los orígenes porque a partir de los patrones en común nacen los personajes que reflejan la cosmovisión indígena en México.

Los personajes arquetípicos son aquellos que 1) parten del inconsciente colectivo proyectado en el relato mítico, 2) mantienen un sustrato simbólico que explica la cosmovisión originaria en un espacio previo a los cambios culturales en narraciones y personajes, 3) pueden formar parte de diferentes culturas y manifestarse bajo diferentes nombres y con

⁴ A diferencia de otras corrientes psicoanalíticas, Carl Jung estuvo inclinado por otras ramas de interés respecto al estudio de los mitos, como la antropología, la filosofía o la arqueología.

distintas funciones; sin embargo, cada una de las características de su arquetipo es el que lo define y vincula con variedad de personajes.

Por lo anterior, en esta tesis se plantea que en los personajes existe un sustrato simbólico arraigado que pervive a través de las narraciones de las diversas culturas en México, por lo que es importante enfatizar que nuestro interés en los personajes proviene de encontrar aquella manifestación simbólica e inconsciente donde se encuentra el núcleo más original en las diferentes tradiciones, el cual, de acuerdo con Jung (2020), proviene de los arquetipos que han trascendido en los personajes.

3. El cuento indígena y su inmersión en el sincretismo religioso

Como país pluricultural, México es un repertorio inmenso de tradiciones, creencias y costumbres. Una de las razones de esta realidad es el pasado cultural e histórico de las antiguas civilizaciones diversificadas, entre muchas otras formas, a través de las narraciones. Sin embargo, la cosmovisión integradora de las culturas originarias ha tenido que hacer a un lado sus propios mitos, su lengua y su pasado para caber en un espacio de relegación, donde muchos saberes se han perdido o han sido transformados y adecuados a la nueva realidad. Pese a esto, en los cuentos indígenas aún hallamos símbolos y creencias que perviven en los personajes y que permanecen a través del contenido arquetípico.

La idea de realizar la presente investigación surgió al descubrir el universo narrativo de las culturas indígenas y contemplar, con fascinación, a cada uno de los personajes: dioses, héroes, animales, plantas y antihéroes, quienes a través de su figura contaban la cosmogonía de pueblos que histórica y culturalmente han sido relegados. Dadas las problemáticas actuales en el mundo y en México resulta primordial retomar otras perspectivas y escuchar las voces

tan cercanas y a la vez desconocidas del dios del maíz popoluca, el conejo lunar zapoteco o el gigante de la fertilidad tarahumara.

Pese a que cada personaje con el que se trabaja conserva su núcleo arquetípico, éstos se diversificaron y mezclaron en relatos de todas las culturas. Por lo mismo, fue necesario en ocasiones reconstruir historias y personajes a partir de diferentes versiones de cuentos y tradiciones distintas⁵. No obstante, el lector siempre encontrará el origen específico del personaje al que se hace referencia a lo largo de la investigación.

Sobra decir que el objeto de investigación son los personajes y no el estudio de una u otra cultura en particular,⁶ razón por la cual, se utiliza el término “indígena” para establecer el espacio y contexto cultural del que surgen los personajes pertenecientes al corpus. Desde este punto de vista es importante hablar del sincretismo cultural del que forman parte todos los cuentos. Si bien, partimos de la naturaleza arquetípica de los personajes para encontrar el prototipo inicial en cada uno de ellos, también es necesario entender el impacto que tienen en el ámbito intercultural;⁷ sin olvidar que las fuentes en las que se basa el análisis son textos mestizos, ya que pertenecen a estilos diferentes: de la oralidad a la escritura, por un lado, y por otro, de cada una de las lenguas originaria al español.

La literatura indígena consta de una serie de textos que van desde testimonios sobre antiguas tradiciones y composiciones poéticas, hasta mitos cosmogónicos, que se vinculan directamente con traducciones de códices y recopilaciones orales. Así pues, como concepto occidental, la literatura indígena se genera en un espacio que comprende el pensamiento cristiano con la cosmogonía originaria, es decir, se parte del sincretismo religioso que

⁵ En el análisis sobresalen las culturas zapoteca, mixteca, mixe, nahua, popoluca, maya, huichola y tarahumara.

⁶ El estudio parte del análisis literario y arquetípico, no etnográfico.

⁷ La interculturalidad es una forma de relación cultural que promueve la equidad (Lepe, 2009).

permitió la conservación de relatos donde los personajes fueron resguardados, a veces ocultos bajo un nombre impuesto y a veces esperando ser redescubiertos y narrados desde las voces de su propia cultura. De ahí la importancia de estudiar a los personajes a partir de los arquetipos que conservan la esencia de su origen.

En relación con las literaturas indígenas, Lepe (2009) argumenta que el diálogo entre el mundo occidental y el pensamiento originario debe generarse desde un punto en el que se consideren iguales, por ende, propone generar una nueva discusión que promueva el entendimiento por el otro para comprender nuevas perspectivas que generen la igualdad y el respeto mutuo. Desde este punto de vista, Mignolo (1994) engloba el término indígena como la generalización de un grupo de comunidades que comparten características específicas y que en la tesis se determinan por: 1) el espacio, es decir, dentro territorio mexicano, 2) la colectividad, entendida como grupos con una cosmovisión propia y poseedores de un acervo cultural que buscan reivindicar y 3) la relegación, pues se trata de civilizaciones complejas que se han visto desplazadas a partir de la imposición de una creencia externa basada en la expansión de occidente y el Estado moderno.

Mignolo (1994) explica que, a diferencia de la tradición europea, en la indígena la verdad no residía en la escritura, sino en la conservación de las tradiciones. Por ello, León P. (1984) plantea que una forma de pervivencia en la actualidad es mediante las literaturas indígenas que el historiador describe como:

Reflejo de sus diversas formas de sensibilidad y pensamiento, de sus creencias y aspiraciones y, en una palabra, de su historia. En el caso del México prehispánico donde florecieron, aisladas de influjos externos, otras culturas también milenarias, el mensaje de su pensamiento y su fantasía encontró, asimismo, los medios que habrían

de difundirlo en su ámbito propio y preservarlo, convertido en legado, para el hombre de todos los tiempos (p. 13).

Así pues, el contenido original de sus textos permea la temporalidad y se conserva en las diversas tradiciones al retomar sus propios elementos de creación puestos en la escritura. Por ello, los cuentos con los que se trabaja en la presente investigación parten de dicha oralidad, pero se retoman en su formato escrito.

Desde una perspectiva actual y sin dejar fuera la diversidad de los orígenes, Navarrete (2009) reafirma que las tradiciones indígenas “reúnen muchas de las características de la escritura y pueden lograr conservar verdaderos textos a lo largo de los siglos” (p. 239), además de la escritura pictográfica que también conserva gran parte de la memoria cultural. Por lo anterior, se entiende la complejidad de las culturas indígenas a partir de la unión en un término que, si bien podría resultar generalizado, también resalta las características en común y permite revisar, desde una perspectiva actual, los orígenes que las llevan a pertenecer a dicho grupo.

Por su parte y desde la perspectiva de su propia tradición, Andrés Henestrosa cuestiona: “¿en qué eran diferentes indígenas y españoles? Eran diferentes en la religión, y la negación del valor de las culturas indias, frecuentemente, procede de un juicio de tipo religioso y no de tipo científico o estético” (Mariña, 2008). Los personajes del cuento indígena, que fungen como fuentes y vehículos de cultura, representan una vía para evitar que se pierda el acervo cultural de pueblos originarios. Palazón (2002) asegura que en América aún falta rescatar muchos relatos. Ella plantea que los mitos, aún en la forma de cuentos folklóricos, son parte de un saber colectivo donde las divinidades indígenas permutaron en el imaginario religioso de la cultura externa y generaron en una serie de

personajes complejos que tanto engloban su propia cosmovisión, como la forma y características del otro.

Así pues, los cuentos originarios funcionan como un puente de entendimiento hacia las culturas indígenas y, como plantea Lepe (2009), es posible crear un entendimiento entre diferentes mundos o cosmovisiones a partir de la literatura. Aunado a esto, todas las culturas indígenas comparten ciertas creencias y conceptos acerca del tiempo y el espacio que se proyecta en su narrativa y en los personajes más paradigmáticos que habitan en ellas (López A, 2016a).

Por lo anterior, esta tesis gira en torno a los personajes del cuento indígena y se desarrolla en cinco capítulos: el primero explica el contexto histórico, social y cultural en el que han pervivido los personajes. El segundo esclarece que los arquetipos del inconsciente colectivo están presentes en los actantes y explica la manera en que éstos funcionan como opuestos complementarios. En los capítulos de análisis (tercero, cuarto y quinto) se estudia, como parte del arquetipo de la sombra al nahual, el *alux* y la serpiente; luego, como opuestos complementarios y en la conformación de los personajes del maíz, a Niwetsika y Jomshuk; para cerrar con el último apartado al entender la equivalencia entre las divinidades masculinas: Sol y Jesucristo, y las femeninas: Luna y Conejo.

4. Planteamiento del problema

El objeto de estudio de la investigación son los personajes del cuento indígena y la interrelación que tienen con la mitología de las diversas tradiciones en el país. Debido a que en México existen sesenta y ocho grupos de culturas originarias, que a su vez se diversifican entre sí, sería imposible pretender acceder a toda la complejidad de una cultura sólo a partir de una de sus narraciones. Por lo anterior, esta investigación se basa en los arquetipos para

el estudio de los personajes. Los arquetipos son símbolos culturales que se presentan de forma recurrente en cuentos de diversas tradiciones. Asimismo, hay personajes que perviven en historias comunes a varias culturas o cuya reconstrucción sólo se pudo lograr a partir de la unión de un grupo heterogéneo de relatos que comparten episodios.

La selección del corpus se aborda a partir de textos escritos, es decir, que aun proviniendo de la Literatura oral, hayan sido retomados por un autor específico. Asimismo, se toma como base para la elección de textos una de las categorías de Lepe (2009) que contempla la recreación de la tradición y que se adecua a los intereses de: “un tipo de Literatura sustentada en la tradición de las comunidades, sin ser solamente un registro o una transcripción, sino una búsqueda de elementos estilísticos indígenas contemporáneos, una indagación mestiza o fronteriza que combina formas posmodernas con poéticas ancestrales” (p. 61). De manera que los cuentos que fungen como base en esta investigación pertenecieron a la tradición de diversas comunidades indígenas, pero fueron escritos al utilizar a la literatura como puente para promover su diversidad y conservar la complejidad simbólica de la narración.

Se entiende a la literatura como una de las principales vías de acceso a los cuentos porque permea en diferentes ámbitos, no sólo el académico, como sí ocurre por ejemplo con los acercamientos lingüísticos o antropológicos.

5. Justificación

Los trabajos sobre personajes de cuentos indígenas⁸ aún tienen un largo camino por recorrer. La tesis pretende ser una aportación más para los estudios de las literaturas indígenas y con

⁸ Si bien, el término indígena es controversial por la idea de generalización. En esta tesis se utiliza como una forma de reafirmación identitaria en que las distintas culturas se autodenominan e identifican, por ejemplo,

ello tener la oportunidad de un acercamiento a las diferentes formas de pensar y entender la realidad que ofrece la cosmovisión de las distintas culturas en México. Por eso la aproximación a partir del psicoanálisis y los arquetipos junguianos permite entender la realidad desde otro punto de vista, un poco más íntimo hacia esa otra perspectiva que se ha visto relegada, no sólo en la historia cultural, sino en los espacios sociales e ideológicos. Por lo anterior, la tesis prepondera personajes de narraciones indígenas mediante el entendimiento del significado cultural y simbólico que pueda ofrecer su estudio.

En el cuento indígena, los personajes arquetípicos funcionan por pares de opuestos que, en concordancia con los arquetipos junguianos, estas parejas de contrarios son: la sombra versus la persona (el héroe) y el ánima vs el *animus*. Por ello, el análisis se divide en tres grandes apartados: los personajes de la sombra, los del ánima y los del héroe. Estas tres categorías del personaje arquetípico dan nombre a la tesis.⁹ Dada la importancia de los opuestos complementarios en las culturas indígenas los capítulos se dividen en: A) los personajes de la sombra, para denotar la contraposición con el héroe, B) los personajes del maíz donde se estudian las características del personaje femenino como fuerza benéfica y potencia fecunda, y de Jomshuk que personifica el crecimiento de la planta a través de las aventuras del pequeño héroe transgresor y C) como parte de los héroes divinos Sol y Luna, vemos las características de uno en Jesucristo y del astuto Conejo en la otra.

entre los indígenas popolucas, indígenas otomíes etc. Por lo mismo se evitan eufemismos que niegan el espacio y el origen de las diferentes comunidades. No obstante, en cada caso particular, se menciona la tradición de donde procede cada personaje referido.

⁹ Respecto al arquetipo opuesto al ánima: el *animus*, se decidió no incluirlo por dos razones: 1) en su carácter masculino determina las características del héroe, por lo tanto, personajes como Jomshuk, Sol y Jesús, como elementos personificados en niños varones, son estudiados como héroes divinos. 2) el cuento donde Niwetsika, la joven maíz es protagonista, se parte de ésta como opuesto complementario de Watákame, su contraparte masculina. Así, el *animus* y el ánima se analizan como par de opuestos necesarios y equivalentes. Por ello, los personajes arquetípicos del *animus* se incluyen tanto en el análisis del héroe como del ánima y por tanto, no requieren una categoría aparte, pues su naturaleza como personaje depende del otro.

El estudio de los personajes como elementos que conllevan el significado cultural de un pueblo funciona como una manera de entender el cuento a partir de los mitos fundadores: raíces a partir de las cuales nacieron estos relatos que, al adentrarse en el proceso del sincretismo, generaron una serie de ramificaciones que hoy coexisten en la cultura mexicana y que ofrecen todo un campo para ser estudiado. Es nuestro trabajo como investigadores generar el espacio para que estas historias expresen toda su complejidad y sean entendidas como tal.

6. Objetivos

En este estudio se pretende alcanzar un objetivo general y dos particulares. Dado el problema de investigación, el desarrollo de este trabajo tiene como finalidad:

General:

1. Demostrar la importancia simbólica de los personajes de cuentos indígenas en México en su entorno originario y a nivel universal. Por tanto, el objeto de la investigación son los personajes inconscientes del relato mítico, en este caso, los personajes arquetípicos de cuentos indígenas en México.

Particulares:

1.1 Determinar cuál es la función de los personajes en la narración al definir su carga psicológica y cultural en los cuentos indígenas mexicanos en su forma escrita.

1.2 Identificar los arquetipos como núcleo simbólico específicamente en los personajes más paradigmáticos del cuento indígena para analizar la forma en que estos se relacionaron entre sí y conservan su contenido inconsciente en la literatura.

7. Preguntas de investigación

General:

1. ¿En qué aspecto se puede demostrar la importancia universal de los personajes pertenecientes a los cuentos indígenas mexicanos y cómo es posible que perdure su contenido simbólico a pesar del sincretismo cultural?

Particulares:

1.1 ¿Cuáles son los personajes más paradigmáticos de los cuentos originarios en México, qué función tienen en la narración y cuál es su sentido a nivel cultural?

1.2 Si los arquetipos son universales ¿cuáles son los que se identifican en personajes de cuentos indígenas?

8. Hipótesis

General:

En toda narración los personajes juegan un papel importante para entender el significado intrínseco del relato, pues fungen como elemento clave en su composición. En el cuento indígena los arquetipos funcionan para definir dichos actantes: por un lado, como símbolos inconscientes, evidencian la cosmovisión originaria que permanece a pesar de los constantes cambios religiosos, culturales y literarios a los que se ven sometidos los personajes; por otro lado, se construyen elementos de resistencia cultural, pues los personajes influyen en el sistema de creencias de la comunidad en que son creados y se adaptan a los cambios generados por el sincretismo.

Al entender qué representan los personajes de su cosmovisión y cómo se adecuan a los cambios culturales impuestos y heredados, es importante tener en consideración que la transformación en los personajes conserva símbolos primitivos y que se revisan desde los

arquetipos junguianos (2020). Asimismo, la adaptación genera tácticas de resistencia que se estudian a partir de la historia cultural (De Certeau, 1996).

Particulares:

1.1 Los personajes representativos y comunes a diversos cuentos originarios son: el nahual, el *alux* y la serpiente, cuya naturaleza resulta peligrosa para otros personajes; los seres representativos del maíz: Jomshuk y Niwetsika y los héroes transgresores que son: Conejo, los hermanos Sol y Luna y Jesús. Los motivos episódicos que definen sus funciones son: la transformación, los ciclos de vida, muerte y renacimiento y el servicio de los seres guardianes. La Literatura infantil es uno de los caminos por las que se desarrollan estos personajes. Asimismo, funcionan para conservar la memoria cultural de la comunidad que los crea. El significado simbólico de estos personajes se define a partir del inconsciente y, por tanto, representan el sustrato más originario previo al sincretismo.

1.2 El cuento indígena conserva símbolos que permanecen a través de las narraciones, permean el tiempo y las nuevas manifestaciones culturales. Éstos son los arquetipos que surgen del inconsciente colectivo. Su estudio permite reconocer la dinámica de los personajes en el relato y la trascendencia de sus símbolos y representaciones. Los principales son: la sombra (en los nahuales, la serpiente y los *aluxes*), el héroe (en Jomshuk, Sol y Jesús) y el ánima (en *Niwetsika*, Luna y Conejo). Éstos, a su vez, funcionan como opuestos complementarios que se relaciona con el planteamiento de López A. sobre la cosmovisión de las culturas indígenas. El valor de los personajes a nivel arquetípico evidencia que son tan importantes como los de cualquier otra cultura.

MARCO TEÓRICO

A continuación, se exponen los antecedentes y los enfoques teóricos que se consideran como precedentes de la tesis y que resultan útiles para el análisis teórico del problema de investigación.

1. Antecedentes

En México, las bases teóricas del cuento popular se han abordado desde dos facetas: la literaria y la antropológica. La primera, contempla la narrativa como parte de la literatura indígena. La segunda se desarrolla a partir de los trabajos sobre mitología. Enseguida se presenta una lista con los principales estudios sobre el cuento popular y el mito que sirven de antecedente a este proyecto:

Víctor de la Cruz (1968) creó una clasificación exclusivamente para los cuentos populares de una de las regiones indígenas de su estado (Oaxaca). Asimismo, Julieta Campos (1982) ofrece una nueva perspectiva sobre la cosmogonía y los mitos nahuas a través de una mirada psicoanalítica: estudió el papel de la muerte y el renacimiento como símbolos en el proceso de iniciación. Este análisis manifiesta el primer acercamiento literario e interdisciplinario que se tuvo hacia los cuentos populares; asimismo, en la investigación previa a su análisis, indaga sobre la procedencia de los relatos para evidenciar la falsa idea respecto al origen extranjero de la narrativa oral en México y plantea el origen inconsciente de los cuentos como la razón por la que el relato se conserva por tradición oral.

Arte y trama del cuento indígena (1998) de Carlos Montemayor aborda las formas literarias tradicionales y elabora una clasificación específicamente de los relatos pertenecientes a las culturas originarias. En un caso más reciente, Luz María Lepe Lira (2009)

explica las tres principales manifestaciones que ha tenido la literatura indígena: 1) la que transcribe la memoria y recopila la tradición oral, 2) aquella que recrea la cultura y agrega elementos occidentalizados (como la estilística literaria) y 3) la producción de textos que busca representar las nuevas identidades y las problemáticas actuales. Los autores mencionados exponen el papel que los textos producidos por escritores originarios han enunciados desde su propia tradición, destacando la importancia de estas obras al elaborar una clasificación específica.

A partir de Antonio Mediz Bolio y la publicación de la obra de origen maya *La tierra del faisán y del venado* (1922), se abrió una puerta para otros escritores de procedencia indígena. Por su parte, Andrés Henestrosa, de tradición zapoteca, publicó *Los hombres que dispersó la danza* (1929). En la actualidad, existen autores originarios que encuentran en la literatura un puente para manifestar la cosmovisión de sus respectivas tradiciones como Miguel Cocom Pech (2006), maya, y Hermenegildo López Castro (2010), mixteco; o bien, los poetas Hubert Matiwaa (2019), tlapaneco, e Irma Pineda (2018), zapoteca.

Son muchos los autores que han retomado la escritura de cuentos, ya sea al escribirlos de viva voz y con acotaciones, como en el caso de Walter Miller (1956) y Lilian Scheffler (1998); o bien a través de acercamientos literarios: Pablo González Casanova (1965), Elisa Ramírez Castañeda (2014) y Fabio Morábito (2014), quienes rescatan la tradición, desde una perspectiva externa, es decir, sin pertenecer propiamente a la cultura creadora. Asimismo, la tesis de Maestría de la autora (López S, 2018) se realizó como pauta para la posterior elaboración de esta investigación el análisis del contenido mítico en los cuentos populares zapotecos de Henestrosa; así como el papel de los cuentos populares mexicanos en la Literatura infantil y juvenil (LIJ). Ésta se evidencia como una vía importante de acceso a los cuentos populares. Sin embargo, en el contexto histórico real donde surgieron las narraciones

orales, no existía una diferencia práctica entre receptores niños y adultos, fue a través de un cambio gradual que existió una relación entre uno y otro; similar al cambio que sufrieron los textos con el paso de la oralidad a la escritura. Asimismo, la literatura popular infantil no comenzó con la creación de libros para niños, sino con la transformación generada en la narrativa oral de diversos países; México no es la excepción, entre los autores que destacan están: Pascuala Corona (1951), Emilio Carballido (1983), Felipe Garrido (1996), Duncan Tonatiuh (2001), Natalia Toledo, (2008), Santiago Ruy Sánchez (2010), Carmen Leñero (2012), Gabriela Olmos (2012), Jesús Salinas Pedraza (2012), Adolfo Córdova (2012), Elisa Ramírez Castañeda (2014), Judy Goldman (2017) y Paola Aguirre (2017).

Por otro lado, se ha esclarecido la noción de personaje desde diferentes aportaciones teóricas: el concepto aristotélico lo define como el agente que lleva a cabo la acción, lo que determina su carácter como sujeto virtuoso o como entidad deplorable, facetas antagónicas que lo encierran en su función de ejemplar ético. Por otro lado, para Propp (2008a) los personajes funcionan como un conjunto de motivos cuyo fin es conectar los diferentes puntos de la trama que, por tanto, pueden variar mientras sus acciones permanezcan idénticas.

Con base en la teoría estructuralista, Barthes (2008) define al personaje como la unidad de sentido donde todo es estrictamente funcional al cumplir un rol, es decir, que su utilidad se restringe al texto como tal. El modelo actancial de Greimas (1969), que se basa en seis funciones (sujeto–objeto, destinado–destinatario, ayudante–oponente), establece un modelo de análisis donde los diversos papeles de los actantes se definen a partir de los roles actanciales que los conforman. En las posturas mencionadas los personajes se entienden como agentes que dan sentido a la narración, pero sin ninguna profundidad psicológica.

A partir de Bajtín (1991) y en oposición a los formalistas rusos, se plantea la imagen del personaje desde lo interior, es decir, que éste funge como portador de la ideología de su

clase social y de su género. Por ello, el teórico plantea que lo fundamental de un personaje es su forma de hablar, ya que funge como portavoz de la comunidad a la que pertenece. Así, Bajtín plantea un concepto que se basa en la relación del yo con el otro en vez de la relación estructural dentro del texto.

Nikolajeva (2014), por su parte, establece una retórica del personaje en relación la literatura infantil y habla del simbolismo, donde las cualidades internas de los actantes se expresan con atributos especiales, objetos o espacios; por ejemplo, en un héroe que simboliza su valentía mediante una espada; o bien, la cueva de un monstruo como expansión del terror que causa. La autora también menciona a los personajes que se marcan por contraste y que, por ejemplo, resaltan la bondad de uno con la maldad del otro. En el cuento indígena esta función es recurrente, ya que, como veremos, los principios antagónicos entre el Sol y la Luna; o bien, la astucia de Conejo frente a las nulas habilidades de Coyote (López A, 2016a) definen al personaje en su forma completa, es decir, donde se necesitan dos en la conformación de uno. Finalmente, y desde la teoría literaria, Luz Aurora Pimentel (2020) establece elementos como el nombre, el contexto, las acciones, la carga cultural y el núcleo simbólico como los diferentes aspectos que determinan el ser y qué hacer del personaje. Por lo mismo, la perspectiva de esta autora es la que se considera más factible y útil para el presente trabajo de investigación.

A pesar de la importancia de los trabajos precedentes, aún quedan problemáticas por resolver. El presente trabajo tiene como finalidad el estudio de los personajes del cuento indígena porque no existen trabajos previos que hablen sobre este tema en específico. Como hemos visto, las investigaciones se han basado, principalmente, en las diferentes culturas como tal, en la categorización de cuentos o en descripciones pormenorizadas y análisis de los relatos. Si bien, existen estudios muy valiosos sobre personaje de los clásicos infantiles,

como es el caso de *Retórica del personaje en la literatura para niños* (2014) o bien sobre los aspectos inconscientes de algunos actantes paradigmáticos en los cuentos de hadas, como es el caso de Bruno Bettelheim y su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (2009), aún no existe un estudio amplio sobre los personajes de cuentos indígenas en México que englobe tanto a nahuales, personajes animales, seres del maíz, monstruos y divinidades en un solo estudio. El punto de partida es *Personajes del mito* de Alfredo López Austin (2020) que, como experto en las cosmovisiones indígenas, plantea un único mito como generador de todos los proto seres que habitan el mundo mesoamericano y que inicia con el Dios Padre y la Diosa Madre y donde todos los personajes que surgen (humanos, animales, plantas y minerales) son criaturas provistas de un alma. El historiador describe, por un lado, las principales características de estos seres como opuestos complementarios, por otro, el espacio socio cultural e histórico de donde surgen.

Por lo anterior, esta tesis tiene el interés de generar un espacio de análisis y discusión respecto a los personajes más paradigmáticos del cuento, según los arquetipos junguianos¹⁰ Asimismo, con este trabajo se pretende aportar a la tradición literaria en México una forma de entender la cosmovisión de las culturas indígenas y los procesos de sincretismo presentes en la narración originaria. Los personajes con los que se trabaja no han sido estudiados desde este nuevo enfoque literario arquetípico.

¹⁰ En *Personajes animales de cuentos originarios en México: Conejo y Serpiente como arquetipos culturales* (2022) la autora y su asesor plantean que dichos proto animales míticos perviven en la literatura mexicana debido a su contenido arquetípico: la sombra y el alma.

2. Anotaciones conceptuales

Las categorías de análisis que sustentan la tesis se explican y describen a continuación. Asimismo, los dos primeros capítulos titulados: “Situación cultural del personaje y formas de resistencia cultural” y “Arquetipos en inconsciente colectivo o la configuración de un personaje” forman parte del marco teórico, pues en uno se explica el contexto social en que los personajes han pervivido a través de la literatura indígena y en el otro se abre el panorama de cada uno de los arquetipos con los que se trabaja en la tesis y la manera en que funcionan en la configuración simbólica de los personajes.

2.1 El relato mítico como origen del cuento popular. Personajes simbólicos y contenido inconsciente

Entre el mito y el cuento popular existe confusión respecto a los límites que definen a cada relato, pues ambos son narraciones que preservan símbolos específicos de la comunidad donde surgen. Asimismo, provienen de la tradición oral que representa a una comunidad y pueden valerse de lenguaje simbólico como forma de expresión. Tanto en el relato mítico como en el cuento popular resalta el origen inconsciente como una manera en que las culturas bosquejan su realidad psíquica, es decir, sus creencias y su cosmogonía a partir de los arquetipos (Jung, 2020).

Pese a la equivalencia entre ambas narraciones, también es cierto que es necesario un largo proceso social e histórico que transforma el primer significado del mito, antes de convertirse en literatura. Como hace notar Palazón (2002), quien explica que el sentido de realidad que se adquirió al contar historias tardó siglos hasta tomarse como algo irreal, pero verosímil. Dicha imitación de la realidad que desemboca en los cuentos es la ficción.

En opinión de Propp (2008b), la diferencia entre las narraciones radica en la función social que cada uno desempeña: el mito desemboca en las doctrinas para explicar el mundo, en los ritos y las costumbres; mientras que el cuento se manifiesta a través de los motivos que lo forman y mediante una trasposición de sentido, es decir, a partir de la refracción literaria. De manera que, el mito se rige por el principio de realidad, mientras que el cuento lo hace por el principio de fantasía:

Cometeríamos un error burdísimo si nos colocásemos en una postura de puro empirismo y considerásemos el relato maravilloso como algo semejante a una crónica. Este error se comete cuando, por ejemplo, se buscan en la prehistoria auténticas serpientes aladas y se afirma que el cuento maravilloso ha conservado su recuerdo. Ni las serpientes aladas ni las cabañas con patas de gallina han existido jamás. Y sin embargo también son históricas en sí mismas, es histórico su origen y eso es lo que debe ser explicado. (Proppb, 2008 p. 34)

Así pues, en el mito permanecen las raíces históricas del cuento, pero los elementos narrativos tienen funciones distintas: mientras que en uno se explican los hechos del mundo y se entienden como parte de la realidad, en el otro tienen un fin recreativo.¹¹

Kirk (2006), por su parte, hace notar el proceso de transformación de mito a cuento popular y asegura que el mito y el cuento pueden existir de manera separada; el primero conserva elementos que se consideran sagrados; mientras que el segundo carece del aspecto religioso.

¹¹ Cabe aclarar que no todos los cuentos populares tienen como origen el mito. Sin embargo, en esta investigación se parte de la conexión entre ambos por el punto de partida del inconsciente como elemento en común.

En concordancia con el planteamiento de Jung (2020), el mitólogo Durand (2013) asegura que toda narración, aunque no sea escrita, o cuyo lenguaje sea incluso visual o musical, guarda una estrecha relación con el mito; lo que él llama el “modelo matricial” (p. 106) y se estructura con base en esquemas o arquetipos fundamentales de la psique. Aspecto que se retoma en la tesis.

En la misma línea respecto al valor simbólico del relato mítico, López A. (2016a) cuestiona el hecho de que se valore al mito a partir de su función estética, pues eso significa que se pierde el contexto en el que fueron creados y, por tanto, la connotación religiosa y simbólica de éstos. Para evitar esta problemática, crea una definición de los llamados “cuentos de origen” en relación con la cosmogonía de Mesoamérica.

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

Específicamente, en la literatura indígena hay una delgada línea entre ficción y realidad: los relatos, que muchas veces se cuentan en forma de testimonio, tienen una función trascendental dentro de su cosmogonía porque se toma como ejemplo verídico, como advertencia o como explicación de algún fenómeno o cuestión.

De lo anterior se deduce que los parámetros para distinguir relato mítico y cuento popular son tres: 1) el límite entre el carácter sagrado de uno y el profano de otro; es decir, en cuanto se obtiene una explicación simbólica, el relato pierde su carácter sacro; 2) la función: si se expresa como una representación de la realidad o se entiende como algo

ficcional y 3) el proceso histórico de la transformación, es decir, que del mito surge el cuento popular.

Con base en lo anterior, en la tesis se entiende por mito a la narración sobre el origen del mundo, que refiere la historia de los primeros héroes y los proto hechos y se caracteriza por la temporalidad cíclica. Se toma como característica determinante tanto del relato mítico como del cuento popular, el núcleo simbólico denominado arquetipo (Jung, 2018) y (Durand, 2013) elemento que se manifiesta en diferentes formas en la diversidad de culturas. Dicho contenido simbólico se mantiene en el paso de lo oral a lo escrito, de una lengua a otra y del principio de realidad al principio ficcional. En palabras de Jung (2020) la importancia del mito radica en su naturaleza simbólica como manifestación del inconsciente colectivo:

Nadie ha entrado a considerar la idea de que los mitos son, ante todo, manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma [...] no basta con ver la salida y la puesta del Sol, sino que esta observación exterior debe ser al mismo tiempo un acontecer psíquico, esto es, que el curso del Sol debe representar el destino de un dios o de un héroe. (p. 12)

La tesis, por tanto, plantea que una de las maneras en que el arquetipo pasa al cuento es mediante los personajes: divinidades, héroes fundadores, animales y plantas que permanecen en la memoria de la colectividad. Por tanto, los personajes de cuentos indígenas se amoldan a la perfección dentro de esta serie de características.

2.2 El cuento indígena

Un cuento popular refiere la tradición de narraciones históricas, sociales y ensayísticas de una comunidad cultural. En el caso de los cuentos específicamente de tradición indígena, León P. (1984) distingue dos categorías de la prosa: la didáctica y la imaginativa. La primera

incluye textos memorizados utilizados para educar y la segunda representa a todas aquellas narraciones de carácter legendario semejantes a las más antiguas formas de cuento de otras corrientes literarias, categoría que en la tesis define el grupo de relatos con el que se trabaja.

2.2.1 La pugna por géneros propios. Clasificación del cuento indígena

Los cuentos populares engloban a la cuentística de diversas tradiciones, sin embargo, dentro de los estudios de la literatura indígena se ha generado el interés de clasificar y entender al cuento indígena desde dentro y bajo su propia forma y contenido.

Ante esto, Cruz, V. (2013) cuestiona: “¿son válidos los géneros que reconocemos en nuestras literaturas, tenemos que seguir las clasificaciones propias de la literatura ibérica o las que hace una teoría literaria con pretensiones de validez universal?” (p. 26). Su trabajo es pionero en la categorización de relatos de procedencia indígena y sirve como pauta para la clasificación que posteriormente utilizaría Montemayor.

Arte y trama del cuento indígena (1998) aborda las formas literarias tradicionales y elabora una clasificación específicamente de los relatos originarios en México. Montemayor establece nueve categorías con base en la interrelación entre los motivos de personaje, objetuales y episódicos:

Los relatos cosmogónicos transcurren en el momento de origen y explican la esencia del mundo. Sus motivos episódicos son: el nacimiento del maíz o la creación del venado como padre del héroe. Ambos se utilizan como referencia para establecer el culto a los dioses. Tiene mayor cercanía con el mito por su origen ritual. Un ejemplo es: *Jomskuk, niño dios* y

maíz (2018) reescrito por Adolfo Córdova y perteneciente a la tradición popoluca de Veracruz.¹²

Los cuentos de entidades invisibles describen entidades míticas originarias que pueden mezclarse con motivos indoeuropeos. La temática central es la supervivencia de una cultura distinta, por lo que pueden comenzar o terminar con un listado de testimonios. Montemayor advierte sobre las equivocaciones al catalogar estos relatos como extranjeros cuando la influencia cristiana es muy fuerte o la función evangelizadora se convierte en el último propósito. El motivo de los personajes como seres invisibles puede llegar a confundirse con el pacto con el diablo, propio de cuentos europeos, con lo que se descalifica a las entidades indígenas. El ejemplo de esta categoría puede ser la serie de relatos escritos por Carmen Leñero *Monstruos mexicanos* (2012) que retoma la tradición de varias culturas y describe entidades fascinantes y cargadas de significado, como los *aluxes* de origen maya.

Los cuentos de prodigios hablan sobre hechos mágicos o cualidades sobrenaturales de animales o plantas. Son idóneos para transmitir creencias que perviven en comunidades indígenas. Cocom Pech relata en *Mukúl t'an in nool. Los secretos del abuelo* (2006) la voz de un niño que descubre y trabaja con el poder de sus sueños para develar los misterios de su cultura.

En los cuentos sobre la naturaleza original de animales y plantas se explica el origen de plantas y animales autóctonos. En algunas adaptaciones se sustituye un héroe indígena por Jesús, aunque esto no altera la secuencia del relato. Ilustran características de animales y plantas, pero a partir de un motivo episódico vinculado con personajes cristianos. Por

¹² Los ejemplos mencionados se analizan en la tesis a partir en torno al estudio del personaje; a excepción de las últimas dos categorías por considerar que se trata de personajes externos a la tradición originaria, como se explica más adelante.

ejemplo, respecto a la persecución de Cristo, donde permanecen los valores tradicionales de los poderes de transformación de personajes prehispánicos que se suplantán por un Cristo transformado, Andrés Henestrosa (2009) es uno de los principales recopiladores de esta tradición con *Los hombres que dispersó la danza* (1929).

En los relatos de animales se enfrenta la inteligencia de un animal contra la torpeza de otro y se caracterizan porque no hay magia. Representan las estructuras indígenas más antiguas relacionadas con el mundo animal, pues es menos frecuente el sincretismo entre fuentes europeas y prehispánicas. Conejo y Coyote simbolizan a los personajes más frecuentes. En cuentos zapotecos, Henestrosa (2009) y Toledo (2008) narran las aventuras del astuto mamífero zapoteco, mientras que González C. (1965) desarrolla en *Cuentos indígenas* una perspectiva más generalizada de variedad de personajes como opuestos.

Los cuentos sobre la fundación de comunidades o lugares, a pesar de que pueden ser fragmentos episódicos de relatos cosmogónicos, en ocasiones integran motivos tanto de la cultura prehispánica como de la Colonia. Los personajes provienen de la imaginería católica, pero se caracterizan más por los rasgos indígenas. Algunos cuentos muestran la resistencia de algunos santos a ser patronos de lugar. Un ejemplo es “El lago de Santa Teresa” de Henestrosa (2009).

Los cuentos de transformaciones y hechicerías constituyen un parteaguas en la concepción religiosa porque tienen un sustrato indígena respecto a poderes mágicos en las personas, pero descalificados por el pensamiento colonialista como brujos. Aunque gran parte de la tradición oral tomó modelos de transformación cristianos y europeos, permanecen constantes las narraciones sobre el nahual. En “Historias de nahuales” de López C. (2010) encontramos un ejemplo.

Las adaptaciones de temas bíblicos y cristianos son rescoldos de relatos nativos que desaparecieron paulatinamente tras la aceptación de elementos cristianos. Algunos temas recurrentes como el diluvio fueron aceptados por los indígenas, pues ya existían los motivos sobre destrucciones masivas de la humanidad. Desde la perspectiva de las culturas originarias, estos relatos adquieren sentido al adoptar las narraciones bíblicas desde su propia lógica. En *Mi abuela Romualda* (2006) Pascuala Corona explica el fervor hacia la Virgen de Juquila desde la perspectiva de una niña.

Las adaptaciones de cuentos populares indoeuropeos son cuentos de tradición europea que ya se integraron en las lenguas indígenas, pero presentan nuevos ajustes que coinciden con el medio geográfico y la ideología propia de una región: “la naturalidad con que los grupos indígenas consideran suyos los cuentos de tradición indoeuropea es una contundente demostración de la universalidad del cuento popular y del valor compositivo que tienen los motivos como elementos esenciales en su transformación” (Montemayor, 1998, p. 133). En *Los zapatos de fierro* (2011) el escritor veracruzano, Carballido, adaptó a la heroína del cuento con las funciones del personaje de Propp, pero dentro de un ambiente regional. Así pues, mediante la categorización específica del cuento indígena, podemos acercarnos con elementos críticos a los personajes.

Sin embargo, también existe una problemática a la que nos enfrentamos al analizar personajes que han pervivido a lo largo de centurias y que han traspasado límites culturales, sociales y espaciales. La cosmovisión de cada cultura se entremezcla con otras formas de entender el mundo y con la interpretación de la realidad del otro. Por ello, el personaje adquiere matices diferentes: puede enunciar formas de resistencia, transformarse, o bien, pasar oculto a través de la adopción de características de otro personaje.

De acuerdo con León P. (1999) el sincretismo se define como la confluencia de ideas, creencias y conocimientos culturales que se sincronizan entre dos o más tradiciones donde una puede funcionar como centro de poder, pero donde el intercambio de posturas es equitativo por la misma resistencia ideológica y donde la literatura funciona como elemento unificador.

En personajes del cuento indígena el sincretismo representa una adaptación que ocurre mediante la suplantación simbólica (Montemayor, 1998), es decir, que el actante de una narración, que ha perdido características identitarias como el nombre o la descripción física, se mantiene oculto en otro que conserva sus características simbólicas. Por ello podemos decir que el personaje es un elemento fundamental en el cuento porque a partir de él es posible conocer su arquetipo o núcleo simbólico y su carga cultural.

Si bien, gracias al origen arquetípico de los personajes, es posible conservar el sustrato simbólico que guardan en los cuentos originarios, es importante tener en cuenta los cambios fundamentales que ocurren en la narración. El relato indígena no es la excepción y dicha alteración se desarrolla desde tres facetas: 1) por el procesamiento entre oralidad y escritura, que Malaver (2003) denomina oralitura,¹³ 2) los cambios generados por la traducción de la lengua originaria al español y 3) las alteraciones sociales e imposiciones culturales.

En la actualidad, la producción de cuentos populares en las culturas indígenas pervive gracias a lo que Hernández N. (2009) llama *Yancuic Tlalcuilo* o '*tlacuilo* moderno', y como se autodenomina el mismo escritor nahua:

¹³ La oralitura se refiere a la fase que va de la literatura oral hasta tomar la forma del texto escrito. En palabras de Malaver (2003) es “proceso de traducción de lo oral a lo escrito con todo su tejido y carga significativa que se encierra en una cultura” (p. 29). Por lo mismo, funciona como sistema de transmisión de conocimientos tradicionales.

Los nuevos *tlacuilos* escribimos con caracteres latinos para registrar en el papel la tradición oral de nuestros pueblos. Y no sólo eso, hemos empezado a recrear también los mitos, las leyendas, las historias; en fin, el acervo cultural y lingüístico en el que se expresa el universo simbólico de nuestros pueblos y comunidades. (p. 127)¹⁴

Así pues, con el desarrollo de la tesis se propone comprender este universo simbólico a través de los personajes en las narraciones que escriben los *tlacuilos* en la actualidad.

2.3 Literatura. Ajustes en torno al concepto

Los personajes del cuento indígena se estudian desde la perspectiva literaria (teoría del personaje y crítica literaria arquetípica), por eso es necesario preguntar ¿qué es la literatura y cuáles son los límites que la definen? A lo largo de la historia el dilema de lo que es literario o no se ha enfrentado a diversas discrepancias:

Uno de los aspectos más sobresalientes es la relación intrínseca con la escritura: “la objeción que se hace al término literatura es que sugiere, por su etimología *littera* su limitación a la literatura escrita o impresa; porque es palmario que toda concepción lógica y cabalmente trabada, ha de comprender a la literatura oral” (Wellek y Warren, 1985, p. 27). Pese a lo mucho que se ha discutido por el significado de la palabra, la literatura comprende tanto textos orales como escritos.

También en la actualidad se pretende que toda producción escrita sea literatura, lo que resulta contraproducente. Ni todo lo que se escribe es un texto literario, ni hace falta que

¹⁴ Esto no significa que la producción literaria indígena deba ser solamente catalogada como parte de los estudios folklóricos: la tradición oral ha sido una fuente rica de conocimientos populares, pero evidentemente, también existen obras hechas por escritores originarios que no provienen de la oralidad.

se produzca por escrito para que pueda catalogarse como tal. Para eso, existen otros atributos para definir a la literatura.

El valor estético y la altura intelectual ¿qué es lo que hace que se considere literatura *Cien años de soledad*, pero no *Luna de Plutón*? O bien *La Ilíada*, ¿pero no la recopilación de cuentos indígenas del proyecto *Sesenta y ocho voces*?¹⁵ En el primer caso, se toma en cuenta el valor estético; en definitiva, no existe punto de comparación entre el creador del realismo mágico literario y un *youtuber* que busca obtener más seguidores.¹⁶ Por otro lado, en el segundo ejemplo muestra el valor literario desde el punto de vista intelectual; lo que no resta valor a ninguno de los dos textos. *La Iliada* se atribuye al poeta Homero, pero proviene de la tradición de la mitología y la oralidad, mismo caso que los cuentos de *Sesenta y ocho voces*, excepto que los narradores, en su mayoría, son anónimos.

Esto representa otro problema para el concepto de lo literario, pues encasillar a la literatura dentro de estas características, vela el trasfondo de condiciones sociales, lingüísticas e ideológicas (Wellek y Warren, 1985). Así pues, otro aspecto que puede ayudar a definir la literatura es su carácter imaginativo y la relación implícita con la ficción, lo que deja fuera otros géneros, entre los que se incluyen el ensayo, los testimonios, las biografías e incluso relatos de información tradicional. Para ello, Eagleton propone: “quizá haya que definir la literatura, no con base en su carácter novelístico o imaginario, sino en su empleo característico de la lengua” (Eagleton, 2001, p. 12), es decir, en aquellos textos que intensifican el lenguaje ordinario y donde las palabras exceden o transforman su significado.

¹⁵ *Sesenta y ocho voces* es una serie de cuentos animados que narra los relatos en su lengua originaria.

¹⁶ Con este ejemplo también podemos ver otra de las categorías que desarrolla Eagleton (2001) respecto a que la literatura carece de fines prácticos, pues no tiene una utilidad específica.

Cabe aclarar que cada atributo literario depende del contexto, pues cada civilización tiene su modo particular de expresarse y los juicios de valor respecto a lo que se ha considerado literario o no o dependen de la ideología histórica y social: “no se refieren exclusivamente al gusto personal sino también a lo que dan por hecho ciertos grupos sociales y mediante lo cual tienen poder sobre otros y lo conservan” (p. 28).

Respecto a la ambigüedad y los sesgos en torno al concepto, Montemayor (2001) plantea que existe una descalificación artística en los géneros indígenas tanto porque estén escritos en lenguas originarias¹⁷ como por el medio en el que expresan comúnmente: la oralidad.

2.3.1 Literatura oral y el puente hacia la escritura

Uno de los abismos a los que se enfrenta el cuento indígena es la tensión entre oralidad y escritura. Ante esto, el primer punto que es necesario aclarar es que en la literatura indígena toma en cuenta los valores formales dentro de la lengua y no sólo el texto escrito:

El concepto de tradición oral no parece distinguir suficientemente las fronteras entre el arte de la lengua (escrita o no) y comunicación oral. Quizás a esto contribuye; además de la visión etnográfica que afecta a esta clase de estudios (en lugar de criterios estéticos, que se aplican a la literatura de los países europeos), el olvido de que las obras cumbres de la 'literatura' de occidente, la *Iliada* y la *Odisea* de Homero surgieron antes de la invención del alfabeto. (Montemayor, 1998, p.9)

¹⁷ Si visualizamos este problema a nivel global y como un hecho histórico, podemos comparar con Dante Alighieri que defendía la unidad italiana, en contraposición con la lengua dominante: el latín; de manera que eligió, entre los dialectos italianos, el toscano para escribir la *Divina Comedia*, lo que favoreció la evolución del idioma italiano.

La narrativa indígena (que se generó a partir de la tradición oral) cuenta con su propio arte compositivo. Sin embargo, el enfoque a través del cual se estudia, puede verse reducido a la antinomia oralidad-escritura que tiene que ver más con rasgos geográficos y religiosos, que con aspectos estilísticos o funcionales. Las culturas orales funcionan de acuerdo con sus propias reglas relacionadas con la forma en que se desarrolla su literatura. Las más importantes son:

La relación de la palabra con el contexto real de enunciación, lo que implica procesos de expresión diferentes porque se basa en el pensamiento situacional. Algunos pueblos orales consideran que nombrar las cosas les confiere poder, de donde Ong (1999) enfatiza que recae la relación con el rito: “la fuerza de la palabra oral se relaciona de una manera especial con lo sagrado, con las preocupaciones fundamentales de la existencia” (p. 78).

Los cambios en la narración: la literatura oral pervive en un proceso de transmutación porque depende de la interacción con un público presente. Carballido (2011) compara los relatos orales con las piedras de río, que cambian su estructura conforme las lleva el cauce: “los narradores van perfeccionando y aumentando cosas, rebotan de boca en boca y en la memoria de la gente van quedando versiones cada vez más complejas o más depuradas; a veces hasta se bifurcan y se parten y se vuelven dos o más cuentos” (p. 5). De la misma manera en que cambian, los relatos son transportados de un lugar a otro y dispersos por el paso de culturas indistintas. De acuerdo con Flores (2016) esta situación enriquece a la narración, porque “adquiere sentido y fuerza en su legado social cuando los referentes culturales son compartidos” (101) como una forma en que las diferentes comunidades reconstruyen continuamente y legitiman su tradición, su visión del mundo y su identidad. Por ello, la narrativa oral requiere de personajes memorables que funjan como héroes culturales.

Los relatos comienzan por la necesidad humana de contar: desde el modo en que se formaron las estrellas, el Sol y la Luna hasta la manera prodigiosa en que surgió la cacería y luego, mucho después, la agricultura. Los héroes no surgen de las hazañas, sino de las historias que se cuentan al respecto. Los conocimientos se transmiten a través del tiempo, las culturas y las generaciones.

En la actualidad persiste la confusión (sobre todo en ámbitos académicos) respecto a la transformación que necesariamente sufre un texto al pasar de su forma oral a la escrita. El dilema está presente en los orígenes de la literatura misma, puesto que ésta inició en las tradiciones orales, que también reúnen muchas de las características de la escritura y pueden conservar textos sumamente complejos a lo largo de los años. Por lo mismo, la narración toma forma en ambos medios y de acuerdo con Federico Navarrete (2009) “la tradición oral vive en un eterno presente que se adapta homeostáticamente a los cambios de la realidad social” (p. 238). El historiador asegura que los pueblos orales tienen la capacidad de modificar continuamente sus relatos y sus recuerdos del pasado para adecuarlos a los cambios de las nuevas realidades. Dicha modificación es posible gracias a que estas narrativas contienen un sustrato simbólico permanente que se adapta a los cambios en su forma para mantener el contenido de forma íntegra. Así pues, la tesis plantea, en correspondencia con Navarrete, que las narraciones orales generan un equilibrio en el proceso de pasar a la escritura en el que logran conservar su complejidad y carga cultural.

2.4 El dilema de la traducción

Los cuentos indígenas no sólo pasan de la oralidad a la escritura, sino de una lengua originaria al español. Cada idioma representa una manera de pensar diferente y contiene, en sus formas, la cosmovisión y las estructuras elementales de un pueblo.

A partir de la Conquista, los relatos de las culturas indígenas funcionan como una transformación que sigue viva y se desarrolla con base en la lengua española, que actúa como elemento unificador. Esto conlleva mérito, pero también ciertos inconvenientes: por un lado, implica difusión y enriquecimiento de los relatos por la confluencia con otras tradiciones, por otro, cuando un cuento pasa a otra lengua, se diluyen las formas más primitivas que le dieron vida. De ahí la importancia que en la tesis se da a los personajes como portadores del núcleo simbólico donde perviven elementos originarios desde su creación y como parte de los procesos inconscientes.

Una de las razones por las que la evangelización de los franciscanos funcionó en su oficio de convencimiento fue la visión que tuvo Fray Bernardino de Sahagún al respecto, quien consideró necesario aprender náhuatl para poder adentrarse en la cosmogonía originaria y trabajar, desde dentro, con la conversión religiosa. Así pues, cambiar la forma de pensar implica entender al otro. No obstante, los primeros cronistas se enfrentaron a una situación paradójica: por un lado, tenían el interés de mostrar una idea romantizada de los indígenas: buenos, nobles y hasta sumisos y, por otro lado, evangelizarlos siempre fue la prioridad para ellos.

En la actualidad, la traducción de los cuentos indígenas aún evidencia su origen, no sólo por la manera de enunciar su realidad sino porque fueron pensados en una lengua originaria y luego transcritos al español, lo que demuestra estructuras gramaticales diferentes en su forma de expresión. Por ejemplo, en la poética náhuatl se tiende a la repetición de conceptos de un mismo grupo semántico; los cuentos pensados en zapoteco, como los de Henestrosa, se enuncian desde la voz pasiva y así, leemos en el título de su obra “Los hombres que dispersó la danza” y no “la danza que dispersó a los hombres”. La lengua maya forma

diferentes significados de acuerdo con la palabra en conjunto, por lo que la traducción puede complicarse por la interpretación que se le dé a cada palabra.

Ante esto, Negrín (2001) cuestiona: “¿hasta qué punto es posible considerar un relato como tradicional, si además del problema de traducción de lenguas indígenas se añaden elementos de la cultura occidental?” (p. 160). Aun cuando la traducción es el único medio a través del cual se puede acceder a la diversidad de narraciones. Esto también permite la comunicación entre las diferentes culturas en México; sin olvidar que un texto traducido es también una interpretación y que de esto depende la transformación que tengan los relatos al adquirir nuevos conocimientos y modos de pensar y al perder parte de su esencia en cuanto a su forma y contenido.

2.5 Literatura popular infantil

La literatura infantil y juvenil es el conjunto de obras que cumplen una función estética y están dirigidas a niños y jóvenes. Precisamente, una de las características que la definen es el tipo de receptor; lo que ha causado una serie de controversias entre los teóricos por la idea estereotípica del niño como un ser vulnerable al que hay que moralizar. En concordancia con esto, Flores (2020) asegura que “la literatura infantil, promotora del pensamiento crítico y creativo debe estar cimentada sobre el respeto a la inteligencia de los niños” (p. 59). Es decir, que lejos de buscar la sobreprotección o el didactismo exacerbado en los libros para niños, es mejor aprovechar el valioso recurso literario para tratar temas complicados, personajes dinámicos y complejos. De esta manera se invita al lector a experimentar la obra de una forma más asertiva y menos pasiva. Los niños también son receptores con capacidad para

involucrarse y dar su propia interpretación.¹⁸ Por otro lado, las mejores obras de la literatura infantil han gustado tanto a niños como a adultos y ésta es precisamente la clave: encontrar el punto medio en el que las funciones narrativas cumplan con las expectativas de cualquier texto literario.

En consonancia con lo anterior, el intermediario en la literatura infantil, juega el mismo papel que el narrador en las culturas orales, al proveer del material para enseñar, recrear y satisfacer las necesidades estéticas y emocionales. La relación entre las narraciones provenientes de las culturas orales y la literatura infantil ha sufrido un proceso de transformación que duró siglos. Los momentos clave según Muñoz (2010) son cuatro: 1) la cristianización: “el desplazamiento que trajo la cristiandad no erradicó las antiguas religiones, antes bien, las desplazó al terreno del folclor, del cuento, de la conseja popular” (p. 151); 2) el paso de la oralidad a la escritura: la invención de la imprenta permitió registrar los materiales y cambió el modo de contar historias y 3) la tradición del cuento popular: cuando Perrault y otros autores del ambiente cortesano comienzan a escribir historias cuyos principales receptores son los niños.

Así pues, el reconocimiento de la infancia como una etapa en la que existen necesidades y características propias permite el nacimiento de la literatura infantil (García, 2005). Momento que se abre con las recopilaciones de los folkloristas: Afanasiev en Rusia y los hermanos Grimm en Alemania. Los relatos que escriben se basan en la forma tradicional del cuento popular cuyo motivo principal es el viaje del héroe (Propp, 2008a). Respecto a eso, Guerrero (2012) revela: “la literatura infantil y juvenil tiene su origen en la literatura

¹⁸ En el artículo *Del inconsciente colectivo al descubrimiento de las emociones en los cuentos populares indígenas de la Literatura infantil mexicana* (López S, 2020) la autora de la tesis aborda la función de las temáticas difíciles o consideradas tabú, en los libros para niños.

oral, siempre ha tenido un puente hacia ella. Hay una corriente perenne que corre paralela a lo largo de su historia y con la cual se mantiene vinculada constantemente” (p. 38).

Por su parte, Hans Christian Andersen retoma aspectos y personajes de la mitología nórdica para darles vida dentro de su propia narración. Considerado el padre del cuento de hadas literario, marca la pauta para los posteriores escritores de literatura infantil como Charles Dickens en el siglo XIX y el empleo de personajes niños que se entienden desde su propia perspectiva en vez de la del adulto. El cuento popular se recrea en la literatura infantil: los niños que escuchaban las historias alrededor de su comunidad bajo el halo de realidad inmediata, pasaron a ser escolarizados y entender el concepto de la lectura como un deber. Es ahora cuando, a través de la literatura, se tienen aproximaciones cada vez más cercanas a los encantos del cuento popular y al entendimiento del ser humano a través de las historias que tienen, a la vez, algo de invencibles y de fugaces.

De lo anterior se deduce que la literatura popular infantil es aquella que retoma la tradición popular, en algunos casos, de las culturas orales, y se reescribe para un público infantil; sin perder su significado profundo donde radica su valor literario: fondo y forma se complementan para crear verdaderas obras de arte donde cabe todo un mundo de costumbres y creencias y el pasado cultural que nos conforma como humanos y como cultura.

El personaje arquetípico es uno de los elementos narrativos comunes al mito, a la narrativa oral y a los cuentos; asimismo, tiene en el receptor infantil uno de sus yacimientos más valiosos. Por ello, en esta tesis se vincula a la literatura infantil con el estudio de los personajes por el desarrollo que éstos han tenido de la mano de la literatura oral y popular.

ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS

Las teorías en las que se sustenta la investigación son las siguientes:

1. Crítica literaria arquetípica

También llamada *Crítica arquetípica o mitológica* se orienta hacia el análisis literario. Dicha Escuela surge en la década de los años treinta y se basa en la idea de que las obras literarias son un producto de su entorno cultural. Su punto de partida es la psique¹⁹ que funge como fuente de todos los fenómenos culturales y religiosos de la humanidad; por lo tanto, plantea que mitos y cuentos populares son contenedores de arquetipos que pueden ser interpretados. Por lo mismo, para el estudio de los personajes de cuentos indígenas se requiere un método de análisis que integre el uso de estructuras simbólicas universales (arquetipos junguianos) con las funciones y variables propias del pensamiento mesoamericano (opuestos complementarios)²⁰ en vez de un estudio etnológico que sólo permitiera revisar una sola cultura en particular. Por lo anterior, los arquetipos junguianos en los que se basa esta tesis son: el *animus* como opuesto del anima, la sombra como opuesto de la persona y el sí mismo como integración de los contrarios.

Cabe aclarar que, si el objeto de análisis de la teoría psicoanalítica es el sujeto inconsciente, el objeto de análisis de la tesis es el personaje inconsciente, al que también se denomina *personaje arquetípico* y que proviene del inconsciente colectivo, aquel creado a partir de las narraciones de comunidades que comparten estructuras en común. En este caso,

¹⁹ Es decir, la mente humana, conformada por lo consciente y lo inconsciente (Freud, 2011); también entendida como el alma desde el punto de vista de Jung (2020).

²⁰ López Austin (2016a) propone los opuestos complementarios para explicar la naturaleza de los personajes del mito en Mesoamérica. Pese a que no se basa específicamente en la teoría psicoanalítica de los arquetipos, el enfoque del antropólogo explica que en la narrativa los seres se catalogan como pares de opuestos: luminoso, seco, alto, masculino, caliente y fuerte; frente a lo oscuro, húmedo, bajo, femenino, frío y débil. El acercamiento a los personajes a través de la lente de López A. permite hacer una interpretación más exacta respecto a los símbolos primitivos de las narraciones indígenas.

se ha explicado la relación implícita entre el mito y el cuento popular y con ello la estructura simbólico universal que enmarca a los personajes del cuento indígena.

La existencia de temas literarios universales en todo el mundo (los diluvios, la destrucción de la humanidad, el surgimiento de monstruos para explicar calamidades, entre otros) se explica por la naturaleza del arquetipo como una manifestación universal de la psique. Como afirma Eagleton (2001): “la literatura nace del tema colectivo de la especie humana y en esa forma encarna arquetipos o figuras de significación universal” (p. 116).

Northrop Frye (1977), por su parte, habla de la literatura como expresión del inconsciente colectivo, donde los arquetipos son el elemento clave en la creación de ésta. Apunta que son elementos universales cuya esencia primitiva aplica a todos los contextos.²¹ Desde su planteamiento existen diferentes tipos de sujetos arquetípicos²² y éstos se representan mediante acciones, objetos, ideas o personajes. Frye explica que los géneros y los símbolos arquetípicos existen como imágenes de creación previa a la clasificación. Esto es, que las categorías preliterarias son una manifestación de los antiguos rituales, mitos y cuentos populares, siendo los arquetipos aquellos que convergen en la creación de la literatura.

Con base en el planteamiento anterior y desde el punto un punto de vista en que confluyen literatura y psicoanálisis, Jung (2009) reconoce en la religión y las manifestaciones literarias, expresiones del inconsciente colectivo. Por ello y porque su teoría conlleva las propuestas de los teóricos anteriores, la tesis se basa en su teoría para el estudio de los personajes. La escuela de la crítica arquetípica de Jung (2020) establece tres categorías que

²¹ Esto, como alternativa de ver en la literatura una teoría humanista, en el sentido de que aplica a toda la humanidad y que el texto nos habla a cada individuo, sin importar origen, género o raza.

²² Frye (1977) aplica en la literatura a partir de los géneros: la comedia simboliza la primavera, el romance el verano, la tragedia el otoño y la ironía, el invierno.

son: personajes, situaciones y símbolos.²³ El psicoanálisis junguiano explica los arquetipos como imágenes simbólicas que se producen en la mente y que dependen de la memoria colectiva de los antepasados de cada cultura. Mismos que en la presente investigación se aplican a los personajes de cuentos indígenas en México.

Se aplica la teoría del arquetipo junguiano al cuento indígena porque para Jung (2020) el contexto cultural influye en nuestros esquemas de pensamiento simbólico, es decir, el inconsciente colectivo como una producción grupal de símbolos que surgen de la psique y se manifiestan de distintas maneras. La tesis tiene como objetivo encontrar, específicamente, cómo funciona el inconsciente colectivo a través de los símbolos que se conservan en los personajes de cuentos indígenas.

En esta misma línea, el personaje arquetípico funciona como un símbolo que aparece reiteradamente; estructura simbólica que es habitual en creencias de diversas religiones y mitos. Esta coincidencia es lo que nos permite estudiar personajes de cuentos indígenas donde impera el sincretismo cultural, es decir, el espacio donde se une el pensamiento cristiano y la cosmogonía de las culturas originarias.

2. Teoría del personaje

De acuerdo con Luz Aurora Pimentel (2020) un personaje es un elemento fundamental en la narración porque funciona como el actante que realiza una serie de acciones, sin éste, no puede haber tiempo, nivel ni persona narrativa.²⁴ La teoría del personaje es pertinente en la tesis porque Pimentel plantea que el personaje retoma aspectos de su realidad, es decir, como

²³ Véase la similitud con el planteamiento de Montemayor (1998) respecto a los tres motivos que intervienen en la acción: personajes, objetos y creencias. En la tesis, el objeto de investigación es, evidentemente, el personaje.

²⁴ Elementos necesarios en la narración según Genette (1989).

ente *humanizable*, en el sentido de que evidencia aspectos ideológicos y sociales del contexto donde es recreado. Así pues, la tesis estudia al personaje como referente cultural y psicológico. Con base en la teoría del personaje proporcionada por Pimentel (2020), la forma en que se estudia en la presente investigación, viene determinada por cinco aspectos:

1) El núcleo simbólico que contienen los actantes y que, como ya se explicó a partir de Jung, (2020) se configura a partir de los arquetipos.

2) El nombre, desde donde se define la naturaleza del personaje, por ejemplo, en actantes representados por animales, como Conejo, Serpiente, o bien, en aquellos que funcionan como alegorías. También mediante el nombre puede evidenciarse la postura ideológica del personaje o la función que cumplen en la narración, como en el caso de la hormiga maicera (Corona, 2009).

3) El espacio o contexto como la extensión de sus características definitorias o de sus habilidades, fortalezas o estados emocionales. En este aspecto también se incluye la manera en que el personaje es visto por su contrario o por otros personajes cuyas características resaltan las del protagonista. Un ejemplo puede ser el de Coyolxauhqui descrita por Huitzilopochtli (Glantz, 2008), donde se resalta lo femenino y oscuro frente a lo luminoso y masculino, es decir, los opuestos complementarios según López A. (2016a).

4) Las acciones: la función que realiza cada personaje dentro de la narración y que se relaciona con su naturaleza dinámica o estática, es decir, si el protagonista presenta algún tipo de transformación, aprendizaje o cambios de acuerdo con lo que ocurre en el relato; lo que nos lleva al último punto:

5) La carga cultural que conllevan, por ejemplo, los personajes femeninos de la literatura infantil que transgreden las normas establecidas y dan un giro a los estereotipos de

género. Estos factores, que definen el ser y el hacer del personaje, servirán como pautas para el análisis del personaje en el cuento indígena.

Por lo anterior, la teoría del personaje de Pimentel funciona como una guía sobre la cual avanzar para el análisis del personaje arquetípico en el cuento indígena. Resulta útil también el planteamiento de Michel de Certeau (1996) sobre la Historia cultural que percibe en los cuentos una forma de resistencia cultural por los símbolos puestos en los personajes que, a la vez, resultan indescifrables para una mirada extranjera. Desde esta perspectiva es importante destacar que los símbolos culturales de un personaje también recaen en aquello que parece oculto, los silencios y las ausencias, pues entiende la cosmovisión como una herencia cultural que permanece viva pero soterrada.

3. Diseño metodológico y modelo operativo

En este trabajo se utiliza el enfoque cualitativo para el análisis de datos de información escrita. Se estudian textos narrativos para encontrar la interrelación de los personajes en el cuento indígena. Los textos de análisis se abordan desde la interrelación entre textos de diferentes culturas, donde se encuentran variantes de un mismo personaje. De acuerdo con el modelo operativo, la teoría literaria arquetípica (Jung, 2009) y la teoría del personaje (Pimentel, 2020) se relacionan con los arquetipos como una manera de entender al personaje

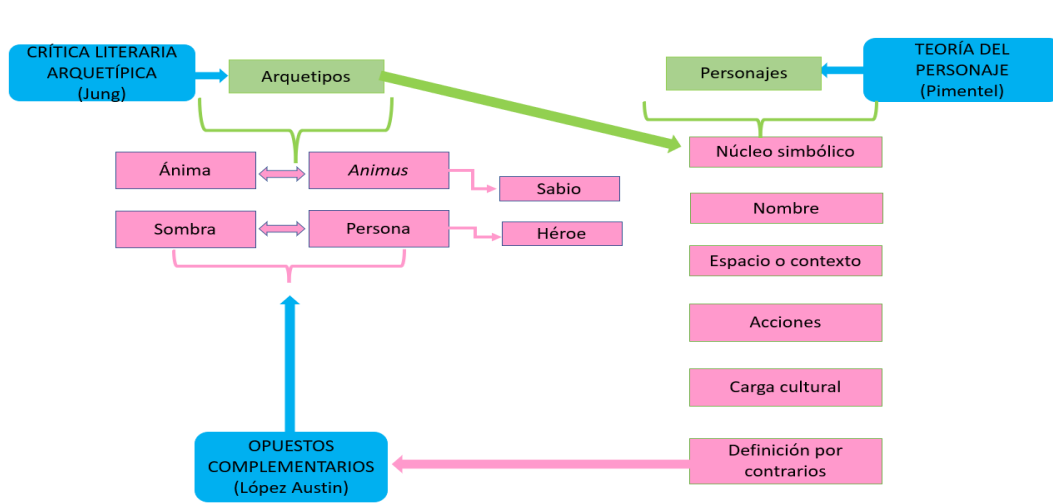


Figura 1. Modelo operativo

a partir de los símbolos primarios en la conformación de éste y que luego fungen como elementos en las narraciones que se diversifican en diferentes culturas.

Así como se observa en la figura 1, la tesis se desarrolla a partir de dos teorías que se complementan entre sí: la crítica literaria arquetípica (Jung, 2018 y 2020) donde los arquetipos universales se reducen a cuatro: el ánima, el *animus*, la sombra y la persona, que a su vez funciona como opuestos. Dichas oposiciones funcionan como una categoría clasificatoria de los personajes.

En concordancia con lo anterior, la teoría del personaje plantea que la configuración de un personaje se desarrolla a partir de seis aspectos: el núcleo simbólico, el nombre, el contexto, las funciones, la carga cultural y la definición por contrarios (Pimentel, 2020). Ambas teorías coinciden con el planteamiento de López A. y los personajes del cuento indígena como opuestos complementarios, triada con que se desarrolla la investigación.

A partir de estas teorías, la tesis se divide en cinco capítulos, en los dos primeros se explica por un lado el ámbito socio cultural del que parte el estudio de los actantes en la narración y por otro el aspecto simbólico que configura a los personajes. Como ya se ha mencionado previamente, estos capítulos forman parte del marco teórico: en el primero, titulado: “Situación cultural del personaje y formas de resistencia en el cuento indígena” se explica el panorama respecto al espacio que ocupa el personaje de narraciones originarias en la actualidad y pone en discusión el estado de relegación en que permanece su estudio. Por otro lado, en el segundo capítulo, se amplía la perspectiva metodológica al explicar la manera en que funcionan los arquetipos dentro de los personajes. En los siguientes capítulos tercero, cuarto y quinto se encuentra el análisis y discusión de resultados donde se evidencia la trascendencia simbólica y el valor que tienen en el ámbito intercultural cada uno de los personajes estudiados del cuento indígena.

4. Tipo de estudio

De acuerdo con los intereses de la investigación se realiza un tipo de estudio analítico, para descubrir las relaciones intrínsecas entre los datos, es decir, entre los personajes. Pese a que se menciona la cultura a la que pertenece cada uno de éstos, se encuentran tan diversificados que para entender la complejidad simbólica de los actantes dentro de la narración resultó necesario reconstruirlos desde varios cuentos no necesariamente del mismo autor o incluso de la misma tradición, por lo que se mencionan las más recurrentes en el estudio del personaje, esto con el fin de tener su versión más completa, dada su naturaleza arquetípica e inconsciente. Tal y como se observa en la tabla 1.

	PERSONAJE	ARQUETIPO	CUENTO ²⁵	CULTURA
C A P Í T U L O 3 L A S O M B R A	NAHUAL	Sombra	“El brujo que por su nahual se convierte en animal” (Scheffler, 1998). “El nahual” (Leñero, 2012a). “Guillermo y el nahual” (Carballido, 1994). “Tres narraciones sobre nahuales de Tlaxcala” (Buenrostro, 2003).	Nahua
			“Serpiente de fuego” (Leñero, 2012b). “El niño de catorce años”, “Historias de nahuales” e “Historia de una martita” (López C, 2010).	<i>Ñuu sabi</i> (Mixteca)
			“Kauyumari, el cazador” (Olmos, 2019).	<i>Wixarica</i> (Huichola)
			“El nahual” (Pérez; et al, 2018).	<i>Ayuuk</i> (Mixe)
			“Guerrero Coyote Iguana” (Paredes, 2014).	<i>Kon kaac</i> (Seri)
			“La nahuala” (Hernández H., 2020).	<i>Hñahñu</i> Otomí
			ALUX	Sombra
SERPIENTE	Sombra	“Serpiente de fuego” (Leñero, 2012b).	<i>Ñuu sabi</i> (Mixteca)	
		“Guee Queela ¿sacerdote o demonio? (López G, 1960)	<i>Binnizá</i> (Zapoteca)	
		“Serpiente Tsukán” (Leñero, 2012b).	Maya	
		“Serpiente de siete cabezas” (Leñero, 2012b). “Kondoy, el líder mixe que nació de un huevo” (Miller, 1956).	<i>Ayuuk</i> (Mixe)	

²⁵ Para mayor especificidad de las obras utilizadas, favor de revisar las fuentes documentales al final de la tesis.

			“Bawisini Sinowi” (Servín, 2015).	<i>Rarámuri</i> (Tarahumara)
C A P Í T U L O	JOMSHUK	Héroe	<i>Jomshuk, niño y dios maíz</i> (Córdova, 2019). “De cómo Jomshuk llegó a la tierra de los muertos” (Heyden, 2020). “El niño maíz” (Ramírez, 2014)	<i>Popoloca</i> (Popoloca)
	NIWETSIKA	Ánima	<i>Wixaritari, la gente de maíz</i> (Aguirre, 2017). “La muchacha maíz” (Ramírez, 2014). “El cerro de los mantenimientos” (Heyden, 2020). “La madre del maíz” y “El amor de Watákame” (Olmos, 2019).	<i>Wixárica</i> (Huichola)
4 26				
C A P Í T U L O	CONEJO	Ánima	“Dios castiga a Conejo” y “Conejo agricultor” (Henestrosa, 2009). “Conejo y Venado” y “El cazador y Conejo” (López G, 1960).	<i>Binnizá</i> (Zapoteca)
			<i>El dios viejo y el conejo. Un mito maya contado en las inscripciones jeroglíficas</i> (Bernal, 2015)	Maya
			“Cuento del conejo y el venado” (Scheffler, 1998).	Nahua
5 L O S	HERMANOS SOL Y LUNA	El héroe y el ánima. Pareja de padres creadores	“Por qué el zopilote tiene la cabeza roja”, “Los hijos de María se convierten en Sol y Luna” y “El Sol y la Luna” (Miller, 1956). “Los mitos mixes de la creación” (Torres, 2007)	<i>Ayuuk</i> (Mixe)
			“Coyolxauhqui en el mito” (López A, 2010). “Coyolxauhqui” (Glantz, 2008).	Nahua
			“Las primeras personas” (Ramírez, 2008).	Maya
			“Relatos del pasado mixteco” (Pérez O., 2007)	<i>Ñuu sabi</i> Mixteca
H É R O E S	JESÚS	Héroe	“La milpa salva a Jesús”, “La golondrina”, “El olivo”, “El carrizo”, “El plátano”, “La urraca” y “El pájaro carpintero” (Henestrosa, 2009).	<i>Binnizá</i> (Zapoteca)
			<i>Los chamulas en el mundo del Sol</i> (Gossen, 1990).	Maya

Tabla 1. *Tabla de personajes*

Conforme los personajes que se estudian, las culturas que forman parte del objeto de estudio son: nahua, maya, mixteca (*ñuu sabi*), huichola (*wixarica*), mixe (*ayuuk*), seri (*kon kaak*),

²⁶ Personajes del maíz.

otomí (*hñahñu*), zapoteca (*binnizá*), popoluca (*popoloca*) y tarahumara (*rarámuri*).²⁷ Lo anterior permite entender la multiculturalidad en el universo narrativo de personajes que abarcan diferentes espacios en México y la forma en que los arquetipos, como símbolos culturales, permean a los personajes de diferentes tradiciones.

5. Diseño de investigación

El diseño de la tesis es bibliográfico porque se trabaja con materiales impresos o digitalizados: los libros. El punto de partida es la literatura como el puente desde la narración oral hasta el texto escrito que se presenta en forma de cuento. En su mayoría éstos se encuentran en ediciones infantiles, lo que no resta ninguna complejidad al texto, sino todo lo contrario, permite encontrar la interrelación que por siglos han encontrado las culturas entre los cuentos populares y la literatura para niños. Por otro lado, además de las antologías literarias que reescriben mitos, como la de Ramírez (2014), o cuentos, como la de Leñero (2012) es importante incluir las recopilaciones que se han trabajado desde el ámbito antropológico y folklórico, como la de Miller (1956). Finalmente, se trabaja con los libros de autor, como el de Henestrosa (2009) o López C. (2010) quienes escriben las narraciones de su propia tradición, de manera que fungan como aquellos que dan voz a su comunidad dentro del universo literario (Tabla 2. Instrumentos literarios).

²⁷ Se incluye el nombre con el que cada comunidad se autodenomina. Como se puede observar, en el caso nahua y maya, coinciden los términos. Esto, con base en el Instituto Nacional de Pueblos Indígenas: (<http://atlas.inpi.gob.mx/pueblos-indigenas/>).

CATEGORÍA	LIBRO
<p>1. Textos de autores originarios</p> <p>Por lo general, estos cuentos forman parte del universo mítico y de la perspectiva y las experiencias de una cultura específica, ya que el autor pertenece a la misma y, por tanto, su forma de entender y expresar el relato es más directa. Generalmente los cuentos son pensados en su lengua originaria y luego traducidos al español por el mismo escritor.</p>	<i>Los hombres que dispersó la danza.</i> (Henestrosa, 2009)
	<i>Gente piel</i> (Matiuwa, 2020)
	<i>Libro del pueblo Veinte. Relatos de la tradición oral mixteca de Pinotepa nacional, Oaxaca.</i> (López C, 2010)
	<i>Secretos del abuelo</i> (Cocom Pech, 2006)
	<i>Vinnigulasa. Cuentos de Juchitán</i> (López G, 1960)
<p>2. Literatura infantil</p> <p>La relación entre literatura popular e infantil ha permitido que los niños tengan sus primeros acercamientos literarios a través de símbolos arraigados en la cultura. El cuento indígena no es la excepción, pues en estos relatos se encuentran los principales personajes que, a través de la fantasía, han recorrido diversas tradiciones, vinculando a los niños con la cultura propia.</p>	<i>Jomshuk, niño dios y maíz</i> (Córdova, 2019)
	<i>Wixaritari. La gente de maíz</i> (Aguirre, 2017)
	<i>Serpiente, espiral del tiempo</i> (Ojeda y Palomino, 2019)
	<i>Monstruos mexicanos</i> (Leñero, 2012)
	<i>Historias de aluxes</i> (Adame, 2019)
	<i>Coyolxauhqui</i> (Glantz, 2008)
	<i>Conejo agricultor</i> (Henestrosa, 1996)
<p>3. Antologías literarias</p> <p>La selección de cuentos es realizada por escritores que recopilan y adaptan relatos de tradición oral, ya sea de una o varias culturas. Se incluyen ediciones donde diferentes autores narran un cuento de su propia tradición, pero en un formato que permite tener acceso a diversas culturas, siempre desde una perspectiva más literaria que etnográfica.</p>	<i>Mitos</i> (Ramírez, 2014)
	<i>¿No será puro cuento...? Relatos de tradición oral</i> (Peña, 2018)
	<i>Relatos ocultos en la niebla y el tiempo. Selección de mitos y estudios</i> (Castellón, 2007)
	<i>El susurro del mezquite. Cuentos ñāhñū</i> (Hernández H., 2020)
<p>1. Recopilaciones folklóricas</p> <p>Se trata de versiones de cuentos dentro de estudios antropológicos, por lo que incluyen una explicación o estudio previo. En ocasiones los relatos vienen escritos en palabras del informante o narrador oral.</p>	<i>Cuentos mixes</i> (Miller, 1956)
	<i>Los chamulas en el mundo del Sol</i> (Gossen, 1990)
	<i>Literaturas indígenas de América</i> (Vázquez, 1999)
	<i>Literatura oral tradicional de los indígenas de México</i> (Scheffler, 1998)
	<i>Los mitos y sus tiempos. Creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes</i> (López A, y Millones, 2015)

Tabla 2. Instrumentos literarios

CAPÍTULO 1. SITUACIÓN CULTURAL DEL PERSONAJE Y FORMAS DE RESISTENCIA EN EL CUENTO INDÍGENA

El presente capítulo contextualiza sobre la situación de las literaturas originarias y, por ende, del sitio cultural que ocupan los personajes. Las tácticas de resistencia cultural (De Certeau, 1996) son un punto clave para explicar la forma en que, simbólicamente, los personajes del cuento permean el contexto histórico, político y social.

Desde el punto de vista de Lienhard (1990) todo relato narrativo, desde la Conquista, parte de un horizonte híbrido,²⁸ es decir, una mezcla entre los símbolos originarios que permanecen, pero a través de la palabra, la lengua y los medios del otro. El texto híbrido se encuentra “caracterizado por el dominio de la cultura europeizada oficial y la resistencia de unas culturas autóctonas marginadas, que se nutren tanto de su pasado autóctono como de su historia en el marco colonial o semi colonial” (p. 69). Esto permite ver el panorama real en el que ésta se inserta; por un lado a partir de su estatus de resistencia donde elementos de la narración, como los personajes, permanecen en su forma simbólica, y por otro, se adaptan elementos de apropiación cultural, no sólo en cuanto a los temas y el fondo sino también respecto a la forma, en este caso, la escritura.

Desde esta perspectiva, los personajes también se insertan en la ambivalencia denominada *hibridismo* (Lienhard, 1990). En ese sentido, el personaje del cuento indígena “busca articular dos sistemas de expresión normalmente incompatibles, opuestos por su idioma, las concepciones espacio temporales subyacentes, su origen histórico y la situación colonial o semi colonial” (p. 52). Pero ¿de qué manera se proyecta este trasfondo en la narración?

²⁸ Mismo planteamiento de Lepe (2009) y de Montemayor (2001) que ya hemos mencionado anteriormente.

En el personaje es posible identificar la cosmovisión no occidental insertada en el texto que por la naturaleza del texto híbrido como también afecta la forma en que se entienden los actantes. Un ejemplo es aquel que ocurre por la transposición de nombres, donde la divinidad solar aparece oculta bajo la denominación de Jesucristo, o bien, el personaje de Quetzalcóatl es llamado Dios Padre. Pese a esto, el sustrato simbólico de los personajes permanece, así como sus funciones dentro de la narración. La más evidente es la alteridad marcada por los opuestos complementarios (López A, 2016a).

En la tesis, el análisis de los personajes surge del hecho de que éstos pertenecen a un modo de literatura que se reestructura continuamente a partir de elementos ajenos. En consonancia con este aspecto, Lienhard (1990) apunta que al trasladar elementos de la narración (personajes) al texto escrito, éstos se transforman y alternan su forma originalmente establecida, pero no por ello pierden el sustrato originario ni su contenido simbólico. Además, esto actúa como una manifestación de resistencia cultural donde sólo la cultura creadora es capaz de entender esta reinterpretación colectiva.

1. Historia²⁹ cultural: entre la resistencia y la transgresión proyectada en los cuentos

La literatura y sus funciones se conforman dentro de un contexto, por lo que es importante justificar el desarrollo de los cuentos a través de su Historia cultural. Para explicar lo anterior el estudio se basa en Michel de Certeau (1996), quien parte de la idea de que la realidad se explica a conveniencia de las relaciones socio económicas y que, a manera de protesta, surgen expresiones veladas a la Historia: una red oculta a través del lenguaje, ajeno al análisis de las

²⁹ De aquí en adelante, se utiliza el término Historia con mayúscula para diferenciar del sinónimo relativo a cuento o narración.

relaciones socio económicas, donde las culturas “crean un espacio diferente, que coexiste con el de una experiencia sin ilusión” (p. 22). En personajes de cuentos indígenas se genera una forma de contar la propia historia a través de los cuentos que conllevan una carga significativa y que, como lo expresa Michel de Certeau, tienen la función de desbaratar la fatalidad del orden social: si por un lado, el cuadro de la Historia cultural presenta una referencia de dominio, una manifestación impuesta; el uso popular modifica el funcionamiento de ésta, de acuerdo con sus propios fenómenos sociales y a la geografía mental de cada grupo. La escritura de estas lógicas se encuentra, según De Certeau (1996), en los juegos, los cuentos y las leyendas: “el espacio de lo maravillo, del pasado, de los orígenes. Ahí es donde pueden entonces exponerse, vestidos de dioses o de héroes, los modelos de las buenas o de las malas pasadas, útiles para cada día” (p. 28). Es en las funciones de los personajes donde se reflejan las acciones relativas a situaciones conflictivas, pero siempre de manera simbólica, pues el cuento esconde el discurso estratégico del pueblo donde permanece la memoria de las culturas.

De lo anterior surge un fenómeno denominado *aculturación* donde se sustituye la manera de transitar por la cultura del otro mediante la identificación, así pues, la estrategia es adoptar la cultura impuesta para encauzar la propia ideología, el arte de la creatividad sutil que rebasa la institución histórica. Michel de Certeau (1996) explica esta dinámica como un combate, una eterna lucha entre el fuerte y el débil en el que la táctica y el arte del más frágil es la astucia.

El éxito espectacular de la colonización española con las etnias indias se ha visto desviado por el uso que se hacía de ella: sumisos, incluso aquiescentes, a menudo estos indios utilizaban las leyes, las prácticas o las representaciones que les eran impuestas por la fuerza o por la seducción con fines diversos a los buscados por los

conquistadores; hacían algo diferente con ellas; las subvertían desde dentro; no al rechazarlas o al transformarlas (eso también acontecía), sino mediante cien maneras de emplearlas al servicio de reglas, costumbres o convicciones ajenas a la colonización, de la que no podían huir. Metaforizaban el orden dominante: lo hacían funcionar en otro registro. Permanecían diferentes, en el interior del sistema que asimilaban y que los asimilaba exteriormente. Lo desviaron sin abandonarlo. (p. 38)

En el cuento indígena, la Historia cultural de los pueblos originarios se manifiesta de la manera citada. Funciona como una forma de conservar lo propio y de usar el vínculo como una estrategia: los personajes simbolizan y representan las costumbres al recurrir a la ficción. En el ejemplo mencionado, el héroe cultural que en el cuento tiene la función de la transformación, pervive a través de la figura de Cristo. Así, el mito originario emplea el personaje que proviene de la cultura del otro para contar su historia.

2. Literatura indígena. Voces desde la ficción

Lepe (2009) se enfoca en tres principales manifestaciones de la literatura indígena: 1) de recuperación de la memoria que podría ser considerada la más pura, pues exige mantener los límites de la tradición tales como elementos de la oralidad y la conservación de las lenguas indígenas para que los textos sólo lleguen a cada comunidad, es decir, sin su equivalente en español; 2) de recreación de la tradición, tiene como principal característica la búsqueda de interculturalidad y dar a conocer la perspectiva y cosmovisión propia ante otras culturas y 3) la literatura indígena híbrida que se encuentra más entre los límites del mundo occidentalizado al que tiene como parámetro; si bien, funciona para promover las Literaturas indígenas, ya se hace desde una perspectiva externa:

Podría especularse que, en realidad, muchos textos indígenas son primordialmente híbridos, porque dialogan con las cosmovisiones, resolviendo la inclusión de palabras y significados para el mundo occidental o para el mundo indígena, sin embargo, deben diferenciarse dos tipos de hibridismo cultural en la literatura indígena: la unión del pasado prehispánico con el mundo contemporáneo, y la mezcla de los sincretismos culturales de la *mass media* con los mestizajes coloniales. (p. 68)

El hibridismo cultural que anuncia Lepe en la literatura indígena en México, también lo resalta Mariátegui (2015) respecto a la producción literaria en Perú:³⁰ “la civilización autóctona no llegó a la escritura y, por ende, no llegó, propia y estrictamente, a la literatura; o más bien, ésta se detuvo en la etapa de los aedas, de las leyendas” (p. 173). Sin embargo, la búsqueda de una expresión por parte del pueblo conlleva el hecho de que “el problema indígena no puede estar ausente de la literatura y el arte”. Esto a través de la confluencia cultural: el diálogo entre la creación de culturas originarias y la forma extranjera (escritura). Desde este punto de vista, el sincretismo cultural es un elemento inherente a la literatura indígena debido a todo el proceso socio histórico por el que pasaron las diversas tradiciones literarias pese a que las voces originarias continúan existiendo a través de los personajes.

El último aspecto para definir las fronteras de la literatura indígena es la tensión entre ficción y realidad porque el contexto de enunciación y el valor tradicional que prevalece en los relatos originarios recae en el trasfondo de las creencias. Por lo mismo, resulta peculiarmente difícil distinguir entre el carácter verídico e imaginativo en la literatura indígena. Montemayor (2001) discute la barrera entre lo que se toma por ficción o realidad:

³⁰ Salta a la vista la similitud entre una y otro por el contexto socio histórico que marca la producción de la Literatura indígena tras la conquista y el proceso de aculturación; una en México, otro en Perú.

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

Explica que no siempre es posible catalogar un relato³¹ como fabulación porque, en la mayoría de los casos, éstos funcionan como parte de la información tradicional, aunado a una valoración tanto histórica como social. Asimismo, los narradores indígenas prefieren relatar material de tradición debido al compromiso cultural porque los relatos de tema histórico tienen mayor valor que los cuentos ficticiales; de ahí la importancia de uno y otro, pero también la constante confusión entre los términos. Por su parte, Flores (2016) explica cómo la alusión a elementos sobrenaturales genera la sensación de normalidad, es decir que “no causan exabruptos ni incredulidad en el interlocutor, al contrario, se consideran símbolos que le otorgan identidad y cohesión a la cultura, al ser elementos del mundo cotidiano” (p. 132). Los hechos contados en las narraciones, se consideran como parte de la realidad, precisamente por la cotidianeidad que tienen éstas en el contexto social y que, a la vez, se refieren como parte de la explicación de ciertos fenómenos.

Para Garrido D. (1997) la ficción deriva de la coherencia interna de un texto: se entremezcla ficción y realidad en los mundos posibles que el hombre construye. Esta definición resulta muy útil para aplicarse al cuento indígena que entremezcla historias verídicas con fantasía, por la idea de dar vida a un hecho a través de la palabra. Asimismo, Beristain (1995) explica que la idea de ficción depende de las leyes culturales de

³¹ A partir de ahora y debido a los intereses de la tesis, nos referiremos específicamente al cuento indígena.

representación, es decir, aceptar el texto como ficcional o verosímil depende de la experiencia de cada cultura. Eso genera muchas luces respecto a lo que en cuentos originarios puede tomarse como verídico, pues la necesidad de conectar la narración con el mundo real genera en el oyente (o lector) la sensación de que lo que se cuenta en verdad ocurrió o que, al menos, permea los límites de la existencia. También en los personajes se reflejan símbolos que definen particularidades de la realidad, de la vida cotidiana y de la Historia cultural; por ejemplo, el Sol, personificado en un héroe cultural, pero interrelacionado a su vez con la fertilidad, la agricultura, o el paso del día y la noche como procesos cíclicos.

Los cuentos indígenas, en ocasiones, sobrepasan esta barrera entre ficción y realidad. Ocurre, por ejemplo, en aquellos relatos sobre prodigios que incluso tienen la estructura tradicional de un testimonio. Asimismo, conllevan la espiritualidad de un pueblo o las creencias que prevalecen en él. Narran situaciones que dan poder a quien lo cuenta o refiere que le haya ocurrido a alguien. Por lo anterior, es importante seguir un criterio de ficción más amplio, que incluya la posibilidad de que un hecho haya ocurrido en el pasado, por el simple poder que otorga la palabra.

Ante esto, Lepe (2009) propone entender la expresión del cuento desde un sitio denominado “no ficción,” es decir, donde los parámetros no se midan desde el punto de vista de la modernidad, sino a través del animismo o personificación de las palabras y objetos, desde el sentido chamánico y mágico del pensamiento originario: “el animismo sitúa al lector en una racionalidad diferente, puesto que el hombre no está sobre la naturaleza sino en ella, en una armonía donde todos los objetos son parte vital del cosmos” (p. 35). De esta manera, la palabra vuelve a su espacio mítico y el narrador funge como portavoz cultural. Sin embargo, esa expresión en un contexto diferente en el que fue creado pasa a formar parte de la ficcionalidad literaria y es, precisamente ahí, donde cobra fuerza la voz de los personajes.

2.1 La ficción como universo posible de resistencia cultural

La Historia cultural adherida a las narrativas originarias ofrece la posibilidad de un lugar inexpugnable; es decir, donde a partir de la metaforización y los símbolos se exprese una lógica que extrae al relato de su acontecimiento histórico para permear en el espacio de lo maravilloso, del pasado y de los orígenes.

De acuerdo con Michel de Certeau (1996) la dicotomía entre realidad y ficción se encuentra siempre en constante tensión dentro del discurso histórico, pues la visión de los hechos narrada por la historia se considera universal, pese a que existen múltiples posibilidades de la verdad y que una sola realidad resulta improbable. En cambio, otros textos producidos desde el psicoanálisis, el relato místico o bien la poesía tienen como figura central la *voz*. Esto es, el retorno del pasado, del otro o del inconsciente y la ficción funciona como una red que filtra y conserva parte de la memoria cultural de un pueblo, y que después resurge mediante la trama y los personajes.

El concepto de ficción surge después de la modernidad como parte de la división de la sociedad a partir del uso de la escritura.³² Esto quiere decir que el sentido de las prácticas religiosas, de occidente y de otras culturas inmersas en su influencia, se determina por la lógica del estado moderno. El estudio de las sociedades se divide en modernas y premodernas, las primeras identificadas con lo racional, mientras que las narrativas creadas por las segundas se consideran como irracionales, que es donde entra la idea de ficción surgida por el desplazamiento de creencias de lo que se piensa real y lo que no.

Escribir del otro o sobre el otro exigirá buscar nuevos estilos literarios, pues se topa, según la mirada occidental, con ese otro que es lo opuesto de una sociedad expansiva,

³² Con esto también se crea una relación de jerarquía entre el letrado que descubre las reglas y el iletrado que las desconoce.

colonizadora y productivista. Este lenguaje que busca la otredad será entendido como escritura de ficción, pues nunca logrará apropiarse de ese otro que es visto como una fantasía. Mientras que, por un lado, hay un discurso que se legitima en lo real, hay otro que sólo habla de una realidad que se ha perdido, la ficción. (Mendiola, 2019, p. 19)

Un discurso que se ha legitimado en lo real es el de la Historia. La nueva visión, a partir del ser imperial, fue entender la cultura del otro a partir de si comparten o no la razón, de si participan o no de su construcción histórica. En caso de discrepar, el otro es visto como salvaje y, por lo tanto, sus memorias pasan a formar parte de la ficción.

Así pues, la ficción es una categoría creada por la modernidad para explicarse todo aquello que ya no es capaz de entender a partir de su opuesto, es decir, lo considerado como verdad. De ahí que la ficción se entienda como inexacto, incorrecto o imaginario. sin embargo, “lo ficticio no es lo falso, sino una búsqueda de lo que ha sido tirado por la borda del barco moderno” (Mendiola, 2019, p. 30). Lo anterior se asegura por dos razones: 1) la ficción no pretende legitimarse en lo real y 2) es la única forma de explicar lo que se perdió: aquello Michel de Certeau llama lo otro, es decir, la perspectiva que no sólo engloba el único punto de vista de la modernidad, sino el punto de partida de la interculturalidad.

Por otro lado, a través de la ficción es posible acceder al yo profundo del inconsciente,³³ de manera que los arquetipos funcionan como un intento por recuperar la voz a través del inconsciente colectivo y en el cuento indígena se asoma la voz del origen, de la resistencia y de la tradición a través de los personajes. Entonces, la narrativa producida por las culturas indígenas expresa a ese *otro* que ya no es mediante la literatura.

³³ Michel de Certeau retoma a Freud, por la escena originaria que es donde se considera que se funda lo real.

De acuerdo con Michel de Certeau, el espacio desde donde se pronuncia la ficción es a través del *no lugar*,³⁴ aquel que se expresa por medio de tácticas. Las narraciones funcionan como el sitio que era suyo, pero ya no es, donde la creencia es despojada de su realidad para ser vista como ficción.

Montemayor (1998) plantea el valor que los cuentos de animales pueden representar respecto a la condición social del indígena, ya que hablan de la inteligencia de los animales menos afortunados frente a otros más fuertes, pero incapaces de asimilar las verdaderas intenciones del primero. Todo esto siempre dentro de un ambiente de sobrevivencia donde prevalece el más astuto. Tal es el caso de Conejo: “era claro que los cuentos decían algo muy exacto para el receptor indio, no para mí. En la literatura que yo había leído de niño, el conejo era puro, ingenuo y podía salvarse por su bondad misma, pero nunca era astuto ni dueño de la situación” (p. 109). Luego menciona que en la zona náhuatl de la Huasteca se le llama 'coyote' al mestizo, al que “pertenece al mundo que explota a las poblaciones indígenas. Si esta clave fuera cierta, las historias de conejo y coyote permitirían una lectura nueva: el indio es la víctima astuta que burla una y otra vez al ladino para no ser destruido” (p. 113). La eterna burla de Conejo hacia Coyote simboliza las estrategias de supervivencia de uno frente a los motivos de la conquista del otro, que no sabe moverse en un terreno que no es el suyo y que es presentado como un ser que, por más que pretenda imponer su fuerza, nunca le resulta, pues Conejo sobresale por su astucia al huir constantemente de la exigencia impuesta.

³⁴ El historiador explica el *no lugar* como uno de los tres espacios de enunciación, además del *lugar propio* y el *lugar del otro*. El *no lugar* es el sitio de la creencia, es decir, el discurso no validado (en el sentido de que no se fundamenta en lo real) donde entraría el discurso místico, el psicoanalítico y el literario, por recurrir a la creación poética como una representación de la realidad.

Entonces, los cuentos de animales parten del *no lugar* para ser relatados. El arraigo en todas las regiones de México, tiene una forma de expresión desde el punto de vista de las culturas originarias e incluso como una especie de burla que toma fuerza a través de la ironía y la ficción (el discurso no puede ser reprimido ni colonizado). Así pues, aquello que permite que se perpetúe la tradición en los relatos es aquello que permanece oculto o que se narra estratégicamente.

Durand (2013) por su parte y en concordancia con el planteamiento de la tesis, asegura que los personajes sobreviven a través del contenido latente del mito, ya que cuando pasa de una narración a otra, el nombre verdadero del héroe puede quedar relegado o sustituido por otro, dependiendo de la ideología, el ambiente imaginario o la Historia cultural. Así pues, sólo cambia la forma de enunciar al personaje, pero éste permanece oculto en el relato:

El fenómeno de la latencia nos empuja a tener en cuenta más las situaciones y la acción que la fragilidad y fugacidad de un nombre [...] lo decisivo es el esquema arquetípico, poco importa el nombre del personaje y poco importa la voz activa o pasiva que él utiliza. (p. 113)

El cuento sustituye la identidad de un personaje con la metamorfosis de otro y la voz que lo enuncia permanece a través de la continua figura arquetípica. La creencia olvidada que resurge a través de la ficción como una forma válida de mantener a salvo la cosmogonía original, las creencias propias dentro de la vorágine del mundo moderno.

3. La cosmovisión indígena: entre el pensamiento originario y la aculturación

Entonces no había ni gente, ni animales, ni árboles, ni piedras, ni nada. Todo era erial desolado y sin límites. Encima de las llanuras el espacio yacía inmóvil; en tanto que, sobre el caos, descansaba la inmensidad del mar. Nada estaba junto ni ocupado.

(*Popol Vuh*)

El término *cosmovisión* refiere la forma en que cada cultura representa el mundo mediante un lenguaje. Joseph Campbell (2015) lo define como el conocimiento y la mentalidad que envuelve a un pueblo. Para expresar la forma en que surge y se desarrolla, lo explica como aquella manifestación de productos internos de la psique que se vierten a través de las culturas humanas: “eficacia característica que conmueve o inspira los centros creadores profundos en el más sencillo cuento infantil” (p. 17).

En las principales culturas indígenas de la antigüedad, esta manifestación creadora se proyectó en rituales, mitos, imágenes y narraciones orales. Natalio Hernández (2009) explica que la forma de entender la realidad, donde se incluyen conocimientos y valores espirituales, era transmitida a través de códices o libros antiguos elaborados por el tlacuilo donde la cosmovisión es transmitida gracias a los relatos que pasan entre los miembros de la comunidad. El poeta nahua sostiene:

Los relatos y las leyendas configuran el universo simbólico y el mundo mítico y mágico³⁵ de la cultura náhuatl local [...] también roles culturales que con el tiempo van conformando los valores sociales que los miembros de la comunidad interiorizan

³⁵ Si bien, Hernández N. se refiere a la cultura nahua, el concepto de cosmovisión puede aplicar también a otras tradiciones.

[...] la comunidad es como una gran escuela, una extensa familia en donde se aprenden cosas útiles para la vida. (p. 169)

Para explicar la cosmovisión, Hernández N. visualiza a la palabra como la lente a través de la cual es posible reconocer la visión del mundo del México antiguo y de las culturas indígenas contemporáneas.

Johansson (1993), como investigador del tema, coincide con el poeta en cuanto a todo aquello que engloba el término: “valores y mecanismos sociales que componían el mundo prehispánico” (p. 17), pero a su vez, es consciente del sincretismo cultural que en la actualidad representa el punto de partida de los pueblos indígenas. Parte del hecho de que la conquista espiritual destruyó todo aquello que podría ser considerado como idolatría, pero después los evangelizadores españoles, conscientes de que no podrían convencer al otro de adoptar nuevas creencias sin antes explicarlas a partir de la perspectiva originaria, emprendieron una labor reconstructiva del patrimonio cultural indio. Esto generó una nueva forma de concebirse a sí mismos, a la divinidad y al entendimiento de su realidad: la confluencia cultural. (Johansson, 1993). Recordemos también que la narrativa surgida a partir de la oralidad, o bien, de la cosmogonía a través de códices, tuvo que ser descifrada y hecha comprensible para la escritura occidental,³⁶ que es unívoca y conceptual y donde prepondera la lógica.

En contraposición a lo anterior, López A. (2016b) describe la cosmovisión mesoamericana como “una herencia inmutable, no sólo del carácter de los pueblos, sino su razón de ser y su destino. raza, nación, naturaleza e historia se han fundido como un todo

³⁶ Para Michel de Certeau, la escritura moderna se construye reprimiendo la voz del otro.

para explicar el papel de las sociedades sobre la Tierra” (p. 9), es decir, todo aquello que representa a una cultura como tal y que sirve como punto de partida para entenderla.

Entonces ¿qué define la cosmogonía de las culturas originarias? Por un lado, tenemos el pensamiento primordial, aquello que define e identifica el conocimiento y la ideología del pueblo; pero por otro, ese entendimiento no es estático, fluye junto con otras formas y retoma lo externo para considerarlo propio, dentro de un proceso paulatino que fija nuevas configuraciones de imágenes, percepciones y nociones de la cultura propia.

La cosmovisión es la forma de interpretar y existir en el mundo, así cada entorno representa un universo aparte, un sistema holístico completo. Por lo mismo, otorga significados a cada parte de ese contexto y de la práctica diaria.

En México existen muchas cosmovisiones: maya, zapoteca, nahua, kiliwa, huichola, mixe, pima, zoque, mixteca, entre otras sesenta y ocho que, a la vez, se subdividen entre sí y que juntas conforman la diversidad de culturas en el país.

3.1 Interculturalidad: una propuesta para adentrarse en la cosmovisión originaria

El concepto de interculturalidad fue introducido en 1990 por intelectuales y líderes sociales indígenas, cuya propuesta se basa en eliminar las prácticas dicotómicas entre centro / periferia, occidente / no occidente, propios del poscolonialismo y que engloba como subalterno a todo aquello fuera del canon. En cambio, la interculturalidad es el encuentro entre dos o más lógicas distintas que “dialogan en pro del bien común” (Mignolo, 2007, p. 139). Asimismo, da cuenta de dos o más cosmologías diferentes sin rechazar, reducir o comparar el saber ajeno.

El hecho de que todas las culturas y tradiciones del mundo tengan la misma validez, pudiera parecer utópico, por ello, la tesis se centra en igualar la importancia de las culturas

indígenas donde los personajes conviven y se retroalimentan entre sí a través de la narración: héroes que representan los arquetipos universales, pero que también recogen su propia cosmogonía y permean en el discurso del otro; animales que ironizan y parodian la situación actual de los pueblos indígenas; símbolos religiosos que prevalecen en sus propias creencias; hermanos que rivalizan y se complementan en la custodia de los cielos y antihéroes crueles que trascienden en la concepción cósmica en la lucha por conservar su origen mítico.

4. La identidad indígena como una invención de dominio

A manera de cuestionamiento ideológico, Mignolo (2007) identifica la construcción del concepto de América como un proceso que viene desde fuera. Señala al continente como una invención hecha a través de relatos que desde la lectura europea subordinan la historia y la cosmología de las culturas originarias, perdiendo su función significativa.

Así, la identidad de las culturas originarias se ha tergiversado como un invento que respalda y justifica los procesos de abuso y denigración. El ejemplo que comparte Montemayor (1998) en palabras de Javier Castellanos, escritor zapoteco, es rotundo:

Hay un cuento que dice que en un pueblo que existió en la sierra hace mucho tiempo, llegó un brujo cristiano diciendo que venía a retar al brujo más poderoso de ahí. Entonces salió el brujo y le dijo que él era. Y se retaron a hacer llover. Y los dos hicieron llover. Luego, se retaron a secar un árbol. Y los dos secaron árboles. Luego dicen que el cristiano reverdeció el mismo árbol quemado y retó al otro a hacer lo mismo, pero el brujo indio no pudo por más que se esforzó. Entonces el cristiano dijo que eran una raza maldita, un pueblo del diablo sólo capaz de hacer el mal, pero no el bien, no dar la vida. Y los maldijo y por eso el pueblo desapareció de la tierra.

Pero una historia como ésta, no puede ser un cuento indio, porque es contraria a nosotros. Sólo sirve para justificar que nos hayan matado, que hayan desaparecido nuestros pueblos. Y quieren hacernos creer que estos cuentos son nuestros. Pero no, los han inventado en contra nuestra. Son historias hechas por enemigos nuestros, por gentes que no son indios. (Castellanos, citado en Montemayor, 1998: 96)

En la narración anterior, vemos un ejemplo de entre muchos en que diversos relatos se articulan en función de una sola historia: el modelo hegemónico. El discurso epistémico que justifica esta dominación también se ha diversificado a través de los cuentos, que aprovechan los límites entre ficción y realidad, así como la maleabilidad del relato y la adecuación del sincretismo cultural.

4.1 La creación de las razas. Del relato bíblico al cuento indígena

El origen mítico de las razas es posible verlo en el relato bíblico sobre los hijos de Noé. Cuando se determina quién y por qué representa la mejor categoría racial y quién simplemente existe para obedecer y servir al otro:

Los hijos de Noé que salieron del arca fueron Sem, Cam y Jafet. Cam es el padre de Canaán. Estos tres son los hijos de Noé y de éstos se pobló toda la tierra.

Noé comenzó a trabajar la tierra y plantó una viña. Bebió el vino, se embriagó y quedó tendido sin ropas en medio de su tienda. Cam, padre de Canaán vio que su padre estaba desnudo y fue a decírselo a sus dos hermanos que estaban fuera. Pero Sem y Jafet tomaron un manto, se lo echaron al hombro y caminando de espaldas entraron a tapar a su padre. Como habían entrado de espaldas mirando hacia fuera, no vieron a su padre desnudo.

Cuando despertó Noé de su embriaguez, supo lo que había hecho con él su hijo menor y dijo: ¡Maldito sea Canaán! Será esclavo de los esclavos de sus hermanos.

¡Bendito sea Yavé, Dios de Sem y sea Canaán esclavo suyo! Que Dios agrande a Jafet y habite en las tierras de Sem y sea Canaán esclavo de ellos. (Génesis, 18-26: 2005)

El anterior relato bíblico corresponde a la tradición cristiana occidental, marca la división del mundo y contribuye a la construcción de significado sobre la verdad.³⁷ En el ámbito religioso funcionó como una justificación de la Conquista, del progreso y la modernidad; siendo así que Europa representa a Jafet, quien tiene poder sobre sus hermanos Sem (Asia) y Cam (África) donde la esclavitud es un elemento clave para comprender la ecuación, pero ¿dónde quedan las culturas indígenas dentro de esta categorización? El mito bíblico no se corresponde con los mitos de creación desde la visión mesoamericana, sino a una perspectiva aislada que, más tarde, fue aceptada por todo el mundo con la expansión del cristianismo. Según Mignolo (2007) “los textos que se han escrito y los mapas que se han trazado sobre el lugar que ocupa América en el orden mundial no se apartan de una perspectiva europea que se presenta como universal” (p. 17).

En las nuevas narrativas generadas a partir de la incorporación de América al sistema de subordinación que ya existía, el espacio de las culturas indígenas pasó a formar parte de aquel hermano bendecido por Dios, Jafet, es decir, Europa. Con ello, la variedad de pueblos que ahí coexistían, se convierte en una propiedad que decide aquello que debe permanecer y lo que no, lo que es humano, lo que es válido y lo que encierra la verdad. De esta manera,

³⁷ El occidentalismo, como concepto geo político, determinó las categorías de pensamiento y clasificación del resto del mundo.

muchos pueblos fueron desapareciendo.³⁸ Los pueblos en México sobrevivieron con base en el sincretismo cultural, de intercambio, de adaptación. En palabras de Bonfil (1989): “en el territorio de lo que hoy es México surgió y se desarrolló una de las pocas civilizaciones originales que ha creado la humanidad a lo largo de toda su historia: la civilización mesoamericana, de ella proviene lo indio en México” (p. 23). Sin embargo, en ocasiones olvidamos que las comunidades indígenas perdieron parte de su historia al adoptar la externa; entonces, es como si la cronología de su tiempo comenzara a partir de entonces, del siglo XVI y no antes de revelarse a los otros. Lo anterior explica el contexto en el que los cuentos indígenas brotaron después de ser enterrados. Surgen a través del discurso de la historia en que se anularon; en parte por el difícil, pero fino procedimiento en el que las mismas comunidades resguardaron sus creencias al ocultarlas o incluirlas en la nueva religión; y en parte por el proceso de reescritura de los evangelizadores.

En relación con la construcción de América latina, Vasconcelos (2003) instaaura el mestizaje como una categoría filosófica cuando plantea que la raza cósmica nace después de la Conquista, por lo que su visión se mantiene en la perspectiva iberoamericana: “las cuatro grandes razas contemporáneas: la Blanca, la Roja, la Negra y la Amarilla, para indicar que la América es hogar de todas, y de todas necesita” (p. 30). Con lo que, según Mignolo (2007), perpetúa la idea de la construcción del mundo con base en el relato cristiano, pues así, el sitio correspondiente a México representa el quinto ángulo del pentágono etno racial, “que más adelante funcionaría como categoría para la marginación” (p. 157) y que el mismo Vasconcelos acentúa en una conversación con el escritor zapoteco, Henestrosa, que lo apoyaba en su campaña política:

³⁸ Sobre todo, aquellos correspondientes a la parte de Aridoamérica, como enfatiza Bonfil (1989).

- Tengo una beca y con ella estudio las lenguas indias. Investigo sus alfabetos.
 - ¿Y eso para qué sirve?
 - Para que algún día, de aquí a cien años, cuando México sea el país que todos soñamos, se pueda medir la importancia y grandeza de la cultura indígena en la historia de México— Vasconcelos entonces se encrespó y respondió en tono airado:
 - Andresito, ya deje en paz a esos indios idiotas.
 - Pero, Maestro— respondió Henestrosa también en voz alta—cómo puede decir eso, si fue usted quien los puso de pie y les dio libros y educación.
 - No insista Andresito, reconozco que yo también he sido un idiota, pero no pida que siga siéndolo. Le aconsejo que se ponga a escribir poemas, cíclicos, novelas, relatos.
- (Cruz B., A. 2001: 167)

En esta cita, retomada del biógrafo del autor zapoteco, se evidencia el abismo cultural en el que cae la concepción de lo indígena, como algo de lo que no vale la pena preocuparse ni darle validez dentro de la vorágine del mundo moderno y eurocéntrico.

Asimismo, se recrean nuevos cuentos que, por un lado, comprenden la justificación de la conquista como algo necesario, pero también recrean la propia cosmogonía. En el ejemplo que presentamos a continuación, de un relato maya de Tizimín, la narración se compone de episodios bíblicos,³⁹ lo que evidencia la fusión de creencias, pero sobre todo refleja la herida colonial como parte del ser indígena y de la línea marcada por la aculturación, camino que sigue señalado.

Adán y Eva tuvieron tres hijos: Melchor, Gaspar y Baltasar. Un día, Adán se emborrachó con ron. Melchor, al ver ebrio a su padre le ensució el rostro con carbón

³⁹ Del mismo ejemplo que se citó al inicio de este apartado.

para que al despertar se avergonzara de su embriaguez. Llegó Gaspar, tomó más carbón, y ennegreció por completo la cara manchada de su padre. Más tarde llegó Baltasar hasta donde yacía Adán. Molesto por aquella ofensa que se había hecho a su padre, preguntó quién la había cometido y empezó a limpiar el rostro manchado. A la hora de la comida, Adán se dirigió a Melchor y a Gaspar para pedirles que le dijeran quién había sido el culpable del agravio. Ambos hijos negaron saberlo. Sin embargo, más tarde, los tres jóvenes fueron a bañarse al mar. Al salir, Melchor estaba todo negro; Gaspar tenía el cuerpo oscuro, no tan negro como Melchor; Baltasar salió con su piel blanca y con sus ojos verdes. Jesucristo los bendijo en esta condición, y con la bendición se convirtieron en los Santos Reyes de Tizimín. (López A, 2020, p. 41)

Los personajes cumplen una función muy común al cuento popular. Uno de los hermanos recibe un objeto mágico de manos de un donante o protector, mientras que los otros dos, que en realidad funciona como personaje colectivo, se caracterizan por ser sus rivales (aunque al final, no tenga las suficientes cualidades para convertirse en héroe).⁴⁰ En este caso, el personaje central y merecedor de todas las alabanzas es Baltasar y el premio por su hazaña es la raza blanca, mientras que sus hermanos reciben la piel oscura a manera de castigo y como símbolo de su impureza moral, al haberse burlado del padre, quien sería el donante según las funciones de Propp (2008a).⁴¹ Del relato bíblico de los hijos de Noé, se desprende otro cuento que justifica el papel del héroe desde el contexto socio cultural impuesto. Se expone así el pensamiento jerárquico respecto a la naturaleza de los personajes en el cuento

⁴⁰ Bruno Bettelheim (2009) habla de versiones antiguas del relato de los hermanos desde 1250 a.C. en papiro egipcio, por lo que esta función en los personajes ha prevalecido tomando diversas formas hasta la actualidad.

⁴¹ En *Morfología del cuento* (1928) Propp determina que existen 31 funciones de los personajes en el cuento popular.

y la identificación de los sujetos con su papel en la realidad que denigra a uno y glorifica al otro.

4.2 La proyección de un pueblo ideal. Formas del sincretismo religioso

Así como las culturas en Mesoamérica ya tenían su propia cosmovisión, los personajes en sus narraciones tenían su propia identidad, simbolismo y carga cultural. Sin embargo, con la llegada de la nueva mirada europea se tergiversa el imaginario colectivo.

El contexto de la expansión imperial europea marca un momento de cambios radicales, basado en el proyecto utópico que se tuvo por parte de Europa: el territorio conquistado y todo lo que ese espacio implicara. Esta proyección de sociedad en el 'nuevo mundo' a la vez era una crítica irónica hacia su propio contexto y realidad política. La idea de utopía, generada con base en las cartas de viaje de Américo Vespucio, se contraponen con las causas de miseria y penurias causadas por y para la conquista. En su tratado,⁴² Moro (1975) incluye argumentos a favor de la evangelización, cuyas bases sirven como fundamento para incorporar a los indígenas al mundo católico. Por su parte Bartolomé de las Casas pudo poner en práctica sus proyecciones utópicas. A partir de entonces, los pueblos nativos funcionaron como campo de experimentación social y anulación de las formas de las manifestaciones religiosas existentes, así como la erradicación de lenguas, culturas y saberes.

A través de la utopía, como aspiración que reprodujo la lógica de la modernidad, se pretendía perfeccionar a las poblaciones originarias a costa de negar su naturaleza para insertarlas en lo que 'debían ser'. Así, los evangelizadores actuaron para garantizar la

⁴² *Utopía*, publicado en 1516, fecha que nos recuerda lo reciente que estaba el llamado descubrimiento de América, trata sobre una isla imaginada, cuyo nombre ficticio alude al nombre con el que ahora se conoce la obra, que conlleva la idea de perfección por su fundamento en los ideales políticos y religiosos del mundo clásico y del cristianismo,

humanidad indígena: quienes se adhirieran a la nueva fe y demostrarían su capacidad como seres racionales.

Lo curioso es que la evangelización funcionó precisamente porque pudo introducirse en la cosmogonía originaria. Si por un lado las imágenes de la figuración católica se adhirieron paulatinamente a las divinidades prehispánicas; por otro, los indígenas simulaban adecuarse a las nuevas creencias para volver una y otra vez sobre sus pasos y explicarse a sí mismos las enseñanzas de los evangelizadores, pero desde su propia cosmogonía, tanto en la práctica como en el imaginario colectivo.

Otro aspecto determinante es que la evangelización se llevó a cabo a través de imágenes, aprovechando la forma de escritura originaria mediante códices, pero también la manera en que se conciben los seres en nuestra mente: mediante representaciones que acumulan todo un conglomerado de emociones, ideas y percepciones inconscientes. De acuerdo con López A. (2020):

En el cristianismo predominan las figuras realistas a las que se unen emblemas simples, como la mencionada aureola. En cambio, en la imaginería mesoamericana se tiende a las formas conceptuales, hasta el punto de que muchas imágenes de los dioses pueden leerse en los diversos atavíos y divisas alusivos a sus cualidades, poderes o situaciones. (p. 25)

Los personajes que generaron de aquel sincretismo religioso son una muestra de la compleja red de símbolos que existieron en la tradición prehispánica, y la manera en que se adecuaron a la nueva concepción religiosa. Los seres antropomorfos, más similares a la antigua cosmología egipcia que a la cristiana, mutan su naturaleza a través de los relatos que cuentan sus historias. En los códices que no fueron destruidos o que 'rescataron' los evangelizadores aún es posible ver el atisbo de personajes originarios y afines al panteón mesoamericano; sin

embargo, la forma en que pasaron a ser parte del imaginario colectivo se adecuó a las nuevas narrativas.

Por lo general, conocemos la cosmovisión de los antiguos pueblos mexicanos gracias a las fuentes coloniales, pero también es posible acceder a relatos míticos que recibieron poca o nula influencia de la ideología extranjera. En palabras de Hermann y Libura (2017):

Casi todas las versiones hoy conocidas provienen de los tiempos coloniales, están escritas en español y su contenido recibió influencia de la cosmovisión cristiana. Hay escasas excepciones, como el *Popol Vuh* que se escribió en quiché durante la Colonia. También existen historias acerca del origen del mundo plasmadas en los códices coloniales, como el *Códice Vaticanus A* que contiene varias láminas dedicadas a los tiempos míticos de la creación. Pero nada se asemeja al *Códice Vindobonensis*, cuyas láminas contienen un insólito registro de mitos libres de cualquier tipo de deformaciones producidas por el choque de culturas durante la Conquista y la Colonia. (p. 6)

Llama la atención el uso de la palabra “deformaciones” para referirse a los cambios realizados a cada uno de los relatos míticos que sobrevivieron a todo aquel proceso histórico que generó en el sincretismo cultural, ya que precisamente hubo una continua permutación en la forma, es decir, la narración cambia, al igual que las descripciones y nombres del personaje, sin embargo, éste conserva sus funciones y carga simbólica. Ya León P. (2018) había opinado de forma parecida respecto a lo que, al parecer, se creía de los antiguos nahuas, por la ausencia de temas eróticos en su obra, como puritanos o bárbaros; cuando en realidad, este ejemplo y muchos más ocurrieron por las decisiones de recopiladores externos respecto a lo que sí era bueno, moralmente hablando, o benéfico según la cosmogonía cristiana. Sin embargo, él mismo entiende que para acceder a la antigua cosmogonía y entender las

creaciones de pueblos mesoamericanos en su contexto actual, es necesario recurrir a términos, conceptos y vocablos propios del ámbito grecolatino ¿no empleó él mismo el término *filosofía náhuatl*? (León P., 2017).

Asimismo, es importante recalcar que, pese a que las recopilaciones de cuentos fueron hechas por folkloristas e investigadores extranjeros, también hay escritores originarios que escriben los relatos de su propia tradición. Los personajes son el resultado de la confluencia de perspectivas, de la memoria cultural desenvuelta a partir de las apropiaciones y reapropiaciones a las que se someten incesantemente sus habitantes, los creadores de las historias.

5. Interculturalidad en la literatura. Una puerta para el escritor indígena⁴³

Cuando muere una lengua, entonces se cierra a todos los pueblos del mundo una ventana, una puerta, un asomarse de modo distinto a cuanto es ser y vida en la tierra.

(Miguel León Portilla.
Cuando muere una lengua)

En México resulta necesario reivindicar las culturas originarias que se han visto relegadas por todas las razones sociales, culturales e históricas ya se mencionadas. Una de las estrategias que ha funcionado es dar vida a las voces autóctonas a través de la literatura; sin embargo, el lenguaje funge como una barrera en el sistema de la comunicación. Rosario Castellanos en *Balún Canán* (1957), obra representativa del indigenismo en México, evidencia el idioma como una forma de poder, quien domina la lengua central (el español) se encuentra en un nivel más alto y es, esencialmente, quien sabe escribir, el que tiene una

⁴³ Una parte de esta sección fue publicada por el anuario de letras *Humánitas* del Centro de Estudios Humanísticos de la UANL con el mismo título (López y Flores, 2018).

primacía sobre los demás. Esto se refleja en Felipe, personaje representativo del indígena que se impone justamente porque aprendió a escribir. Si bien no comprende cómo quiere hacer justicia para sí mismo y para su pueblo porque exige el cumplimiento de formas sin entender toda la complejidad del sistema, reclama la instauración de una escuela para que se cumpla la ley; sin embargo, cuando el espacio construido para dicho propósito comienza sus funciones, pareciera un juego sin sentido porque lo único que ocurre es que el maestro enviado a instruir a los niños indígenas, comienza a leer un libro en español que no significa absolutamente nada para sus pupilos:

¿De qué nos sirve juntarnos aquí todos los días? Yo no entiendo ni jota de la maldita lengua de ustedes y ustedes no saben ni papa de español. Pero, aunque yo fuera un maestro de esos que enseñan a sus alumnos la tablas de multiplicar y toda la cosa ¿de qué nos serviría? No va a cambiar nuestra situación. Indio naciste, indio te quedas.
(Castellanos, 2012, p. 158)

En este ejemplo de literatura indigenista⁴⁴ se observa cómo, en el periodo del Cardenismo en México, el hecho de tener que aprender la lengua oficial y reprimir la propia terminó por condicionar una relación de dependencia, esto, debido a las políticas de inclusión indígena en cargos públicos, en los Altos de Chiapas.

Ya como parte de la literatura indígena, el escritor, Jorge Miguel Cocom Pech (2013) relata sus propias experiencias. Es notable que su origen maya fue una barrera para acceder a la educación, pues los hablantes de lengua española y los profesores prohibían la comunicación de los estudiantes en su idioma originario:

⁴⁴ Una de las principales exponentes fue Rosario Castellanos junto con José María Arguedas en Perú. Su literatura trata sobre temas indígenas, pero no es escrita por autores originarios.

En ese entonces, era tal el temor que sentíamos por los maestros que, en más de una ocasión, pensamos desertar. Y es que, como la enseñanza se impartía solamente en español, tardábamos en aprender aritmética, la lengua nacional y otras historias. A causa de esa dificultad en nuestro aprendizaje, frecuentemente se nos castigaba con el término despectivo y humillante de burros. Muchos de mis discípulos de origen maya mejor optaban por ocuparse de la milpa y no volvían a la escuela. (p. 17)

Cocom Pech explica también que el castigo físico podía ser impuesto por aquellos niños que provinieran de una familia mestiza que, junto con los términos despectivos sobre la falta de inteligencia de los indígenas, marcaran el abismo cultural y epistémico en el que cayeran y la necesidad de desertar para evitarse las penalidades impuestas, o bien, intentar volver a sus orígenes en un mundo que ya no sabía respetar ni comprender la cultura del otro.

En la literatura, el escritor indígena funge como portavoz cultural. Es a través de la palabra de los pueblos, el reconocimiento de la palabra antigua y de los saberes actuales que resulta posible ejercer un papel en la cultura.

El caso de Cocom Pech no es aislado. *Los hombres que dispersó la danza* (1929) del autor zapoteco Andrés Henestrosa permea el espacio de relegación y se abre paso a la interculturalidad. La experiencia de escribir narrativa indígena es reciente, pero es precisamente esta obra la que abre paso a otros escritores hablantes de lenguas originarias. Específicamente los zapotecos del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, desarrollaron textos en su propio idioma, pero con la adquisición de una escritura ajena para el registro de la memoria oral.

En la obra de Henestrosa se encuentra el diálogo intercultural donde convive el pensamiento mítico del pueblo zapoteco y los nuevos acercamientos al cristianismo que trajo consigo la conquista espiritual. El sincretismo funge entonces como un mar de expresiones

culturales que se alimentan entre sí y se perciben como parte de la misma cultura aun cuando su origen fuera distinto. Así, en el caso que se discute, los cuentos recrean el proceso intercultural entre la cultura zapoteca y la occidental, y el autor de estos relatos se despliega como portavoz cultural de su pueblo. Henestrosa manifiesta el proceso de transformación de las narraciones, pues escucha y después escribe; pasa de la tradición oral a la escritura literaria: ocurre la oralitura.

Cabe cuestionarse ¿cuál es la mirada de este escritor? La perspectiva mítica de su pueblo es insertada en la cultura occidental, ya no como mito, sino como cuento popular, su fin es estético, no religioso. Su función es escribir artísticamente en un diálogo con el otro.

Las fábulas indígenas, misteriosas y sutiles se maridaron con los apólogos y los *enxiemplos* castellanos y fue como si el río de la imaginación ibérica se vaciara en el río de la imaginación zapoteca, y mezcladas sus aguas, sus arenas y sus astros, no se puede ahora separarlas. (Henestrosa, 2009, p. 37)

El planteamiento en la obra de Henestrosa se fundamenta en el sincretismo cultural (en el sentido de que confluyen diversas perspectivas), el literario (puesto que escribe en español los relatos que conoció en zapoteco) y el religioso (debido al papel del cristianismo como raíz de la cosmogonía en el texto). Para él la frontera existe, pero debería diluirse. Su proyecto autoral funciona como una proyección del deseo social donde él mismo se posiciona como voz de su comunidad. Su idea consiste en desaparecer toda frontera. El autor zapoteco finalmente formó un vínculo con la Academia, en su discurso de ingreso menciona:

He llegado a pensar que se me premia, no la calidad y el número de mi obra en marcha, sino la persistencia en el aprendizaje del español [...] si mi hispanización no se pone en duda es porque corre pareja con la de miles de mexicanos que, habiendo nacido

dentro de una lengua indígena, se esforzaron en lograr la otra mitad de su alma.
(Henestrosa, 2012, p. 7-8)

Si hablamos de igualdad entre las lenguas y las culturas, el español y el zapoteco tendrían que funcionar como equivalentes,⁴⁵ pero Henestrosa tiene que aprender la lengua de Cervantes para ser escuchado.⁴⁶ Todorov (2013) explica que el horizonte entre diferentes culturas tiene como límite la idea de universalidad; sólo se genera por comparaciones (p. 56). Sin embargo, esta universalidad en el caso de estudio sólo funciona de forma relativa, porque al final siempre existen los límites entre culturas y el problema surge cuando una se posiciona como superior a otra.

La finalidad del discurso de Henestrosa es mostrar la asimilación del español dentro de la lengua zapoteca. Pero también, junto con todos los ejemplos que aporta, denuncia que el aprendizaje de una lengua conlleva un cambio en la forma de pensar y concebir el mundo, y que esa transformación se dio de forma obligatoria, dado el espacio real de relegación que ya se ha explicado.

5.1 *Los hombres que dispersó la danza. La interculturalidad en los cuentos zapotecos*

Los cuentos zapotecos publicados por Henestrosa permiten exponer los diálogos del autor con las diversas tradiciones que construyen su literatura. El texto representa un encuentro

⁴⁵ Esto en caso de que sólo existieran los dos idiomas mencionados, pero en realidad, el asunto es mucho más complejo, ya que el español y el portugués a la vez, son lenguas secundarias frente al inglés francés o el alemán dentro de los estándares mundiales del saber. De manera que los hablantes de zapoteco o cualquier otra lengua indígena, se encuentran en una doble desventaja.

⁴⁶ De la misma manera que un hablante cuya lengua materna no sea el inglés, debe acceder a este idioma para alcanzar privilegios sociales, desde el ámbito de la educación, el trabajo o incluso las oportunidades de mejora económica.

entre dos perspectivas diferentes: la de una cosmovisión autóctona y la del cristianismo ¿Cómo se refleja el mestizaje cultural dentro de la cultura zapoteca?

Los personajes de los cuentos tienden a sustituir su nombre, o bien, intercambiarse entre ellos: un héroe de la tradición indoeuropea, por ejemplo, puede pasar a formar parte del universo cuentístico indígena, realizando funciones que pertenecen a otra cultura. Montemayor (1999) explica que los héroes autóctonos fueron reemplazados por Cristo o Santos de la Iglesia católica, mientras que la estructura de la narración y las funciones de los personajes se conservaron, caso que resulta evidente en algunos relatos de la obra en estudio: “dos cuentos zapotecos de Andrés Henestrosa refieren dos intentos de fundación. En el primero 'El lago de Santa Teresa' se propone fundar Juchitán en la más bella región; sin embargo, por un crimen, Dios decide destruirla y a tal decisión, la Santa se resiste” (p. 82). Cristo funge como un personaje alrededor del cual gira el argumento de algunos cuentos, aunque se trate de un héroe indígena suplantado por la figura del dios cristiano, como una manera de favorecer la evangelización porque las funciones estructurales del relato siguen siendo las mismas.

Para entender de manera óptima esta obra y puesto que se inserta en el ámbito tradicional zapoteco, es importante delinear las bases de lo que fue la conquista espiritual en Oaxaca y cómo funcionó. Cruz, V. (2013) explica que los españoles, durante la época de Conquista, tuvieron como aspecto primordial la explotación de la mano de obra y no el conocimiento y preservación de la cultura zapoteca. A diferencia de lo que sucedió con la cultura náhuatl, retomada por Sahagún, la tradición zapoteca tuvo oportunidades más escasas de preservación, pues fray Francisco de Burgoa no tuvo acceso a fuentes documentales directas: “contrariamente a los nahuas y a los mayas, que tuvieron a quienes recopilaron algo de su literatura y recientemente retomaron la creación en su lengua; los zapotecos del Istmo

hemos desarrollado una literatura indígena” (p. 24). Posteriormente, León P. reafirma esta teoría:

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

Según Ricard (2013) fueron tres las órdenes religiosas que llegaron a tierras zapotecas, mixtecas y mixes. A pesar de que en cada región operaron de forma distinta, tuvieron en común la conquista religiosa pacífica, es decir, que las nuevas creencias se adaptaron. Sin embargo, de la cosmovisión y cultura de entonces, quedan fragmentos que se han remendado con la perspectiva de occidente. Aun así, la destrucción de aspectos con los que se reafirmaba la identidad autóctona fue necesaria para aquellos que creían en la única fe verdadera. Ricard (2013) apunta:

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

De ahí la premisa para transformar un personaje en otro y acomodarlo al nuevo discurso, pues cómo era posible borrar la idea abstracta y generalizada de un dios, sus rasgos, sus

características, hasta convertirlos en algo diferente: el sutil y suave convencimiento de que sus dioses no eran más que Cristo transformado.

6. Conclusiones parciales

En el capítulo se revisó el papel que la Historia cultural tiene en el cuento indígena, ya que analizamos la manera en que interviene la ficción para enunciar la voz oculta del otro; como una estrategia en la que entra en juego el sincretismo. Con ello, se determinó que la literatura indígena funciona como un medio para acceder a otros espacios, generalmente relegados a los pueblos originarios. Esto ayudó a entender el espacio cultural que ocupan los cuentos de origen indígena y con ello el funcionamiento de los personajes.

Por ello, se exploraron también dos ejemplos de cómo ha funcionado para los escritores hablantes de lenguas indígenas: Jorge Miguel Cocom Pech (maya yucateco) y Andrés Henestrosa (zapoteco del Istmo), pensar en sus propios orígenes y en su propio idioma funciona reactivado los saberes originarios y la memoria colectiva de cada una de sus culturas.

La función del indígena como autor es escribir en una dinámica dialógica. Las creencias contenidas en la expresión oral pasan a formar parte del panorama literario como una manifestación cultural que se retroalimenta. Los relatos entablan un diálogo con otras tradiciones, convierten al mito en una revelación y al escritor en un portavoz cultural, en el que cuenta con la palabra para validar y transmitir su cultura, pero también para apropiarse de los elementos que le son dados desde fuera.

Los hombres que dispersó la danza es una de las obras más emblemáticas y significativas del pueblo zapoteco⁴⁷ y representa el sincretismo de dos creencias que se fusionaron para formar una nueva cultura. Mediante los cuentos populares se inserta la semilla de la cosmovisión indígena en la tradición occidental. Es un apropiado ejemplo de que la interculturalidad funciona cuando diversas manifestaciones culturales se retroalimentan entre sí.

Finalmente, se explicó el papel de la aculturación en los personajes a través de los cuentos, ya que el sincretismo actúa en lo que cada cultura toma como suyo y parte de su identidad, es decir, mientras que exteriormente y en la práctica se respeta y practica la creencia del otro, también, internamente conserva, aunque de forma oculta su propio universo mítico. En el próximo capítulo, se revisa cómo, a nivel inconsciente, existen patrones de figuras que funcionan como pautas para representar expresiones de diversas culturas y cómo confluyen entre sí para representarse a través de los personajes.

⁴⁷ Junto con *Estatua y danza* (1939) de Nazario Chacón Pineda y *Vinnigulasa cuentos de Juchitán* (1940) de Gabriel López Chiñas. En estos relatos se narran las características y proezas de los antiguos dioses zapotecos, aunque, en realidad, se trata de entidades femeninas. Al igual que los cuentos de Henestrosa, hacen referencia a los zapotecas que huyeron de los poblados ante el aviso de los dioses de que nuevos hombres llegarían y, por tanto, la dispersión los separó. Término que se retomó para el título de su libro *Los hombres que dispersó la danza*.

CAPÍTULO 2. ARQUETIPOS E INCONSCIENTE COLECTIVO O LA CONFIGURACIÓN DE UN PERSONAJE

En este capítulo se explica la forma en la que el arquetipo se representa dentro de una cultura y, por lo mismo, se estudia al personaje como símbolo en su expresión de contenido inconsciente.

Para ello se retoma a Carl Jung (2008) (2020), quien plantea que en la voz del inconsciente perviven los personajes de distintas épocas y culturas. El análisis arquetípico plantea que del inconsciente proviene el paralelismo universal y mitológico común en todas las tradiciones y que se manifiesta a través de las representaciones arquetípicas personificadas. Existen cinco arquetipos comunes a todas las culturas: el ánima, el *animus*, la sombra, la persona y el sí mismo (Jung, 2020). A continuación, se explican las características y el funcionamiento que tienen en los personajes como forma de representación.

1. El ánima. Recuerdo olvidado de la divinidad femenina

Este arquetipo corresponde al eterno femenino en el inconsciente masculino, es decir, el vínculo entre la conciencia del yo y el inconsciente colectivo que abre una vía hacia el sí mismo.⁴⁸ La manera en que esto se refleja en la mitología es a través de la personificación en las deidades femeninas representadas como imágenes de una idealización. Por ello, funcionan como fantasías revestidas de necesidades: figuras maternas, hechiceras, diosas asociadas al principio de Eros y en general las criaturas femeninas. En los antiguos rituales de iniciación, el paso de la infancia a la adultez de los varones se determinaba por rituales de

⁴⁸ Ya que el sí mismo es otro arquetipo, este aspecto se explicará más adelante.

iniciación sexual, donde el arquetipo del ánima era fundamental (Lévi S., 2015). También la literatura popular está llena de estas representaciones; por ejemplo, en los cuentos de hadas, el ánima también simboliza la ambivalencia respecto a la figura de la madre, en la bruja o la madrastra (Bettelheim, 2009).

De aquí se desprende otro arquetipo: el de la madre.⁴⁹ Según Jung (2020) comprende las siguientes características: 1) forma que contiene todo lo viviente, 2) autoridad mágica de lo femenino, 3) sabiduría, 4) altura espiritual más allá del entendimiento, 5) ser bondadoso protector y sustentador; dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento, y 6) lo que devora y seduce. Por lo anterior, el arquetipo de la madre puede representarse desde dos facetas: el primero como el tipo uránico o masculino y el segundo con el carácter *ctónico*⁵⁰ o femenino de donde surgen los personajes representativos de la tierra madre. Un ejemplo interesante es el cuento huichol *Wixaritari, la gente de maíz* (2017) donde la madre del maíz Takutsi Nakawe, simboliza tanto a la tierra que produce fertilidad como a la figura materna cuya severidad radica en castigar a todo aquel que no respete a su hija (las plantas del maíz en forma de mujer). Así pues, la Gran madre puede presentarse como diosa buena o malévola, según la función en el relato. Se encuentra una similitud entre el arquetipo de la madre de origen huichol y la diosa hindú Mani-dvipa, quien por su color rojo simboliza al mismo tiempo a la tierra, al fuego y a la vida. Como creadora del mundo contiene las galaxias de los espacios del mundo en su vientre.

Respecto al arquetipo del ánima Campbell (2015) asegura:

⁴⁹ El arquetipo de la madre funciona como una compensación cuando se anuncia el fin de la infancia. Ya que la relación con la madre es la más importante en la realidad anímica del niño (Jung, 2008).

⁵⁰ El principio de lo *ctónico* alude en todo espacio vinculado con la tierra. Específicamente en mitología se relaciona con el inframundo o con el principio de todo lo viviente y fértil.

Es el modelo de todos los modelos de belleza, la réplica de todo deseo, la meta que otorga la dicha a la búsqueda terrena y no terrena de todos los héroes. Es madre, hermana, amante, esposa. Todo lo que se ha anhelado en el mundo, todo lo que ha parecido promesa de júbilo, es una premonición de su existencia, ya sea en las profundidades de los sueños o en las ciudades y bosques del mundo [...] la imagen no sólo es benigna también es la madre mala: 1) la madre ausente, inalcanzable, en contra de quien se dirigen las fantasías agresivas y de quien se teme una igual respuesta agresiva, 2) la madre que obstaculiza, que prohíbe, que castiga, 3) la madre que se apodera del niño que crece y trata de huir, y finalmente 4) la madre deseada pero prohibida. (p. 129)

Como se observa, el ánima y, por ende, la madre como arquetipo tiende a vincularse con la polaridad entre un aspecto positivo y su contraparte negativa. La moral de la divinidad se entiende a partir de conceptos separados que provienen del modelo divino judaico. A diferencia de otras culturas como las orientales donde los dioses pudieron conservar su “carácter moral paradójico primitivo” (Jung, 2020, p. 148). Por otro lado, y debido a que el surgimiento de los arquetipos es previo al problema de la conciencia moral, en la parte femenina que corresponde al ánima abundan los aspectos eróticos:

El ánima no es el alma del dogma, no es un *anima rationalis*, porque ése es un concepto filosófico y el ánima es un arquetipo natural que subsume de modo satisfactorio todas las manifestaciones de lo inconsciente, del espíritu primitivo, de la historia de la religión y del lenguaje. (Jung, 2020, p. 47)

Previa a la instauración ideológica y religiosa del dios único, las divinidades femeninas representaban una forma común de idealización, donde el arquetipo del ánima proyecta diferentes rasgos del eterno femenino. Tan sólo en la mitología griega se contraponen Afrodita

a su faceta opuesta: Artemisa; pero también Hera, Perséfone, Atenea o la misma Gaia como la madre tierra (Downing, 2010). En las tradiciones distantes, ya sea en temporalidad o espacio geográfico, pasa lo mismo como en Iemanyá, divinidad de origen afrocaribeño, que engloba la fertilidad femenina y la maternidad de todos los seres vivos (Segato, 2020). O bien, la complejidad de Kali:⁵¹ “ella era la fuerza cósmica, la totalidad del universo, la armonía de todas las parejas de contrarios, combinando maravillosamente el terror de la destrucción absoluta, con una seguridad impersonal, pero materna” (Campbell, 2015, p. 135).

La narrativa indígena no es la excepción en proyectar el ánima en sus deidades femeninas: la Luna, por su contraposición al Sol como ente frío, húmedo y oscuro, se relaciona con lo femenino, versus el concepto de lo masculino en el símbolo del Sol como una divinidad. Así pues, en *Coyolxauhqui* (nahua) o *Ixchel* (maya) se evidencia el arquetipo del ánima contenido en la Luna.

2. El *animus*. Opuesto complementario del ánima

Este arquetipo funciona como el contrario del ánima; es decir, el eterno masculino en el inconsciente femenino. Esto es: el vínculo entre la conciencia del yo y el inconsciente colectivo. La importancia en ambos radica en que funcionan como complementos, o bien los llamados opuestos complementarios que menciona López A. (2016a) respecto a la tradición mesoamericana. Así pues, en el imaginario colectivo el *animus* representa los principios de lo luminoso, seco, alto, masculino, caliente y fuerte.

⁵¹ Por lo general se relaciona a *Kali* con la muerte, la destrucción y el tiempo, pero que en realidad simboliza la renovación, ya que destruye todo lo que necesita ser destruido para que los nuevos ciclos comiencen. Salta a la vista la equivalencia con el pensamiento que tuvo la cultura mexicana respecto al renacimiento de los soles y los ciclos del tiempo. (Caso, 2012).

Si al ánima corresponde el principio de Eros y las fantasías revestidas de realidades, el *animus* se vincula con el logos y la conexión con el mundo de las ideas y el espíritu. Como proyección tiene entre sus principales personificaciones a las figuras paternas y las religiosas, a veces ambas: “la idea de la divinidad creadora masculina es, aparentemente, un derivado de la *imago paterna*, que entre otras cosas tiene, en primer lugar, la relación infantil con el padre” (Jung, 2008, p. 68).

Por ello, en diversas tradiciones mitológicas los dioses simbolizan este arquetipo: desde Zeus en la cosmogonía griega, hasta el rey en los cuentos de hadas de tradición indoeuropea. El padre, como un derivado arquetípico del *animus*, funciona como aquel que pone obstáculos al héroe (p. 273). Por lo mismo, dentro de los cuentos se representa en su carácter ambivalente como bueno y malo, como un gigante que custodia un tesoro, o bien, como un rey antagonico que pone pruebas al héroe. En la mitología sumeria, un ejemplo representativo es el gigante *Chumbaba*, quien es vencido por *Gilgamesh*. Entre los cuentos indígenas, el *animus* podría estar representado en Watákame como opuesto complementario de la divinidad femenina del maíz huichola, pero también como el que pone obstáculos al desarrollo de ésta.

Una característica definitoria del *animus* es que puede presentarse por etapas: comienza con la fuerza o el poder físico, como en el caso de Hércules, faceta que es seguida por el intelecto o los héroes cuya supervivencia depende de la astucia. Continúa la fase del conocimiento, para dar paso al arquetipo del sabio o del significado que en la literatura puede caracterizarse como el anciano sabio, los magos o incluso algunas astros y elementos naturales revestidos de divinidad. Entre la narrativa mixe, los niños Sol y Luna se ven socorridos por un viejecito amable que les indica qué deben hacer para ganar en la competición contra los hombres fuertes para ganar el privilegio de ascender al cielo. Los

ejemplos son tan vastos como la diversidad cultural que los contiene. Incluso, un ejemplo paradigmático en la literatura infantil y juvenil es el anciano sabio Dumbledore que previene y ayuda al héroe Harry Potter en su misión contra el antihéroe (Rowling, 2019). Dentro del universo de fantasía épica, que evidentemente retoma innumerables aspectos de la mitología universal, también es un ejemplo notable el de Gandalf en la trilogía de *El señor de los anillos* (Tolkien, 2001). Desde el punto de vista de Jung (2020):

Si el nombre Lucifer no estuviera ya afectado por un prejuicio, sería muy adecuado para este arquetipo. Por eso me he contentado con denominarlo arquetipo del anciano sabio o del significado. Como todos los arquetipos, éste tiene también un aspecto positivo y uno negativo. (p.65)

Ahora bien, es importante rectificar que no podemos catalogar a todos los personajes femeninos o masculinos dentro de *ánima* o *animus* respectivamente porque funcionan más bien como una idealización, una proyección de fantasías desde el inconsciente colectivo; por eso es tan importante ver la forma en que actúan dichos arquetipos en cada cultura, como una manifestación específica de su cosmovisión. Juntos representan otro: la *sizigia*. En principio, este término, que proviene del griego *zysygía*, se refiere a la alineación que forman el Sol y la Luna en relación con la Tierra. Desde la perspectiva arquetípica, personifican a la pareja andrógina de dioses, que comprende a la vez lo femenino y lo masculino. En la figuración oriental funciona como el *yin-yang*. En el cuento indígena, la unión de los contrarios simboliza a la pareja de padres creadores u opuestos complementarios (López A, 2016b).

3. La sombra o el encuentro aterrador consigo mismo

Jung (2020) plantea este arquetipo desde dos aspectos: el primero como la totalidad de lo inconsciente y el segundo como el aspecto negativo de la persona.⁵² Se caracteriza por los rasgos negativos que el yo consciente no reconoce como propios. Esto significa que no son compartidos por la consciencia por su incompatibilidad con la personalidad. Pese a esto, los rasgos no desaparecen, sino que desarrollan un agente antagonista del yo inconsciente.

Así pues, la sombra actúa como un yo oculto que acompaña al sujeto. En el relato mítico y la literatura popular puede funcionar de dos maneras: la primera, como el villano de los cuentos de hadas donde caben todas las funciones que Propp (2008a) menciona del antagonista en los cuentos populares rusos⁵³, por ejemplo: “el antagonista trata de engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes” (p. 43), “el héroe y el antagonista se traban directamente en lucha” (p. 69), o bien, “la prohibición es transgredida” (p. 40). Esto también aplica cuando el héroe se vuelve su propio antagonista al dejarse engañar por su enemigo o por sí mismo;⁵⁴ lo que nos lleva a ver al personaje a través de dos formas contrarias. Normalmente se toma como un personaje con características benéficas, pero que constantemente obstaculiza su propio avance a lo largo del relato.

En la segunda forma, el carácter del personaje se ve disociado; es decir, que al tratarse del mismo ser, muestra características opuestas entre sí, muchas veces sin un conocimiento previo de su situación. Este tipo de acercamiento es más complejo que el anterior, ya que no se trata sólo de una figura que cumple una función dentro del cuento, sino de un protagonista

⁵² Debemos tener en cuenta que estas definiciones están basadas en el psicoanálisis y por lo mismo, aplican a individuos. Por ello, lo explico en función de la mitología y/o la literatura, así como la manera en que funciona para la creación de personajes.

⁵³ Aplica también para los cuentos populares de otras tradiciones.

⁵⁴ El cuento de Emilio Carballido *Los zapatos de fierro* es un buen ejemplo de esta situación (López S, 2018).

mimético que se puede interpretar en términos psicológicos o ideológicos. El ejemplo más paradigmático en el universo literario es *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (2009) donde el personaje principal simboliza la dualidad del ser humano: por un lado, el Doctor Jekyll es un hombre amable, inteligente y con cierto poder económico y social; por otro, el señor Hyde parece un ser despreciable que constantemente queda impune de sus actitudes violentas. Después de una serie de controversias, se descubre que no son sino la misma persona. Aquí lo incompatible de la personalidad de Hyde no concuerda con la de Jekyll y al no reconocer como parte de sí a la contraparte de sí mismo, Hyde funciona como la sombra de Jekyll.

Debido a que la sombra es el arquetipo que representa lo desconocido por la personalidad consciente, Jung (2020) entiende ésta como el lado oculto del ser y que se relaciona como la parte negativa de la personalidad.⁵⁵ Merino (2008) compara el arquetipo de la sombra con la parte bestial del ser humano que no le es tolerable admitir como propia y categoriza en este arquetipo a personajes como la serpiente, el dragón, los monstruos y, en general, los demonios. En la producción literaria de las culturas indígenas resaltan personajes que funcionan como la contraparte de los personajes benéficos. De manera que sus acciones negativas resultan necesarias en el entorno y en la conformación completa de los personajes; como es el caso de nahuales, aluxes y las serpientes que menciona Merino (2008).

Un aspecto interesante en la aplicación de este arquetipo en personajes indígenas es que la sombra se evidencia como uno de los contrarios necesarios para conformar al

⁵⁵ Otro ejemplo de la personificación de la sombra puede verse en el universo de *Animales fantásticos y dónde encontrarlos* (Rowling, 2017) en relación con los seres denominados *obscurus*, que son partes oscuras de la personalidad que desarrollan, en su caso, magos o brujas que durante su infancia vieron como un elemento negativo a su propia magia, por lo que no reconocen esa parte de sí mismos y lo desprecian como un elemento oculto y negativo.

personaje en su totalidad. Como bien plantea Marcos (2004) en su estudio sobre género y religión en la cosmogonía mesoamericana: “mantener el equilibrio es concertar los opuestos, eso implica no negar lo opuesto sino avanzar hacia él, abarcarlo tratando de encontrar el punto de equilibrio fluctuante” (p. 249).

La sombra personificada en el nahual mantiene su parte humana, pero también descubre un poder que había permanecido oculto y que le otorga una energía desconocida. El nahualismo se manifiesta a veces como un animal en que se convierte la persona o que sale del pecho del personaje, puede representarse también como un dominio sobre la mente, por lo que sus acciones no tienen una forma específica, por ejemplo, en los cuentos donde un personaje enferma sin razón aparente y la única explicación parece ser la energía y los poderes ejercidos por el nahual. Debido a la pervivencia de estas figuras en el imaginario colectivo desde la época prehispánica, su concepto es previo a la separación del bien y el mal. En este sentido, el personaje funciona de manera mimética al reproducir la cosmogonía y el pensamiento de culturas como la nahua, la *tzotzil* y la mixteca.

4. La persona. Opuesto complementario de la sombra

Este arquetipo hace referencia a la parte consciente de uno mismo que se comparte con otros, es decir, aquello que el individuo toma como el concepto definitorio de sí mismo y lo que muestra ante los demás. Es importante evidenciar que no se trata de la faceta verdadera de la personalidad, sino sólo aquello que se acepta y se muestra. Por ello, el símbolo más evidente para este arquetipo es el de la máscara porque se trata de una representación, siendo la sombra su contraparte oscura. Así pues, Jekyll es la persona de Hyde (la sombra). Al respecto, Jung (2008) apunta:

El héroe actúa en representación del individuo consciente, es decir, hace lo que el sujeto debería, podría o desearía hacer y no hace. Lo que podría ocurrir en la vida consciente y no ocurre, se desarrolla en lo inconsciente y aparece, por ende, en figuras proyectadas. (p. 319)

Debido a que los personajes este arquetipo se presentan en una lucha consciente contra la sombra, tienden a caracterizarse a través de la figura del héroe. En esta batalla contra los agregados psíquicos de la personalidad y que en la narrativa popular se desdoblan en monstruos, antagonistas o cualquier personificación que el héroe deba enfrentar, se necesita constantemente la ayuda de otro personaje: representaciones de animales,⁵⁶ magos, mendigos, sabios, hadas, y un sinfín de manifestaciones que, en Propp (2008a) tienen la función del donante. Un ejemplo interesante en una obra literaria es el de Frodo Baggins que debe enfrentarse a Sauron y es guiado por Gandalf (Tolkien, 2002). Por lo anterior, y desde el punto de vista de Merino (2008): “el héroe vive desconcertado buscando un guía. Es, después de todo, un ignorante de las formas del inconsciente colectivo” (p. 22).

En las Literaturas indígenas este arquetipo no es la excepción. El más común de todos es el Sol. Este personaje se manifiesta de incontables maneras: entre los mixes, por ejemplo, se le representa como un niño a la que su hermana, la Luna, persigue constantemente, es decir, estos contrarios se representan como dos niños jugando. En la tradición maya, el Sol personifica a un hombre: “así pues, se secó la superficie de la tierra por el Sol. Así como un hombre era el Sol cuando se manifestó. Era ardiente su aspecto” (*Popol Vuh*, 2006, p. 165).

Otro personaje donde el héroe es un niño⁵⁷ es el dios del maíz popoluca: Jomshuk,

⁵⁶ Estos animales benéficos relacionados con el aire como elemento, representan a los llamados seres aéreos, que pueden funcionar como espíritus o ángeles (Jung, 2008, p. 355).

⁵⁷ El ejemplo que plantea Jung (2020) es precisamente el del niño dios que representa el futuro, el renacimiento y la salvación.

precisamente porque su desarrollo como personaje equivale al crecimiento de la planta.⁵⁸ Como héroe, Jomshuk cuenta con las siguientes funciones: 1) nacimiento prodigioso, 2) certeza absoluta de lo que ocurre a su alrededor, 3) puede comunicarse con otros seres (animales, plantas, viento etc.) que lo ayudan en su misión y 4) finalmente muere y resucita por el bien de las criaturas. En palabras de Campbell (2015): “la tendencia ha sido siempre dotar al héroe de fuerzas extraordinarias desde el momento de su nacimiento, o aún desde el momento de su concepción. Toda la vida del héroe se muestra como un conjunto de maravillas” (p. 346-347). Esta situación lo relaciona con el arquetipo del sabio. Lo que tiene sentido, ya uno forma parte del *animus*. (sabio) y el otro de la persona (héroe). Es decir, sólo hasta que se conforma la unión plena de la persona y la sombra, se logra la plenitud y último arquetipo.

5. El sí mismo o el balance perfecto de los arquetipos

Es el arquetipo central del inconsciente colectivo, o bien, la imagen arquetípica de la personalidad completa: “el héroe representa el sí mismo inconsciente del hombre, y éste se presenta empíricamente como la suma y compendio de todos los arquetipos, incluyendo también el tipo del padre o del sabio anciano” (Jung, 2008, p. 341).

En los cuentos, a través de la personificación, el sí mismo puede ser representado también como la conjunción plena entre el *animus* y el anima, o bien, en el héroe que sale victorioso de su aventura. Así pues, el *sí mismo* sobresale al finalizar el cuento. En los siguientes capítulos se llega a desarrollar a través de los siguientes personajes: a) el desarrollo

⁵⁸ De acuerdo con López A. (2020) esto ocurre por la relación con los procesos de la agricultura, pues el personaje cambia de aspecto según los procesos de maduración de la planta.

completo de la planta de maíz, personificado en Jomshuk, b) la unión de Niwetsika (muchacha maíz) y Watákeme, (*animus*) y 3) mediante el ascenso al cielo de los niños Sol y Luna, que incluso, son llamados “pareja de padres creadores” (Ramírez, 2008).

De acuerdo con Campbell (2015), el *sí mismo* también se alcanza a partir de los personajes femeninos:

La hegemonía arrancada al enemigo, la libertad ganada de la malicia del monstruo, la energía vital liberada de los afanes con el tirano es simbolizado como una mujer. Ella es la doncella de los innumerables asesinatos del dragón, la novia robada al padre celoso, la virgen rescatada del amante profano. Ella es la otra porción del héroe mismo, pues cada uno es ambos. (p. 368)

Por ello, el *sí mismo* se entiende como la integración o forma de armonía perfecta entre los opuestos. De acuerdo con Jung (2008) las personificaciones que más se adecuan a este arquetipo son aquellas que han alcanzado la iluminación o plena conciencia: Cristo y Buda, personajes que, por lo mismo, funcionan como un paradigma en el imaginario colectivo. Así, el héroe se convierte en modelo a seguir desde el punto de vista religioso y social: “en ese mundo de lo inconsciente colectivo, existe un tipo que posee, al parecer, máxima importancia, y que se expresa mediante la figura del héroe divino, personaje al cual corresponde Cristo en occidente” (p. 410). Dado que el personaje de Jesús es cuentos indígenas se corresponde con el héroe originario que huye de su perseguidor mientras reparte dones a plantas y animales, se trabaja más bien como arquetipo del héroe, con el argumento de que simboliza todos los elementos originales y que sólo se traspasa el nombre del personaje católico: el héroe cultural originario revestido de atributos cristianos.

En resumen, el *sí mismo* entonces es la suma de los arquetipos anteriores y es personificado como un ente perfecto. El cuento indígena conserva tres arquetipos principales: la sombra, el ánima y el héroe; que se reflejan a su vez en los personajes de los cuentos de acuerdo con el siguiente esquema.

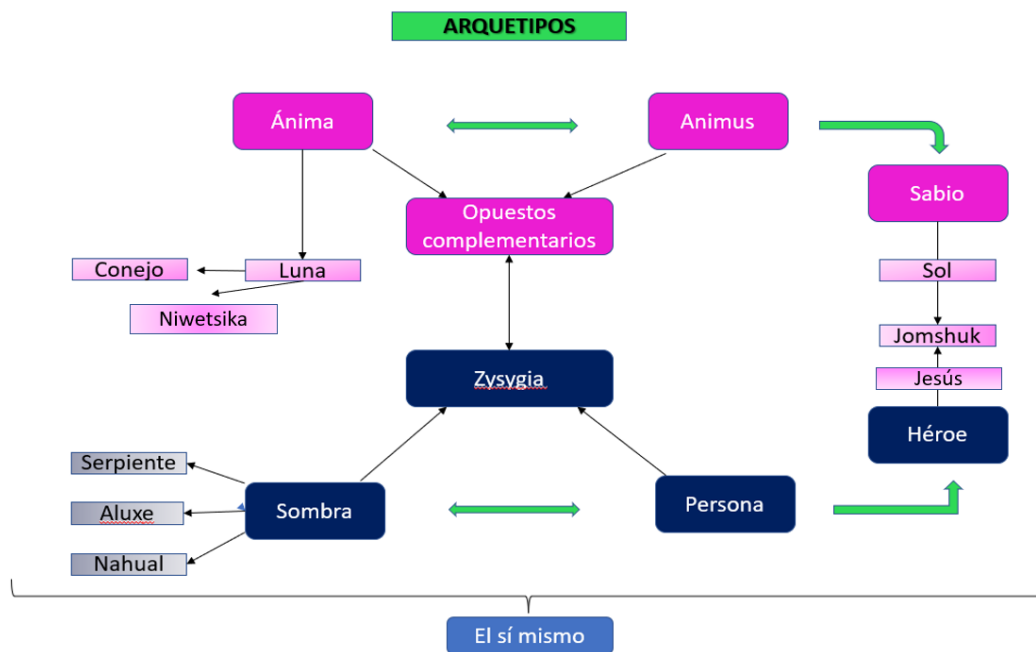


Figura 2. Arquetipos en los personajes del cuento indígena

Como arquetipos universales, el ánima, el *animus*, la sombra y la persona funcionan como opuestos complementarios (López A, 2016a), es decir, la dualidad permanente entre elementos antagónicos, pero necesaria para el balance y la ciclicidad del cosmos. Por las razones ya explicadas, aquí el héroe comparte características con el sabio como parte del *animus*. La oposición mencionada entre los arquetipos también se configura con base en los elementos mostrados en la figura 3, como una forma de abordar los arquetipos universales desde la cosmovisión de las culturas indígenas:

FEMENINO		MASCULINO
Oscuridad	←————→	Luz
Muerte	←————→	Vida
Vulnerabilidad	←————→	Fuerza
Sexualidad	←————→	Gloria
Noche	←————→	Día
Luna	←————→	Sol
Tierra	←————→	Cielo
Conejo	←————→	Coyote

Figura 3. *Opuestos complementarios de la cosmovisión indígena*

Es importante mencionar que en este balance perfecto de los contrarios no existen condiciones de jerarquía, sino todo lo contrario: el equilibrio depende de la relación isomórfica entre los opuestos, de ahí el nombre utilizado por López A. (2016a): opuestos complementarios. Mismo concepto que se corresponde con la sизigia junguiana y que, a nivel del psicoanálisis, recae en el *sí mismo* o unión plena de los contrarios:

En sí, el espíritu y la materia son neutrales, o mejor, *utriusque capax*, es decir, capaces de ser lo que el hombre llama bueno e igualmente lo que llama malo [...] pese a la extrema oposición, o más bien, precisamente por eso, un opuesto no puede vivir sin el otro. Es lo mismo que la filosofía china formula diciendo que yang (el principio luminoso, cálido, seco, masculino) contiene en sí el germen del yin (el principio oscuro, frío, húmedo, femenino) y viceversa. (Jung, 2020, p. 158-159)

Es importante resaltar que el hecho de que un personaje asimile las características de un arquetipo en especial, no significa que no pueda pertenecer a otro, por ejemplo, el Conejo, que, en ocasiones, por su relación con la Luna, cumple características del ánima, pero a veces también funciona como antihéroe; o bien, el hecho de que los personajes masculinos se encuentren relacionados con el arquetipo del héroe o la persona, mientras que los femeninos

tienen características más similares a la sombra. Esto debido a la naturaleza simbólica del arquetipo y la asimilación que, como parte del inconsciente colectivo, tienen las culturas de forma general.

6. Del arquetipo al personaje

Para que un arquetipo pueda funcionar como personaje existe un proceso de transformación. De acuerdo con Jung (2008) las imágenes míticas pierden paulatinamente el sentido conforme el uso y la cotidianeidad. Esto quiere decir que el inconsciente colectivo se ve reemplazado por el dogma.⁵⁹ Sin embargo, el cristianismo se mantiene porque corresponde al modelo arquetípico existente.

Parece ciertamente que la *imago paterna* ha sido el factor configurador de las principales religiones existentes, en religiones anteriores también la imago materna, y lo que condiciona los atributos de la divinidad. Estos son la omnipotencia, lo paterno terrible y violento (Antiguo Testamento) y lo paterno amante (Nuevo Testamento). En ciertas representaciones paganas de la divinidad destaca con fuerte relieve lo materno y además se presenta sumamente desarrollado lo animal y teriomórfico. (p. 81)

Así se explica la presencia de símbolos judeo cristianos en el cuento indígena que cobran sentido en el imaginario, aunque no se expliquen racionalmente. Otros símbolos pueden resultar banales y se pierden de forma paulatina al no aceptarse dentro de su universo cosmogónico. Debido a lo anterior, Jung (2008) cuestiona: “¿podremos adoptar símbolos ya formados, crecidos en tierras exóticas, bañados en sangre extranjera, nombrados en lenguas

⁵⁹ El dogma funciona como una idea de verdad causada por la experiencia religiosa, pero no una revelación generada en el inconsciente (Vergara, 1961, p. 155).

extrañas, alimentados en culturas foráneas, desarrollados a través de una historia que no es la nuestra?” (p. 27). En el caso específico de los personajes indígenas en México, sucedió que se adoptó otro universo simbólico, pero basado en el mismo modelo arquetípico. Por ello, la evangelización fue tan efectiva en cuanto a la sustitución de símbolos tradicionales con ideas políticas o religiosas.

La suplantación simbólica⁶⁰ ocurre cuando un personaje permanece oculto tras la apariencia de otro. Así, el héroe zapoteco toma la forma de Jesús, o bien los dioses creadores de la cosmogonía maya toman los nombres de Adán y Eva. Funciona como una manera en que los cuentos han logrado pervivir a la conquista europea y, posteriormente, a la marginación del México independiente. Así pues, los arquetipos actúan como imágenes que simbolizan aspectos del inconsciente colectivo.⁶¹ En palabras de Jung 2020:

Nuestro intelecto ha hecho conquistas tremendas, pero al mismo tiempo nuestra casa espiritual se ha desmoronado [...] al final, desenterramos la sabiduría de todas las épocas y todos los pueblos y descubrimos que todas las cosas más valiosas y elevadas ya han sido dichas hace mucho en el lenguaje más bello. (p. 29)

En esta aseveración hay que resaltar dos aspectos que conciernen a los personajes: por un lado, se engloba la necesidad para representar aspectos del inconsciente colectivo a través de los relatos, como una manifestación poética y necesaria del ser humano (sin importar la cultura a la que pertenezcan); por otro, comprende la idea de magia conectada con la naturaleza, más propia de tradición mesoamericana y de algunas culturas de Aridoamérica como la tarahumara.

⁶⁰ De acuerdo con el enfoque de los arquetipos, la alegoría es una paráfrasis de un contenido consciente, mientras que el símbolo es la expresión de un contenido inconsciente (Jung, 2020) Se muestra con símbolos aquello que la realidad ignora.

⁶¹ En resumen, uno proviene del inconsciente colectivo y otro implantado del dogma.

6.1 Entre magia y religión. Transformación de imágenes arquetípicas

Desde la tradición de las culturas originarias, López A. (2004) define la magia como “el conjunto de técnicas y creencias que tienen como eje el éxtasis” (p. 19). Por su parte, Jung (2020) plantea que el reino de los dioses es el terreno de lo numinoso, lo incondicionado y lo mágico. En dicho misticismo es muy difícil separar la asimilación entre lo mágico y lo propiamente religioso porque se considera que cada elemento de la realidad está impregnado por lo divino; por ejemplo, en la idea de que los utensilios de trabajo o incluso las piedras contienen el alma de un dios que, tras su muerte, renace en un ser mundano para contribuir al trabajo de los hombres. Con base en esta percepción, existen muchos cuentos donde, previo a la inundación primigenia y a la primera salida del Sol, los instrumentos tienen vida propia, como en el siguiente relato huasteco.

Antiguamente los hombres no tenían necesidad de trabajar con sus manos. Podían ir al campo y dejar ahí sus herramientas de trabajo, para que ellas, que estaban vivas, trabajasen por ellos.

Pero un día, un hombre que había decidido talar su parcela para comenzar a sembrar, se encontró al día siguiente con la sorpresa de que todo el monte se había levantado de nuevo.

Decidió entonces espiar al maleante que lo había hecho y descubrió que era el conejo. Enojado e incrédulo, el hombre escuchó al conejo decirle que ya no era tiempo de sembrar, pues pronto vendría un diluvio e inundaría la tierra. (Martínez F., 2013)

La idea de la magia coincide con el pensamiento animista donde lo sobrenatural es común por la creencia de que la divinidad está presente en todos los seres. De la misma manera, es frecuente la idea de que existen espacios donde se conecta lo divino y lo mundano, incluso

en culturas indígenas, no sólo de México: en el siguiente mito yakut de Siberia⁶² se describe al árbol como símbolo que conecta magia y naturaleza donde también es notable la presencia de arquetipos universales.

La copa del árbol se levantaba sobre los siete pisos del cielo, y servía como poste de amarre para el Alto Dios, *Yrin-ai-tojon*; mientras que las raíces penetraban en los abismos subterráneos, donde formaban los pilares de las habitaciones de las criaturas míticas propias de esa zona. El árbol sostenía conversaciones, por medio de su follaje con los seres del cielo. (Campbell, 2015, p. 362)

En la relación entre magia y naturaleza, los árboles fungen como un símbolo que une todos los elementos naturales: tierra, agua, aire y fuego.⁶³ Respecto a los mitos de Mesoamérica, López A. (2004) explica: “lo Alto y lo Bajo se comunican entre sí por los caminos de los dioses. Son estos corredores cinco columnas o cinco árboles que se yerguen, uno en el eje central y los demás, en los cuatro extremos del cosmos” (p. 20). Al imaginar el cosmos desde un plano, se obtiene la siguiente imagen que termina por formar una cruz y modificando la perspectiva es posible identificar la transformación de esta imagen arquetípica, como se muestra en la figura 4⁶⁴.

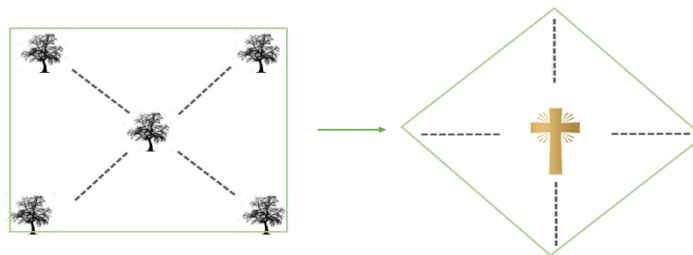


Figura 4. Transformación de imagen arquetípica

⁶² La comunidad *yakutia* conforma el mayor grupo autóctono de Siberia, en Rusia oriental.

⁶³ Desde el punto de vista del psicoanálisis, el fuego se relaciona con el Sol, como fuente de vida o bien, causa destructora; el aire o el viento se corresponde a su vez con lo fecundante, mientras que el agua es símbolo de renacimiento y la tierra, de fecundidad (Jung 2008).

⁶⁴ Todas las figuras y tablas son creadas por la autora como una herramienta para explicar mejor los aspectos requeridos.

Resulta interesante ver cómo atraviesan los elementos de una cosmovisión a otra y la manera en que elementos comunes del inconsciente colectivo, como la conexión con el mundo de la magia y la divinidad, permean entre sí para concluir en la religión más universal. Ya se revisó en el capítulo anterior la manera en que las creencias y manifestaciones de pensamiento originarias fueron aprovechadas por la evangelización. Pese a que las imágenes arquetípicas permanecen en el inconsciente de cada cultura, terminan por modificar su forma. Esto ocurre porque: “las imágenes de fantasía superan el influjo de los estímulos de los sentidos y los estructuran, haciéndolos coincidir con una imagen anímica precedente” (Jung, 2020, p. 94).

Así pues, los árboles que conectan el universo en sus cinco puntos y entre lo Alto y lo Bajo (Cielo-Tierra) se transforma en la Cruz representativa del cristianismo.

Desde antiguo los árboles desempeñaron un gran papel en el culto y en el mito. el árbol típico del mito es el árbol del paraíso o el árbol de la vida. Son conocidos el pino de *Attis*, el árbol o árboles de Mitra, el fresno *Yggdrasill* del mundo nórdico. El colgar la imagen de Attis en un pino, el colgamiento de Marsías, que se convirtió en célebre tema artístico, el de Odín, los sacrificios germánicos por colgamiento en el árbol de la cruz no es un fenómeno único de la mitología religiosa, sino que pertenece al mismo grupo de representaciones que los demás. En este orden de ideas, la cruz de Cristo es a la vez árbol de la vida y madero de la muerte. (Jung, 2008, p. 247)

Por lo mismo, en la imagen de la cruz se condensa una serie de estratos simbólicos y culturales. El ejemplo referido explica el sincretismo religioso de tradición indígena en México. De acuerdo con Jung, las distintas formas de la *crux ansata*⁶⁵ representan la

⁶⁵ Es la llamada cruz egipcia o ansada y simboliza la vida: “su brazo superior es una curva cerrada [...] el círculo vital irradiado por el principio descendiendo sobre la superficie (sobre la pasividad a la que anima) y penetrando por lo vertical hacia el infinito. Puede considerarse también como nudo mágico que enlaza juntamente una

conjunción entre vida y fecundidad “la cual puede concebirse como hierogamia del dios con su madre a objeto de vencer a la muerte y reengendrarse” (p. 281). Así, la relación entre la crucifixión y resucitación adquiere un sentido simbólico y se relaciona también con los rituales sagrados del México antiguo en el que el hombre renace en dios en función del término de cada uno de los ciclos cosmogónicos. Asimismo, es común en diversas culturas el mito en el que el héroe es tragado por una ballena⁶⁶ (con el devoramiento como uno de los temas más emblemáticos) al simbolizar el “frío abrazo en el seno materno” (p. 231) como una oportunidad para renacer⁶⁷. Misma metáfora que se manifiesta en los mitos solares en los que el astro, como personaje, recorre el horizonte para morir en el ocaso del mar, volver resurgir y traer consigo la luz.

En los arquetipos femeninos también ocurre una transformación: si el hombre antiguo representaba para sí el ánima como una diosa, el hombre medieval la llama Reina del Cielo o Madre de la Iglesia. De acuerdo con este planteamiento, la tradición religiosa deriva de los arquetipos (misma situación de la narrativa popular) ya que las imágenes primordiales del mundo antiguo se reflejan en los personajes, motivos y episodios más comunes. El peregrinaje del héroe, por ejemplo, deviene de la observación del trayecto recorrido por el Sol (Jung, 2008).

Todas las ideas o conceptos esenciales se basan en formas primitivas arquetípicas. Por ello permanece el concepto primigenio de las tradiciones del México originario. Si la

combinación particular de elementos que originan un individuo, lo que ratifica su carácter de signo vital” (Cirlot, 2010, p. 158).

⁶⁶ Desde la mitología griega con Ceto y Andrómeda, hasta el mito bíblico de Jonás y la ballena. También aparece en obras literarias como *Pinocho* de Carlo Collodi.

⁶⁷ Por la vinculación con la forma y el espacio como sitio fecundo, el interior de la ballena representa el vientre materno.

imagen arquetípica del árbol funcionó como un umbral entre el espacio divino y el terrenal existen sitios, por lo general, formados por la naturaleza donde confluyen ambos espacios.

El ser humano sólo puede percibir la parte pesada de su mundo. Se sabe, sin embargo, formado y circundado por la mezcla; no desconoce que el motor fundamental de los procesos se encuentra en lo invisible [...] las diferentes moradas de la región divina se comunican a través de umbrales específicos con el reino del Sol. Esas bocas, hoy llamadas *encantos*. (López A, 2004, p. 21)

Los *encantos* son los umbrales donde es posible comunicar la parte pesada del mundo con la invisible o ligera, es decir, con el espacio de la divinidad. Llama la atención que a estos sitios se les llame *encantos*, nuevamente por la relación entre magia y la naturaleza. Asimismo, es notable la manifestación de los opuestos complementarios entre aquello considerado como pesado por los elementos que caen hacia lo terrenal y corporal y entre el principio del alma, de lo etéreo y lo invisible.⁶⁸

Un ejemplo del puente entre ambos aspectos se hace presente en trabajo de los *mara akame* de la cultura huichola, quienes por medio del uso de hongos, adquieren un poder especial para predecir o realizar curaciones a través de los sueños. Aquí se evidencia la preponderancia que, en general, las culturas indígenas atribuyen al inconsciente.⁶⁹ Además, el significado de los sueños puede interpretarse por los adivinos, quienes, en realidad, se valen de los arquetipos del inconsciente colectivo para dar su apreciación al respecto.⁷⁰

⁶⁸ La tendencia a relativizar los opuestos también es propia del pensamiento inconsciente.

⁶⁹ Los dioses *Oxomoco* y *Cipactónal*, de tradición nahua tenían la función específica de la predicción. Se les representa como dos ancianos “considerados arquetipos de la división sexual de los seres humanos. Tienen también capacidad de enfrentarse a los poderes sobrenaturales” (López A, 2004, p. 25).

⁷⁰ Se les augura la muerte, por ejemplo, a quienes sueñan que su casa se quema, que una fiera lo devora o que alguien canta en su hogar. (López A, 2004). Al observar detenidamente estas interpretaciones, resalta la vinculación con personajes cuya función es prevenir al héroe en el cuento sobre el peligro. Comúnmente, estos personajes previsores o que auguran al protagonista sobre su realidad son animales.

De acuerdo con Jung (2020): “fue necesario un empobrecimiento sin igual del simbolismo para volver a descubrir los dioses en forma de factores psíquicos, o sea, como arquetipos” (p. 39-40). En el caso específico que se estudia, el debilitamiento simbólico hace referencia a los cambios que hubo tras la evangelización y la disminución de la riqueza significativa de las deidades prehispánicas que permearon la práctica de las creencias del pueblo, es decir, entre la delgada línea entre magia y religión. Es hasta que estas representaciones se entienden como parte de la psique que pueden verse como imágenes primordiales propias del pensamiento originario en las culturas.

La referencia al uso de la magia también se manifiesta en seres como los nahuales, o bien, las *mometzcopinque*. consideradas por la comunidad nahua como magos con poderes sobrenaturales, pero en su contraparte femenina que pueden convertirse en animales al quitarse las piernas para sustituirlas por patas de guajolote (lo que les otorga poderes, no sólo benéficos).⁷¹

Los umbrales físicos y palpables⁷² donde existe cierta sacralidad por su comunicación con el mundo de los dioses siempre son sitios naturales, lugares que puedan ser hallados como por 'arte de magia' en vez de ser construidos por el hombre. Como en el cuento “Bawisini” publicado en *Anirúame, Historias de los tarahumaras de los tiempos antiguos* (2015) sobre el rapto de una mujer al mundo de Abajo cuando ésta se acerca a un manantial y se ve absorbida por su propio reflejo: una serpiente llamada Bawisini Sinowi⁷³

⁷¹ Es importante entender que la idea de brujería, en relación con el servicio de un demonio es externa porque en el México prehispánico no existía el concepto del mal como entidad metafísica equiparable al demonio, sino que los dioses en su diversidad incluían aspectos como los de *Tezcatlipoca*, pero en un conjunto de características que no se consideraban como buenas o malas, sino sólo necesarias.

⁷² Aquí es importante mencionar a los arquetipos de transformación: las situaciones, los lugares y los caminos, que han representado procesos psíquicos en forma de temas mitológicos, también tienen que ver con los opuestos complementarios, ya que su función es plasmar el devenir, en el que todo lo que le acontece a un personaje, le ocurre también a su contrario (Jung 2020).

⁷³ Analizaremos este personaje en el tercer capítulo sobre los personajes de la sombra.

En el cuento se observa la dicotomía entre el mundo de Arriba y el mundo de Abajo como una forma de conexión; de la misma manera que el árbol como símbolo une la parte 'pesada' con el reino del Sol. También resalta la relación entre los seres del universo divino con aquellos pertenecientes al sustrato terrenal. Para que estos personajes puedan funcionar como iguales deben permear el espacio del otro. Evoca el relato citado al mito griego sobre el rapto de Perséfone por Hades, dios del inframundo. En el caso tarahumara, el mundo de Abajo representa el arquetipo de la sombra simbolizado en la serpiente. Los personajes también entran en la dialéctica entre lo divino y lo terrenal. Desde el punto de vista de Campbell (2015) esto se explica como sigue:

El encuentro con la diosa es la prueba final del talento del héroe para ganar el don del amor [...] y cuando el aventurero no es un joven sino una doncella, ella es quien, por medio de sus cualidades, su belleza o su deseo está destinada a convertirse en la consorte de un ser inmortal. Entonces el marido celeste desciende a ella y la conduce a su lecho, ya sea que ella lo quiera o no. Si ella lo rechaza, se ciega para siempre; si lo busca, su deseo encuentra la paz. (p. 138)⁷⁴

El descenso hacia la oscuridad o el inframundo marca siempre en el relato mítico una condición para el ascenso, situación que, en los cuentos, puede verse nublada por episodios que provienen de otros relatos parecidos, o bien, que se han asimilado a una tradición nueva. Sin embargo, el descenso al inframundo es un motivo constante en casi todas las culturas y, a su vez, se relaciona con el arquetipo de la sombra que representa el encuentro aterrador

⁷⁴ Estos motivos episódicos remiten también a mitos como el de Coatlicue, quien queda encinta por una bola de plumas caída del cielo; o el de Psiqué, quien debe pasar por una serie de pruebas para recuperar el amor de Eros. Ya en el ámbito religioso, es imposible no ver la similitud entre la concepción de Jesús a través del Espíritu Santo y la Virgen María.

consigo mismo como única forma plausible hacia la iluminación. De ahí la recurrencia de relatos en todo el mundo sobre el descenso a los infiernos. En el cuento tarahumara este descubrimiento hacia la parte negativa del yo, es decir, con su sombra, se presenta en forma de serpiente, pues el personaje tiene que ver su reflejo, (a través del agua, como una metáfora muy acertada del inconsciente) como un ser terrorífico, o al menos desagradable, ya que se trata de la contraparte negativa de la persona, es decir, su opuesto complementario.

En los cuentos originarios el personaje de la serpiente es una representación recurrente, como en el caso del cuento mixe sobre el rey *Kondoy* y su hermana, una culebra gigante a quien debe enfrentar donde se observa el simbolismo ambivalente de este personaje. Por una parte, la serpiente puede funcionar como un ser divino y benéfico y por otro, como un ente aterrador al que hay que vencer. De manera que los opuestos complementarios se cumplen en los personajes a través de estos arquetipos: la sombra en la serpiente y el héroe en su hermano, *Kondoy*. El miedo del héroe hacia la sombra recae en el enfrentamiento a lo desconocido, a la parte oculta de su persona.

7. Del bestiario al cuento indígena. Los personajes animales⁷⁵

El imaginario colectivo de diversas tradiciones está lleno de personajes que conviven en su propio universo mitológico: héroes, dioses y animales que se fusionan entre sí, viajan, se transforman o desaparecen, según la voz que los enuncie o las páginas del libro que les corresponda habitar. En México la narrativa de las culturas originarias está llena de fascinantes historias donde se contraponen la cosmogonía indígena con las manifestaciones literarias y religiosas de otras partes del mundo.

⁷⁵ El siguiente apartado se encuentra publicado por la autora y su director de tesis (López y Herrera, 2022) en la Revista *Qvadrata. Estudios sobre educación, artes y humanidades*.

En este contexto, donde el sincretismo se volvió un fundamento clave, el pensamiento judeo cristiano fungió como enlace entre diversas mitologías porque buscó ilustrar mediante el uso de símbolos; muchos de ellos a través del imaginario animalístico descrito en los bestiarios.⁷⁶ El primer puente surge entre la cosmogonía del mundo clásico y la ideología medieval; y el segundo entre la cosmovisión mesoamericana y las nuevas enseñanzas del cristianismo. López A. (2015) explica: “en esta nueva narrativa hay personajes nuevos y sustitución de nombres de los antiguos [...] la re simbolización propia que cubre lo que en el fondo es la variada respuesta a la prédica de los cristianos” (p.217). Dentro de la variada manifestación de personajes en el cuento indígena, los animales son recurrentes. Con la llegada de nuevas perspectivas, las narrativas originarias ajustaron formas diferentes de entender el mundo, en parte para resguardar a sus propios personajes y en parte para adoptar dioses, criaturas y seres dentro de su propia cosmovisión.

La actitud de los receptores fue extremadamente heterogénea, fluctuante no sólo entre el rechazo y la aceptación plena, sino entre la abierta convicción y la conversión fingida en todas las gradaciones posibles [para] obtener edificios mentales más o menos coherentes, adecuados a la actualidad de su condición. (p. 215-216)

De acuerdo con lo anterior, se deduce que los símbolos permanecen por tres razones: 1) la relación con el inconsciente colectivo que los crea, 2) la capacidad de adaptarse a los nuevos significados, como un camuflaje donde el mismo personaje permanece escondido y 3) el símbolo se relaciona con las nuevas necesidades culturales y sociales.

⁷⁶ Los bestiarios medievales definían características buenas o malas de los animales en relación con el ser humano y con Dios.

7.1 El bestiario mítico y la indeterminación entre lo bueno y lo malo

Muchos de los personajes del relato mítico indígena se manifiestan en forma de animales, pues la imaginería mesoamericana tenía una tendencia hacia las formas conceptuales,⁷⁷ como seres que engloban toda una serie de cualidades y que se les representa como criaturas con cuerpos fantásticos o teratomorfos.⁷⁸ La serpiente emplumada que los aztecas nombraron Quetzalcóatl y los mayas Kukulcán es un ejemplo, dioses que simbolizan la conexión del cielo y la tierra por la naturaleza de los animales que los representan: la serpiente y el águila (unión de los elementos tierra y aire).

Si alguna voz es predominante en los mitos es la de los animales o proto animales divinos, como quiera designárseles, voz que llena los relatos, paradójicamente, de sociabilidad humana [...] y como los dioses son un reflejo entre la fisiología, el intelecto y la sociabilidad de los hombres, son como hombres. (López A, 2020, p. 149)

Es decir, hay un paralelismo entre las características de la divinidad y las de los hombres que están estrechamente ligadas con la naturaleza y, por ende, con las características más paradigmáticas de los animales: fuerza, astucia, arrogancia, crueldad, belleza o bondad; todo ello desde el enfoque cultural que las define. Esta condición no es particular de las mitologías indígenas, otras como la hindú o la del antiguo Egipto también recurren a la representación de la divinidad con animales. Así, vemos en la configuración de Hanuman, al mono que adquiere una de las formas del dios Shiva; o en Ra, a un halcón que marca los ciclos de la

⁷⁷ A diferencia del cristianismo, donde prevalecen las figuras realistas y se agregan emblemas fáciles de interpretar, como la aureola; las divinidades mesoamericanas tienden a representar una serie de conceptos que refieren cualidades, poderes o situaciones. Otros personajes, también se presentan en forma de vegetales, como los dioses del maíz, o bien, como astros (los hermanos Sol y Luna) incluso como objetos o aquellos denominados *xantiles*. (López A, 2020, p. 43).

⁷⁸ Los seres teratomorfos son aquellos que están compuestos por órganos de dimensiones anómalas o bien, con partes de diferentes criaturas, lo que resulta en cuerpos fantásticos o monstruosos (López A, 2020, p. 25).

vida y la muerte en la salida y puesta del Sol. De acuerdo con Jung (2008) al cristianismo le falta lo que él denomina *teriomórfico*, es decir, la representación a través de formas animales, a excepción de algunos vestigios en figuras como la paloma, el pez o el cordero.

Desde el punto de vista de la cultura occidental, la animalización es una de las formas en que se manifiesta la metáfora, que, en este caso, recurre a fortalezas y carencias⁷⁹ del reino animal para enunciar seres o personajes que llevan a cabo ciertas acciones para contar una historia y que tiene que ver con las fábulas donde las cualidades o los defectos de los seres humanos son representados con aquello que se identifica en cada una de las bestias. Aquí es de suma importancia recordar cómo los bestiarios medievales reflejaron el acercamiento o separación de los ideales religiosos de acuerdo con las criaturas que se identificaban en mayor o menos proporción con Cristo. “En el misterio mitraico, la serpiente es con frecuencia el antagonista del león, lo que corresponde al mito universal de la lucha del Sol con el dragón” (Jung, 2008, p. 291). Este lenguaje simbólico plasmado a través de imágenes influyó directamente en la conformación del imaginario en los cuentos donde se describen características de los animales en función del auxilio o la deslealtad que puedan proporcionar al héroe y que, en algunas culturas como la zapoteca, éste ya aparece con el nombre de Jesús, que huye de sus perseguidores: los judíos. Como en el siguiente ejemplo de un cuento de tradición zapoteca.

Perseguido Jesús por los judíos, sucios de ira, hacía varios días, lo mismo si llegaba o se iba la luz, caminaba una mañana junto a sus olas. Y la golondrina, que se

⁷⁹ Umberto Eco explica la modernidad como el momento histórico donde los rasgos grotescos o malvados se relacionaron con el enemigo religioso o nacional (Eco, 2014 p. 190). Walter Mignolo, por su parte, critica el vínculo que se hizo entre los grupos indígenas de América con seres salvajes e irracionales, por su ignorancia de la nueva fe, mientras que aspectos como la obediencia y templanza se relacionaron más con la humanidad de los hombres europeos (Mignolo, 2007, p. 22).

desvelaba por él en fuerza de adornarlo, lo seguía para borrar sus huellas arrastrándose en la arena, esa mañana de tan cercanos, sus pasos y los de sus perseguidores se oían juntos. Una mano enemiga extendida le llegaría al hombro: pero el Niño, en rápido ademán de cruzar el agua, avanzó varios metros de profundidad adentro. Y el mar, apagadas sus olas, no le subió más arriba de las rodillas. Los judíos, espantados, retrocedieron ante el milagro. Pero la golondrina, por no haberlo visto volver a la playa limpia de enemigos, continuó su vuelo buscándolo. Cuando llegó al otro lado, la pena le había teñido de negro desde el pico, hasta la punta de las plumas de la cola, conservando desde entonces, blanco sólo el pecho, para recordar a los hombres, que con él borró sobre la arena las huellas del Señor. (Henestrosa, 2009, p.83)

En el ejemplo anterior, el cuento explica la razón de una característica paradigmática de un ave, el pecho blanco de la golondrina, en función de la protección que provee al héroe cultural, en este caso, personificado en Jesús. También es importante en este ejemplo, la relación de otro personaje animal con el que se identifica a los antagonistas comunes en los relatos adaptados de temas bíblicos y cristianos (Montemayor, 1999): el canto del gallo y su advertencia sobre los falsos dioses. López A. (2020) plantea que “todos los dioses pecadores fenecieron en el diluvio. En los Altos de Chiapas se dice en la actualidad que, tras la crucifixión de Cristo, el canto del gallo ocasionó la muerte de todos los seres de la noche ahora llamados judíos” (p. 21) que en el cuento zapoteco se identifican como los perseguidores del héroe: Jesús. De ahí la importancia de primeramente ver en los arquetipos la sustancia fundamental de los personajes por la forma en que se relacionan y luego la presencia de los personajes animales como eje vital de los cuentos.

De acuerdo con Morgado (2011): “los animales siempre han tenido cabida en estudios arqueológicos, literarios y artísticos, y los bestiarios medievales han constituido, tradicionalmente, un campo privilegiado para ello” (p. 68), por la necesidad de categorizar y describir las funciones de los animales en el imaginario colectivo.

Un bestiario es un compendio de animales reales o imaginarios que resaltan virtudes y defectos humanos de forma alegórica. Éstos han formado parte de diversas tradiciones a lo largo de la historia y en palabras de Carmona (2010): “son muestra de una gran riqueza iconográfica del mundo mágico transmitido desde los tiempos más remotos y fueron propagadores de la cosmovisión religiosa. Representan una sistematización del simbolismo animal que se concreta en Occidente” (p. 10). Contienen ciertos arquetipos universales y categorías que engloban a los animales con un significado particular y que se comparte en diversas tradiciones no sólo occidentales.

Asimismo, las características de cada lugar crean perspectivas propias. Cuando los europeos llegaron a tierras indígenas aseguraban que muchos animales eran fantásticos, es decir, se les atribuyó un nuevo símbolo según las manifestaciones culturales de la época y los conocimientos sobre el lugar de origen.

El compendio que se establece ya como un bestiario en la Edad Media nos remite más al concepto de que el animal es lo impenetrable y extraño, excelente razón para que el hombre proyecte en él sus angustias y terrores. De esta manera en la escatológica tradición europea de los bestiarios los rasgos humanos se bestializaron, en tanto que, siglos después, en la tradición latinoamericana, las bestias se describen poéticamente [...] el descubrimiento del Nuevo Mundo pasó a representar la confirmación de la existencia de lo maravilloso de que hablaban viejas leyendas medievales. (p. 11-12)

Así pues, la concepción de un bestiario mítico de tradición indígena resulta fascinante. Como en los ejemplos que refiero a continuación en relación con las premoniciones y cuyas creencias se diversificaron en distintas culturas: 1) el gavilán que con su canto pareciera pronunciar *ye caan* o *huac huac*; uno para anunciar buen tiempo y otro para advertir que habrá desgracias en el camino, 2) si un zorrillo hembra decide tener a sus crías en una casa determinada es porque habrá muerte en ese lugar, 3) el canto del búho y las ranas que se esconden en el hogar también anuncian el fallecimiento de un ser querido, 4) si entran hormigas significa que existe el aborrecimiento de alguien, 5) El coyote, por su parte, indica que habrá salteadores en el camino (López A, 2004, p. 26). En los cuentos de Conejo y Coyote como eternos antagonistas, esta interpretación puede ilustrar el significado de uno y otro como el conflicto entre conquistadores e indígenas (uno funciona como un forajido que viene de fuera y el otro como aquel que tiene que defender lo suyo).

En el ejemplo específico de la cosmogonía maya, los animales fungen como el abismo entre lo bestial y lo divino: aquellos que tuvieran entendimiento y lo mostraran en su adoración a los dioses podrían conservar su condición imperante sobre otros seres, sin embargo, aquellos que no pudieran hablar, sino sólo rugir, graznar o bufar quedarían en su condición de bestias.

Ustedes serán cambiados porque no se ha conseguido que hablen. Hemos tornado nuestro parecer: su alimento, su pastura, su habitación, sus nidos estarán en los barrancos y en los bosques, porque no se ha podido hacer que nos adoren y nos invoquen [...] sus carnes serán trituradas. Así será. Ésta será su suerte, dijeron cuando hicieron saber su voluntad a los animales pequeños y grandes que hay sobre la superficie de la tierra. (López A, 2020, p. 82)

Como se mencionó anteriormente, en la narrativa indígena no hay una contraposición muy precisa entre el bien y el mal. De acuerdo con López A. (2016a), los opuestos se necesitan entre sí para explicar la existencia como un mecanismo de lucha continua, pero con la llegada de nuevas perspectivas lo bueno y lo malo se entiende por separado. En palabras de Caso (2012):

Se llega a concebir que todo cuanto existe obedece a la acción de dos principios antagónicos que luchan eternamente. Sólo así se explica la lucha entre el mal y el bien: se colocan en el dios bueno todas las cualidades de fuerza, bondad y belleza, y en el demonio o dios malo, a quien se atribuye también gran potencia, todas las maldades y los errores. (p. 14)

Aunque la confluencia cultural confundió el universo cosmogónico mesoamericano con las ideas impuestas, también funcionó como una forma de pervivencia para los personajes animales. En los cuentos originarios éstos se describen como seres que resultaron de la desaparición humana en eras pasadas. El mono, por ejemplo, en “Las criaturas hechas de maíz” (López A, 2015) representa a los descendientes de aquellos hombres hechos de madera que no respetaron su entorno, al hacer uso de la naturaleza sin retribuir nada a cambio: “el mono se parece al hombre, es la muestra de una generación de hombres creados, de hombres formados que eran solamente muñecos” (p. 87). También, en un relato chinanteco:⁸⁰ “los Soles y el diluvio” (López A, 2015) la pareja primigenia recibe un castigo por hacer fuego cuando no debía, entonces sus cabezas son decapitadas y puestas en su parte trasera para convertirse en perros. Por otro lado, y así como los seres son castigados en su bestialidad, los

⁸⁰ En el estado de Oaxaca, los chinantecos se autodenominan *tša ju mi*, que significa gente de palabra antigua.

animales pueden recibir favores de los dioses tras ayudar a su héroe,⁸¹ ya sea con la belleza, como las plumas de las aves o con una cualidad extraordinaria, como la fuerza y valentía del jaguar.

De acuerdo con la clasificación de Montemayor (1999) el cuento indígena comprende dos categorías donde los animales fungen como los protagonistas: 1) los juegos de astucia, a través de las aventuras entre Conejo y Coyote, y 2) la explicación de la naturaleza de los animales, como un premio o castigo que deben cargar durante su existencia, tras el apoyo u oposición que brinden al héroe. Esto es común en diversas culturas en México, quizá porque los relatos se han extendido, principalmente, a través de la Literatura Infantil y Juvenil. En *El ladrón de plumas* se cuenta la razón por la que el pavorreal tiene plumas tan coloridas, aunque no pueda volar: “luce vestido ajeno. Lo único feo que ahora tiene son sus patas, y cuando alguien las mira, se esponja como un abanico para que no se fijen en ellas” (González, A., 2016, p. 13). Asimismo, en *Jaguar, Corazón de la montaña* se describe el espacio mítico en el que los hombres fueron creados del jaguar, y quedaron a merced de éste: “aunque terrible, viste de flores porque es fuente de vida. Es la fuerza de la que surge todo lo existente” (Ojeda y Palomino, 2019, p. 10).

Cada cultura concibe historias sobre la creación. Un cuento mixe resalta por su ambivalencia donde un niño y una niña fungen como divinidades y crean a los animales. Mientras uno da el soplo de vida a los seres considerados buenos para el hombre, como las aves, el venado y el borrego; la otra erige con barro a las fieras e insectos ponzoñosos.

⁸¹ En el cuento indígena es común el motivo del héroe que huye de sus perseguidores y que, con ayuda de plantas o animales, logra escapar o esconderse. Según el nivel del sincretismo religioso o de la asimilación de cada cultura, este héroe recibe muchos nombres: Cristo para los zapotecos, *Ojoroxtotil* en los mayas y *Xolotl* en la tradición nahua.

Aunado a la perspectiva en que el aspecto negativo desemboca en lo femenino,⁸² es posible que esta narración se haya visto influida por el proceso de aculturación, pues algunos de los animales comúnmente considerados divinos⁸³ y protectores, reducen su característica principal al conjunto de criaturas de naturaleza maligna e incluso son llamados demonios. El sincretismo religioso también se hace evidente en la mención del Todo poderoso que deja a Sol y Luna (que son los niños) como subalternos: uno obediente y el otro no tanto.

Los bestiarios, y en general todo el universo mítico que narra la creación de los animales, fueron creados por el hombre para comprenderse a sí mismo, al relacionar sus características y funciones como seres divinos y superiores, o bien, como criaturas feroces y denigrados a la condición de bestias. Mediante la significación atribuida a los animales se entienden las características bestiales del ser humano, pero también la relación implícita que, como seres, tenemos con la naturaleza.

8. Conclusiones parciales

Con base en el desarrollo del presente capítulo se deduce que los arquetipos, como imágenes psíquicas universales, forman parte del inconsciente colectivo de cada cultura, es decir, son inherentes al ser humano sin importar a qué época o lugar pertenezca. Su importancia en el estudio de la presente investigación radica en que el núcleo simbólico permanece en los personajes de cuentos indígenas, pese a las influencias culturales de tradición externa.

Si bien, las principales imágenes arquetípicas (el ánima, el *animus*, la sombra, la persona y el *sí mismo*) están presentes en múltiples formas a través de distintas cosmovisiones

⁸² Este aspecto daría pie a otra investigación. Campbell menciona en *El héroe de las mil caras* (2015) un mito cosmogónico asiático donde una mujer rompe con el mandato de castidad durante el segundo día de la creación y, por tanto, engendra a todos los animales venenosos.

⁸³ Como la serpiente o el jaguar.

y épocas, en las culturas originarias prevalecen en los personajes la sombra, el héroe, el sabio y el alma. Estos fungen como opuestos complementarios entre sí; concepto primordial en la mitología de tradición indígena.

Lo anterior resultó importante para la investigación por la equivalencia de posturas entre el planteamiento de Jung (respecto a los arquetipos universales que se conforman como imágenes contrarias, pero necesarias entre sí a través de la figura de la sизigia) y la teoría de López A. y la presencia de personajes que funcionan como opuestos complementarios en la cosmovisión indígena.

Esto nos permite abordar a los personajes a través de los arquetipos mencionados en los siguientes aspectos: 1) repetición simbólica en los cuentos y la forma en que las imágenes primigenias se personifican y 2) transformación a través para representar la asimilación de otros códigos en el sincretismo cultural. Cabe recalcar que, si bien hay conceptos que se combinan, la esencia simbólica de un personaje permanece.

Otro aspecto importante deriva de entender a los arquetipos como símbolos fuera de toda moralidad y fuera de condicionantes culturales y sociales, ya que actúa a nivel inconsciente. En los relatos indígenas este aspecto se refleja en que, tras la influencia externa, los cuentos pueden evidenciar una carga moralizante y los personajes representan extensiones de relatos bíblicos o religiosos, aunque en el fondo simbolizan a los arquetipos. Así pues, el carácter original del personaje permanece, aunque asimilado en una forma diferente.

La personificación en los cuentos a partir de los arquetipos se desarrolla en la tradición indígena de forma más similar a las culturas orientales, por la idea de divinidad contenida en todos los seres, como una especie de soplo divino del que depende el orden

cósmico para perdurar como una forma de plenitud a través de la continua transformación y retroalimentación constante de los opuestos complementarios.

En la transformación de imágenes arquetípicas encontramos la relación simbólica entre el árbol cósmico mesoamericano y la cruz cristiana; en uno, la conexión con la naturaleza como fuerza mágica y en otra, la importancia de los cuatro puntos y el paralelismo con los cuatro elementos: fuego, agua, tierra y aire. Esta misma correspondencia fue evidente entre la divinidad solar y Jesucristo, en quienes se identifican las cualidades del héroe, tales como la atribución de la luz y la resurrección.

Desde la idea de la vinculación implícita que hay entre religión y naturaleza, pareció importante desarrollar un apartado específico para los personajes animales que denominamos bestiario para relacionar el símbolo con el animal como personaje. En el imaginario del cuento indígena los animales no funcionan de la misma manera que en los bestiarios medievales, como seres que se clasifican entre lo bueno y lo malo. Los mitos de creación funcionan, por un lado, para explicar la naturaleza física de cada criatura, pero también fungen como símbolos culturales, es decir, que dentro de la misma comunidad representan un modelo o prototipo de héroe o de sombra (como en el caso de la serpiente) pero sin tener una relación exacta sobre el concepto ético del bien y del mal.

El significado de los proto animales míticos tiene que ver con dos aspectos: el primero es su relación con lo sagrado, como divinidades cuyas características fueron reemplazadas paulatinamente por la idea de otra religión, que se acomodó, a su vez, a las necesidades y conceptos de la cultura originaria. En un segundo plano, los personajes animales en el cuento se entienden como una de las partes de los opuestos complementarios, en el fundamento de que debe existir un balance entre ambos para la continuidad de la existencia, de ahí la eterna lucha entre pares.

El papel del sincretismo cultural funcionó como un recurso viable para la supervivencia del pasado, al recurrir a la tradición impuesta para salvaguardar sus creencias. Se dedujo que este proceso puede ocurrir por 1) ocultamiento, 2) falso convencimiento, 3) adopción de la doctrina impuesta y 4) transformación paulatina.

En la actualidad, los opuestos complementarios, antaño fundacionales en los mitos, ya no funcionan como dependientes uno del otro, sino como condiciones separadas, es decir, en la dicotomía entre lo bueno y lo malo. Así pues, los símbolos de los proto animales divinos perviven, pero adaptándose a la voz del otro.

CAPÍTULO 3. EL NAHUAL Y OTROS PERSONAJES DE LA SOMBRA: GUARDIANES DEL MUNDO INDÍGENA

Los seres guardianes de la cosmogonía originaria se estudian a partir de tres personajes paradigmáticos:

En las narraciones, el nahual representa el encuentro aterrador que tiene consigo mismo, es decir, con su sombra. Se trata de la transformación del individuo con su contraparte bestial: de la animalización a la antropomorfización y viceversa. El personaje del nahual también engloba el descenso al inframundo (oscuridad) como una condición de ascenso (iluminación).

La serpiente se analiza por su relación con el renacimiento asociado a la fertilidad. Así como a través del sincretismo religioso y el surgimiento de la figura del diablo en el bestiario cristiano; esto como parte de la desvinculación entre luz y oscuridad, tras la disociación de los opuestos complementarios propios de la cosmogonía prehispánica.

El *alux* por su parte se presenta en los cuentos como custodio y preservador de los cultivos, pero también del patrimonio indígena, ante la llegada de la cosmovisión occidental y su mundo moderno donde se abandera el progreso versus la naturaleza y los conocimientos originarios.

1. La integración de la sombra o la necesidad de una contraparte oscura

En el primer capítulo se vislumbró la manera en que el pensamiento occidental permeó la cosmovisión de las culturas originarias y la forma en que los cuentos se adaptaron a las nuevas ideas. Por otro lado, en el segundo apartado, se explicó la manera en que cada personaje conlleva un contenido simbólico manifestado a través de los arquetipos.

Para entender el arquetipo de la sombra, es necesario revisar primero la forma en que se interpreta la idea del bien y el mal desde el punto de vista de occidente, ya que esta perspectiva permea también el cuento indígena. El hombre se comprende como un ente bueno en esencia, pero corrompido por su entorno (Rousseau, 2000), asimismo, se plantea su naturaleza maligna pero encauzada por la sociedad donde aprende las normas para comportarse, pese a que pierda su libertad (Hobbes, 1980). El problema con estos conceptos es que están planteados desde dos dicotomías opuestas, aunado a la contradicción de las sociedades moralistas donde se cometen atrocidades en nombre de un bien común o de la religión.⁸⁴

A través de los personajes de los cuentos indígenas en México se plantea que todas las cosas, por el hecho de existir, son buenas, pero no desde la ética, sino como elemento que conforma la naturaleza donde existe un balance entre los opuestos complementarios que se retroalimentan entre sí (López A, 2016a).

El cuento “El brujo que por su nahual se convierte en animal” (Scheffler, 1998) explica la razón por la que un nahual logra su transformación en tigre: “Dios le da poder y también lo hace el Maligno, por eso tiene poder, hace lo que él quiera en el mundo” (p. 61). Aquí el personaje se muestra como si fuera un elegido de las fuerzas tanto del bien como del mal, enfocadas desde la perspectiva judeo cristiana (Dios y el diablo como antagónicos), pero que también podrían haber representado originalmente a Tezcatlipoca y Quetzalcóatl por su relación con el nahualismo.⁸⁵

⁸⁴ La ontológica cristiana plantea la idea del mal moral que se contrapone con el bien. El ser humano es considerado bueno como creación de Dios, pero que obra mal por libre albedrío. Este pensamiento dividido entre lo bueno y lo malo implica alcanzar cierto nivel de perfección (Guignebert, 2018). Así, el bien máximo recae en la figura de Dios y todo lo que él representa dentro de una sociedad patriarcal.

⁸⁵ Tezcatlipoca, considerado por los aztecas como el dios de la oscuridad, fue el primer nahual: un coyote; mientras que su opuesto, Quetzalcóatl, tenía su nahual en forma de colibrí (Leñero, 2012a).

Entre los arquetipos, la sombra marca una integración necesaria con su contraparte en el personaje. En la mitología, dicha integración es notable en las acciones del héroe. Una de ellas, es cuando desciende al inframundo. Como en el siguiente cuento de origen huichol: “Kauyumari, el cazador” (Olmos, 2019) donde el héroe, el primer hombre creado, conoce el sufrimiento que implica la existencia:

Fue en aquella soledad cuando él descubrió el temor, era una sombra inmensa que lo aplastaba contra el piso, algo nunca visto en aquel mundo nuevo donde el miedo no había encontrado su lugar ¿Qué voy a hacer? Pensaba Kauyumari cuando sintió esa patada en el vientre que es el hambre; luego tuvo frío, después sed y al final lloró. Acostumbrado a jugar todo el día, Kauyumari tuvo que descubrir que la vida a veces tiene un cierto sabor de incompleto y que también existe el dolor. (p. 18)

De forma que el descenso al inframundo también simboliza la inmersión en sí mismo del personaje. Kauyumari encuentra la iluminación como elemento representativo del encuentro con la parte inconsciente: con todo lo reprimido, oscuro y agresivo que reproduce la sombra. Así pues, este arquetipo surge a partir de la necesidad humana de cuestionar lo inexplicable: “a veces, ninguna respuesta suena convincente y entonces, sentimos que un poder oscuro, salvaje, fatal, es el verdadero dueño de la situación. Y decimos: hay algo monstruoso aquí” (Leñero, 2012a, p. 7). En otras palabras, es necesario el reconocimiento de la contraparte oscura para poder trascenderla, pero también para entender las desgracias que ocurren sin razón aparente. Por ello y como parte de su cosmogonía, las culturas indígenas representan en sus cuentos y relatos míticos al arquetipo de la sombra a través de personajes como el nahual, la serpiente y el *alux*, que en las narraciones funcionan como una explicación a los temores humanos, a la catástrofe, el miedo o la tristeza; de acuerdo con Leñero: “gracias a ellos podemos inventar historias que asustan, pero consuelan, que intimidan, pero advierten

del peligro. Y, sobre todo, gracias a ellos nuestro miedo se materializa en un ser fantástico pero reconocible” (2012a, p. 8).

Entonces, las serpientes son seres portentosos relacionados con la divinidad que resguardan su espacio como un tesoro. Los *aluxes*, aunque espantosos hombrecitos, cuidan las cosechas, las costumbres y la naturaleza. Los nahuales, por su parte, permiten conocer las zonas desconocidas y estremecedoras de nosotros mismos. Así pues, estos personajes representan un balance perfecto entre la parte negativa y su contraparte positiva, por lo que no debemos encasillarlos como buenos o malos, ya que eso dejaría fuera toda su complejidad.

1.1 Reinterpretación de personajes malignos en México

En este apartado se cuestiona el determinismo con el que se han generalizado conceptos de la cosmogonía indígena, términos como magia, religión o comunión con la naturaleza han sido reducidos a términos de brujería, duendes y demonios, más relacionados con otras cosmogonías (Montemayor, 1999). Sin embargo, la complejidad de los personajes de la sombra en los cuentos originarios va mucho más allá de una simple conexión con el mal. Respecto al ejemplo específico de la tradición maya, Ruíz (2020) considera:

Pocas veces se alude a la manera en que fueron modificados [creencias y rituales prehispánicos] a lo largo del periodo colonial, lo cual ha impedido aquilatar en su justeza el peso que las improntas del catolicismo popular adoptadas (y adaptadas) por los pueblos mayas, tuvieron en las formas de expresar conceptos existentes antes de la imposición del cristianismo, en ocasiones reelaborándolos de manera por demás novedosa, que a menudo los situaba en los márgenes de lo por entonces considerado ortodoxo. (p. 281)

Desde el primer contacto cultural entre Europa y América se generó una reinterpretación de la cosmogonía indígena por parte de los evangelizadores. En Sahagún (2017) se encuentra ya una definición del nahual, enfocada en la idea de brujería: “se llama brujo, que de noche espanta a los hombres y chupa a los niños” (p. 96) y de acuerdo con Montemayor (1999) esto ocurre porque en la tradición europea las ideas en torno a la transformación estuvieron ligadas a brujas, aquelarres y pactos con el diablo; misma noción que se ha superpuesto a los cuentos originarios.

Por ello, algunos personajes considerados malignos fueron sometidos a una continua desvalorización por la insistencia de retomarlos sólo a partir de perspectivas no indígenas. Desde el planteamiento de Leñero (2012a) la reinterpretación de los personajes monstruosos, como ella los llama, comienza a partir de la Conquista y luego se perpetua con el México independiente; siempre con la prioridad de convenciones institucionales: gobierno, Iglesia y hacendados que aplacan toda fuerza opuesta a sus intereses dominantes: “a algunos líderes rebeldes o curanderos indios les achacaban poderes y perversidad monstruosa. La inquisición acusó de brujos a los chamanes que, según la gente, tenían la habilidad de convertirse en nahuales” (p. 6-7), misma confusión que recayó en los personajes de la serpiente, los *aluxes*, aves portentosas y siniestras, bolas de fuego, entre otros.

Para partir de un ejemplo específico, el escritor tlapaneco o *me'phaa*, Hubert Matiúwaá, explica lo acontecido respecto a una figura paradigmática en su pueblo:⁸⁶ *Mbo Xtá rídà*, personaje colectivo, también llamado “Gente piel” que representa a una de las deidades más importantes en su cultura y, sin embargo, respecto a ellos:

⁸⁶ Los *yopes* o tlapanecos del estado de Guerrero.

Se contaron innumerables historias de terror, por ejemplo, que pedían hospedaje en las casas, al dormir, estiraban una oreja y con ella hacían su cama, estiraban la otra y con esa hacían su cobija. Pasada la noche se levantaban para robar a los niños y comérselos.

A los pueblos *me'phaa* que no se convirtieron al cristianismo se les llamó demonios, caníbales, gente piel o gente que desolla, y por esta razón fueron exterminados. Debido a que se mantenían en resistencia, se creó alrededor de ellos una narrativa de odio. Los sacerdotes alimentaron el terror para evitar que las distintas comunidades *me'phaa* se pudieran aliar. (Matiúwaá, 2020, p. 7-8)

La idea de estos personajes representantes de su cultura se ve trasladada a la misma comunidad y a la forma en que son vistos desde fuera. En realidad, el personaje de los *mbo Xtá rídà* conlleva la idea de fertilidad y abundancia, de ahí la premisa de que estiran su piel, metáfora de la tierra que se extiende.⁸⁷

Otro ejemplo más generalizado es el de *Tezcatlipoca*, considerado por el pueblo náhuatl como un dios de la justicia, por su ambivalencia entre los aspectos positivos y negativos, ya que: “regalaba riquezas pero las quitaba a su antojo, causaba enfermedades, pero también las curaba” (Heyden, 1989, p. 94). Pese a su complejidad y a la relación con los opuestos complementarios (López A, 2016a) la idea general de él fue desvalorizada por la relación con su nahual (el coyote), como en el ejemplo donde se le llama demonio como un entendimiento de su naturaleza oscura. Por su parte, Montemayor (1999) afirma que en los cuentos de entidades invisibles se ha tergiversado la idea original de algunos personajes, como en el caso de la serpiente: “es alada con cabeza y ojos de caballo. Pero olvida su

⁸⁷ En los estados del sur, como Oaxaca y Guerrero, el término *yope* se ha vuelto despectivo y se llega a utilizar coloquialmente hacia personas sin educación.

significado tradicional, pues ésta no devora ni es criatura del demonio; se trata de una descalificación cristiana que considera del demonio todo lo antiguo o prehispánico” (p. 53). El escritor cuestiona el estigma con el que cargan algunos personajes a partir del sincretismo religioso; como en el caso donde se unen las características de la serpiente mitológica prehispánica con las fantásticas del caballo (evidentemente retomado de la cultura externa), pero a través de un lente en el que la visión tradicional es transgredida.

El estrato cultural también cae en la misma equivocación, como ocurre con los *mara akame*, de tradición huichola, que son sacerdotes y curanderos confundidos con hechiceros que causan enfermedades y desgracias. Los *mara akame*, dentro de su tradición, son reconocidos por las curaciones que realizan a través de sueños donde evidencian el poder del inconsciente en la cultura. En “El don de ver” (Olmos, 2019) un personaje llamado José, recibe un aviso a través de sus sueños, cuando se cuestiona lo que esto significa, su abuelo asegura: “los sueños son la voz de los dioses, así que nunca debes ignorarlos. Cuando estás dormido ellos te hablan en secreto y por eso a veces vemos cosas que no entendemos” (p. 39). Así, José descubre que el venado con el que sueña constantemente es él mismo en su forma animal, lo que le permite conocer muchos lugares y dominar muchos saberes a los que, de otra forma, no habría podido acceder. De acuerdo con Martínez A. (2003) en las culturas originarias “el hombre de conocimiento busca tener albedrío en el mundo de los sueños y lograr con ello influir en nuestra realidad cotidiana” (p. 101), tal y como ocurre con este personaje del cuento huichol, donde se evidencia la idea generalizada de que los sueños forman parte de la realidad cotidiana y muchas veces funcionan como una respuesta viable ante diferentes dudas, angustias o problemas.

También entre los personajes mayas se ha confundido el término *aluxes* con los duendes de origen indoeuropeo. Sin embargo, en esta cultura existe una idea de magia

conectada con la naturaleza y estos personajes son fuente de relatos y testimonios que exaltan el respeto a la tierra, los cultivos, el agua y también las creencias de su tradición y ancestros mayas.

Como ya se mencionó con anterioridad, un modo de persistencia de los personajes fue a través de la adaptación. Este proceso “da cuenta también de los diversos ámbitos y formas en que la religiosidad indígena colonial manifestó su capacidad para adoptar, adaptándolo, el adoctrinamiento cristiano, sin por ello renunciar completamente a antiguas creencias y prácticas” (Ruíz, 2006, p. 316), ya que, como apunta el mismo autor, la búsqueda de cristianización en los espacios de culto indígenas, funcionó como una estrategia para disfrazar y guarecer a los dioses rivales. Queda claro que el ámbito de la religiosidad también influye en el cultural y literario. Si bien la idea original de los cuentos fue tergiversada, los símbolos en los elementos de la narración, en este caso los personajes, se mantienen a través del uso popular, la Historia cultural y las tácticas de ocultamiento y de resistencia. Así pues, el relato funciona como el medio donde confluyen dos universos diferentes.

2. El nahual, el lado oscuro del personaje

Es común en la temática del cuento indígena los relatos sobre transformaciones, ya sea en animales o en cualquier elemento de la naturaleza. En estas narraciones, los personajes descubren poderes desconocidos hasta entonces, pero que les provee de una conexión especial con la otra parte de sí mismos. En palabras de Montemayor (1999) los relatos de transformación “constituyen un parteaguas como concepción religiosa” (p. 96), ya que remiten a una cosmogonía que se relaciona la capacidad de transmutar en algún elemento natural con mujeres y hombres de poder y que sin embargo “la descalificación moral es

permanente a causa del cristianismo, que desnaturaliza el poder de curanderos indígenas” (p. 96).⁸⁸

El nahual, como personaje en cuentos indígenas, surge a partir de la idea de que en el ser humano existe una contraparte oculta: el arquetipo de la sombra, pero no como un aspecto negativo de ser, sino como un balance que lo complementa. Los arquetipos en el inconsciente colectivo surgen de manera previa a las ideas entre el bien y el mal como conceptos morales (Jung, 2020).

Miller (1956) ha definido a los nahuales como “hombres y mujeres que mediante prácticas mágicas pueden transformarse en animales [...] pueden recorrer grandes distancias con facilidad y, por adquirir características del animal cuya forma adoptan, están capacitados para cometer empresas imposibles para el hombre común” (p. 226). Es decir, el personaje del nahual manifiesta el encuentro que tiene uno de los personajes con su otro yo en forma bestial y terrorífica, pero que a la vez resulta fascinante para quien lo mira. Por su parte, para desarrollar a su personaje del nahual, Leñero (2012a) comienza por plantear lo siguiente:

Todos y cada uno de nosotros, desde el nacimiento, estamos ligados a un animal en particular: un felino, un coyote, una culebra, una lechuza o cualquier otro que encarna la forma que somos por dentro. Se trata de nuestra mente animal que actúa por su cuenta para salvarnos de aquello de que nuestra mente humana no puede defendernos. Nos protege a veces y a veces realiza cosas extraordinarias a las que nosotros no nos atrevemos. Es nuestro nahual, nuestro doble, salvaje, instintivo y libre. (p. 27)

⁸⁸ En cuentos de hadas de tradición indoeuropea, la transformación en animales implica una maldición, hechizo que se debe romper o culpa que debe ser expiada. Por ejemplo, *La gata blanca* de Perrault (1989) o “El rey rana” de Grimm (2018).

Si bien, Leñero describe de forma magistral cada una de las características del nahual, bien podría ser que estuviera explicando el arquetipo de la sombra: la manifestación de una contraparte del personaje que comprende todas aquellas características desconocidas hasta entonces por él, como una manifestación reprimida de su fuerza, su violencia y su animalidad y que, por lo mismo, protege y causa temor a la vez que coincide con los postulados esbozados por Jung (2020) respecto a este arquetipo.

Con base en las definiciones de Miller (1956) y Leñero (2012a) se determinan tres aspectos del nahual: 1) la transformación en un animal que funciona como su correspondiente, ya sea que tenga características opuestas o similares, 2) los personajes cuentan con habilidades que en su forma humana no poseen, pero que su manifestación en forma de animal les permite expresar, y 3) la fuerza que adquieren en su forma animal simboliza una parte del personaje de la que no es consciente o que reprime al considerarse un tabú social o cultural. Por lo mismo, representa una forma de pulsión o deseo que, en esa forma, es posible desarrollar.⁸⁹ Un ejemplo del personaje de la sombra es Martín, un niño que vive con su abuelo y mediante un sueño descubre que su nahual es una “serpiente de fuego” como se titula el cuento *ñuu sabi* (mixteco):

Sintió que sus ojos ardían. Se levantó de la cama y encendió una vela. En la ventana vio reflejado su rostro. No era el rostro de siempre, porque en el centro de cada uno de sus ojos llameaba un fuego sagrado: el fuego de una temible y antigua sabiduría, que muy pocos podrían mirar de frente sin perecer. (Leñero, 2012b, p. 18-19)

⁸⁹ Desde el punto de vista del psicoanálisis, la pulsión es un anhelo que se desborda, la energía psíquica que dirige las acciones a fin de liberarla. A diferencia del instinto, tiene que ver con experiencias y con la realidad psíquica de cada individuo. El tabú es la restricción que impone un grupo social al considerar que la pulsión rompe las normas culturales (Freud, 2018).

Dicho encuentro está cargado de poderes que tanto pueden usarse para sí mismo como para otros, de forma benéfica o cruel, e incluso como venganza o reivindicación. En el caso del cuento ejemplificado, el personaje utiliza su poder para ahuyentar a otro nahual que tomaba la forma de un mosquito y que enfermaba al pueblo de paludismo. Razón por la que muere su abuelo. Finalmente Martín integra su sombra y restaura el orden perdido dentro de una serie de venganzas que llevan a cabo los nahuales: el mosquito, cuyo motor es la envidia que siente hacia los otros nahuales más poderosos, y Martín con su abuelo (ambos con forma de serpiente) que buscan protegerse mutuamente.

Una de las formas en que el personaje se manifiesta a través de este arquetipo lo explica López C. (2010) a partir de la tona o el tono, concepto perteneciente a la misma tradición mixteca y que tiene sus fundamentos en el nahualismo. Se trata de un animal que nace al mismo tiempo que la persona y comparte con ella su alma, su estado anímico y su destino: “todos tenemos un doble animal que nació el mismo día, a la misma hora. Es cuando se conecta la energía, son uno solo, dos seres vivos, una sola alma y cuando muere uno, muere el otro” (p. 145). En cuentos narrados por este autor, se relata la forma en que un personaje muere intempestivamente y se deduce que debió ser por la misma desgracia acontecida a su tona.

También entre los mixes se considera que el nahual es aquél que comparte la suerte del personaje desde su nacimiento. Martínez A. (2003) en su investigación sobre nahuales apunta que, como arquetipo, la idea del nahual surge a partir del inconsciente, es decir, del concepto de que existen dos partes que se complementan dentro del ser humano y que una está constantemente en busca de la otra para hallar el balance (p. 102). Una de las funciones del nahual es que se utiliza para explicar en las narraciones el origen de la muerte, la enfermedad y, en general, cualquier acontecimiento que afecta al personaje inexplicable e

injustamente. En un cuento de esta tradición, un hombre sacrifica a una tuza que iba a comer en sus cultivos, pero cuando regresa a casa descubre que su esposa está muerta y además tiene las mismas marcas con las que él mata al animal: “reaccionó que la tuza que había matado era el nahual de su mujer; como no se conocían y eran recién casados pues hasta entonces comprendió que la tuza que había matado fue el nahual de su esposa” (Pérez C; et al, 2018, p. 10). En este ejemplo los personajes son el esposo y la tuza, nahual de la mujer que aparece muerta sin razón aparente y entonces queda implícito que se trataba de un desafortunado encuentro con la parte animal de su esposa. Resalta aquí la necesidad del nahual por estar cerca de su persona, en el sentido de los arquetipos como opuestos complementarios (Jung, 2020). En el cuento aparece el motivo de las continuas visitas de la tuza a los sembradíos del esposo. Sin embargo, la tuza y la mujer nunca se encuentran una con otra sino hasta la hora de su muerte:

El señor tenía su sembradío de cañas que cuidaba mucho, pero recientemente había sido invadido por una tuza, dicen que el señor todas las mañanas iba a ver su cañaveral y pues trataba de escarbar, de echarle agua para que la tuza se fuera, pero no [...] Hasta que una mañana salió sin almorzar, dejó a su esposa moliendo en su metate y él se fue y al llegar ahí su sorpresa fue que la tuza estaba sobre varias matas de caña; comiéndose ahí la caña tranquilamente, entonces el señor agarró su pala y le dio con toda su fuerza, pues la tuza se rodó porque la había matado y el señor, muy contento, se la llevó para platicarle a su mujer. (p. 9)

Resulta interesante comparar el animal que representa un nahual con las características del personaje. En este caso la relación del papel de la mujer en las costumbres del pueblo la identifican con la formación del hogar, mientras que la tuza es un animal excavador que busca refugio al construir sus madrigueras debajo de la tierra. Por otro lado, la cultura mixe

simboliza en sus mitos cosmogónicos a la tuza como el ser que brinda protección a los niños (Sol y Luna) cuando los esconde en su boca mientras son perseguidos. Esto ayuda a definir en cada personaje su carácter veleidoso, carismático, vulnerable o violento.

Respecto a la relación del personaje con su nahual, existen diferentes posturas respecto a la forma en que uno descubre al otro. Como ya se abordó, un modo es a través de los sueños, otra como una imagen reflejada del mismo personaje, pero desde una faceta desconocida u oscura. En el caso de Martín, cuyo nahual es una serpiente, se definen ambos modos:

Martín tuvo una pesadilla. Soñó que uno de aquellos rayos, que alcanzaba a escuchar, aunque estaba dormido, se clavaba en el centro de su pecho y lo abría por la mitad. De su corazón de niño surgía la cabeza de una serpiente con plumas, y detrás de esa cabeza, el cuerpo duro y rasposo de una langosta. El chiquillo intentó despertar, pero no pudo. Poco a poco iba emergiendo aquella extraña creatura de su pecho, ocasionándole un dolor agudo y muchísimo temor. (Leñero, 2012b, p. 15)

El primer contacto que el personaje tiene con su nahual es mediante una pesadilla, el terror ante lo desconocido se acrecienta cuando descubre que es él mismo quien se presenta en una noche de tormenta y que, a lo largo del cuento, deberá aceptar. Su abuelo funge como guía espiritual al tener también su propio nahual y que protege a Martín incluso después de muerto.⁹⁰

Desde la cosmovisión mixteca, también se considera que en el nahualismo no ocurre una transformación propiamente, sino que se trata de una visión, la cual es capaz de transmitir la energía que provoca los cambios en otros personajes o quien la ve. Hay cuentos en los que

⁹⁰ La relación de este nahual con los dioses de la lluvia mixtecos y su manifestación en forma de serpiente, los relaciona con otros personajes de la sombra: los *tay*.

el nahual del protagonista es capaz de hacer daño a otro o de ayudarlo con sólo transmitirle su poder. También hay relatos donde un personaje muere de miedo con sólo ver al nahual, aunque éste no estuviera ahí físicamente. López C. (2010) ejemplifica con un relato donde el nahual como sombra del personaje funciona para canalizar la energía de la pulsión sexual⁹¹ de éste:

Es como una visión engañosa, pero esa cosa tiene la capacidad también de transmitir energía negativa a las familias. [...] Cuando un señor se enamora de una jovencita, primero va con los padres y la pide muy respetuosamente. Ellos lo rechazan por ser mucho más grande que la joven. Entonces el señor para vengarse, hace eso, aparece como un ser paranormal. Si la niña sale al baño, es cuando el nahual se le aparece. Ella se asusta, entonces el señor nahual le da energía fea y a ella de repente le duele un brazo o se le hace chueca la boca o le da epilepsia o enferma y muere. (p. 147)

El autor termina por explicar que en el nahual no ocurre propiamente una transformación, sino que es capaz de crear una visión de sí mismo y que el miedo en el otro, actúa provocando enfermedad o muerte. En este caso, la afectada es una joven que se niega a casarse con el nahual.⁹²

Por el contrario, desde la perspectiva de los tzotziles mayas, el nahual funge como un espíritu guardián del personaje, es decir, como energía positiva que sólo se manifiesta cuando éste se encuentra en peligro. En los personajes de cuentos de esta tradición ocurre que descubre una fuerza desconocida hasta entonces y que se manifiesta en forma de nahual.

⁹¹ De acuerdo con la teoría de Freud (2005).

⁹² Se identifica este motivo en algunos personajes de los cuentos de hadas pertenecientes al ciclo animal-novio (Bettelheim, 2009) donde la heroína se niega a dormir con el nuevo esposo, simbolizado por una bestia o animal.

Respecto a la forma en que el personaje integra su sombra a través de los sueños, sobresale el ejemplo del cuento *wixarica* (huichol) donde José, el protagonista, tiene acceso a los conocimientos a través de su nahual, un venado, que se le aparece en sueños. Sin embargo, a diferencia de otras versiones en las que, al morir el animal, fallece el humano, José tiene un verdadero crecimiento simbólico⁹³ cuando un cazador dispara a su venado: “José volvió al pueblo y nadie notó el cambio profundo que había vivido el alma de José, sólo el abuelo le dijo: mira tu sombra ¿ya te diste cuenta que tiene cuernos y cola de venado?” (Olmos, 2019, p. 46). En el personaje resalta el hecho de que una vez asimilado todo el sufrimiento y para describir la integración de su sombra se describe justo así, como una sombra bien definida, una oscuridad que le proporciona fuerza y que lo acompaña en forma de un venado. Generalmente, al nahual sólo le es posible manifestarse cuando el personaje tiene una fuerte conexión con un elemento de la naturaleza, por lo común, es un animal que posee cualidades, fuerza, ferocidad o habilidades con las que el personaje, en un inicio, tiene miedo de enfrentarse.

Asimismo, Martín, el personaje del cuento mixteco, representa a un niño vulnerable que cuando integra su nahual es capaz de defenderse o ayudar a otros mediante su nueva capacidad descubierta a partir de una pesadilla (por lo misterioso, desconocido y siniestro).

De la misma manera, en otro cuento de López C. “Catorce huevos” (2010), el nahual es un zanate colorado que ayuda a un joven enamorado de una princesa: “el viejo zopilote buscó a un sueño, pensó en cómo sacarle información a la familia de la princesa [...] la muchacha estaba dormida porque el nahual de sueño la había dormido” (p. 225). El espacio de lo inconsciente es el sitio donde se comunican el nahual y la princesa.

⁹³ A la manera de las *bildungs roman* o novelas de formación.

2.1 El nahual como personaje de la literatura infantil

En su obra de teatro “Guillermo y el nahual”⁹⁴ Emilio Carballido (1994) aborda la historia de un niño que adopta a un nahual y le proporciona los alimentos y el cariño del que carecía. Eso le trae problemas con sus padres, pues no le permiten tenerlo como mascota.

Guillermo y el nahual comienzan por transgredir las normas para poder pasar tiempo juntos, pero también el nahual funciona como un refugio emocional para el niño. Desde el punto de vista psicoanalítico y en los cuentos de hadas, los animales de compañía ejercen un papel determinante en los personajes niños porque en ellos proyectan emociones con las que no están acostumbrados a lidiar, también fungen como la contraparte de tristezas y miedos (Bettelheim, 2009), con lo que al final de la aventura resultan vencedores, ya no tanto al proporcionar algún poder mágico o cualidad específica, sino por la simple sensación de cobijo que se proporcionan entre sí. Una muestra en “Guillermo y el nahual”:⁹⁵ “me como tu maizal, me invitas de tu miel, todito me convida mi buen amigo fiel. Yo puedo hacer temblar y puedo hacer llover, nomás que me lo pida mi buen amigo fiel” (Carballido, 1994, p. 211).

Finalmente, el nahual es aceptado no sólo por Guillermo y su familia, sino por toda la sociedad porque el protagonista y su nuevo amigo logran que el personaje mítico sea admirado en vez de ser temido. El autor retoma al personaje de tradición indígena y lo traslada a la realidad de una familia mexicana de mediados del siglo XX.

La importancia de retomar a este personaje radica en que Carballido se enfoca en la cultura y la tradición: recrea a la figura del nahual para adaptarla a la época de los años cincuenta y para un público infantil. De un personaje que provoca miedo, surge otro con

⁹⁴ Si bien, el texto es una obra de teatro, el personaje del nahual fue de interés para el análisis para poder equiparar cómo funciona dentro de la literatura infantil y cómo lo hace fuera de ella.

⁹⁵ Esta misma función está en personajes paradigmáticos de la literatura infantil universal como Harry Potter y su lechuza Hedwig (Rowling, 2019).

características más humanas y viceversa porque Guillermo retoma del nahual la confianza de la que carecía.

El nahual de esta obra, como personaje dinámico, se transforma paulatinamente, comienza por ser como un niño solitario y con ganas de tener amigos (características que también son usadas para definir al niño) y después se desarrolla en un ser admirado por otros a quienes les procura bienestar. El autor retoma los aspectos positivos del nahual como la fuerza, la ubicuidad o el don de la magia y descarta su posible peligrosidad. A pesar de que en un principio otros temen al nahual, Guillermo se encuentra con un ser que lo sorprende y ayuda en vez de causarle terror como al resto de los personajes. El personaje del niño es el único que logra verse reflejado en una criatura que otros temen.

Ante esto, Muñoz (2010) plantea que los seres elementales de la literatura popular, como ella nombra a los proto animales míticos y seres mitológicos, han sido indispensables para el desarrollo tanto de la literatura oral como escrita, ya que se transforman o adecuan según el lugar o el tiempo en que sean retomados para otorgar un simbolismo indispensable al texto. Función de la que se apropia el personaje del nahual en esta obra: retoma a un personaje mitológico y lo adapta en la realidad cotidiana. El personaje surge ante la pregunta de Guillermo donde se involucra la fantasía y la cotidianeidad ¿qué pasaría si un nahual llegara a vivir a mi casa? De esa manera, el nahual se cuela en los hogares donde llegue esta obra, en vez de perderse por los prejuicios que a veces su figura conlleva.

2.2 Lo bello y lo siniestro. Una conjunción entre el nahual y el personaje

La figura del nahual es reconocida de muchas formas en diversas tradiciones de México. La importancia de esto radica en la ambivalencia del personaje entre el horror y la protección, es decir, funcionan como opuestos complementarios (López A, 2016a) donde la contraparte

negativa es necesaria para la positiva y viceversa, o bien, lo femenino por lo masculino, entre otros. Todo ello porque la complejidad de estos personajes simboliza, a la vez, la conformación del alma humana. De acuerdo con Buenrostro (2003) los personajes de la sombra, como los nahuales de tradición prehispánica, surgen por la necesidad de relacionar al ser humano con su contraparte bestial, aspecto que no es exclusivo de las culturas de América, sino que forma parte del folclor universal.

Así pues, pese a que las acciones del nahual se desarrollan a partir de la destrucción y el caos⁹⁶ poseen una conexión muy fuerte con la naturaleza, de ahí la capacidad que tienen para transformarse en animales: “las narraciones tratan de algunos individuos con el don de transformarse (nahuales), con una fuerte personalidad y carácter enérgico⁹⁷. Otros más, poseen una conciencia espiritual tan grande que los conecta con los demás hombres del grupo” (López C, 2015, p. 55).

Por ello, no se debe entender a estos personajes sólo a partir de su faceta maligna, antes bien integrar este aspecto en su complejidad. De acuerdo con Eagleton (1982) en la literatura: “lo demoniaco también es lo amorfo, la irrupción de lo puramente caótico e instintivo en un mundo de formas estables [...] no parece tener causa, es una malignidad aparentemente sin motivo (Eagleton, 2011, p. 323). Desde esta perspectiva, lo siniestro es condición de lo bello, es decir, uno necesita del otro para lograr el completo balance.

En el cuento de la Serpiente de fuego, (Leñero, 2012b) el personaje del abuelo nahual explica a su nieto: “¿Pero por qué una criatura tan aterradorante puede ser benéfica? Preguntó azorado el niño. Ése es el misterio de los dioses y de los monstruos mi hijito, el misterio del

⁹⁶ Según la creencia, los nahuales tienen el poder de causar muerte y enfermedad a los enemigos.

⁹⁷ Entre los nahuas de Puebla, se dice que alguien con poderes de nahual que tiene la sombra pesada (INAH TV, 2022).

bien y del mal en eterna lucha” (p. 17). Ante el dilema de poder ser libre a partir de ese momento, Martín debe acoger dentro de sí, a un ser que a simple vista es malvado y maligno, el abuelo le hace comprender que su alma sólo estará completa al integrar la parte monstruosa a la divina. Dicho de otra forma, en la cosmovisión originaria es necesario el balance logrado a través de la continua lucha entre los opuestos complementarios. Sucede lo mismo visto desde el planteamiento de Jung (2020) y los arquetipos, en este caso, entre el niño (la persona) y la serpiente o nahual (sombra) en una eterna contienda que tanto da fuerza como causa horror para lograr la integridad entre uno y otro.

En otro cuento “El niño de catorce años” (López C, 2010, p. 283) resalta la misma ambivalencia en el personaje, donde el nahual (la sombra) necesita absorber toda la energía benéfica de su contraparte arquetípica (la persona) representado por un niño cuyas experiencias se definen por la desgracia, aunado a que sus acciones se caracterizan por la virtud y la perfección, contrario al nahual que actúa con malicia:

Una vez, el niño se encontró en el camino con un señor anciano. Este señor era un nahual que tenía ciertos poderes y ciertos dones y le dijo, en sentido figurado, *taki taki raikun ra lu’u*, lo que al traducirlo se entiende literalmente como una hermosura de hombre eres, muchachito, o sea, que era un gran hombre, más hombre que ese señor, porque siendo tan chiquito ya trabajaba como adulto, te admiro mucho, le dijo [...] tengo que trabajar porque no tengo papá. Contestó el niño, se fue el señor, pero siempre de esta forma te hablan cuando te quieren hacer algo. (p. 283-285)

Después de este evento, el protagonista comienza a sentirse extremadamente triste y luego enferma. La madre descubre que el anciano nahual es quien le hace daño y no permite que se acerque a su hijo. Sin embargo, el afectado siente fascinación por el nahual, de la misma manera que siente atracción hacia la idea de su propia muerte: “cuando me vaya, quiero que

tú seas fuerte, no quiero que llores, porque yo me voy a ir” (p. 285), le dice a su madre y paulatinamente adquiere los poderes del nahual: “sentía que iba a morir. De hecho, el niño como que tenía ya ciertos dones” (p. 285). Finalmente, el nahual absorbe por completo al niño y terminan por ser un mismo personaje, como una manera en que el arquetipo de la sombra se integra al de la persona.

A lo largo de la Historia cultural y en distintas manifestaciones artísticas, lo siniestro hace referencia a lo torcido, oscuro y pérfido. En los personajes literarios Trías (2016) define lo siniestro como el efecto que provoca un poder malévolo y ejercido a distancia sobre otro desprevenido, también como aquello que debe permanecer en secreto, pero se revela en algún momento de la narración. En contraste con la belleza que complementa a su opuesto: “lo bello es ese comienzo de lo terrible que los humanos podemos todavía soportar. Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto y en secreto se ha hecho presente ante nuestros ojos” (Trías, 2016). Dicha definición concuerda con las características y funciones del nahual en los cuentos.

López C. (2010) corrobora el planteamiento del filósofo español, pero adecuado a su cultura, cuando explica lo que el nahual representa para los mixtecos: “se trata de nuestra mente animal que actúa por su cuenta para salvarnos de aquello contra lo que nuestra mente humana no puede defendernos. Nos protege a veces y a veces realiza cosas extraordinarias a las que nosotros no nos atrevemos” (p. 27). Todo esto lleva al condicionante del nahual como un personaje que comprende ambas partes integradas: lo bello y lo siniestro, la persona y su sombra, los opuestos complementarios integrados en un solo personaje.

Ante esto, cabe preguntarse: ¿Qué características debe tener un personaje para soportar el poder de su sombra? El mismo López C. (2010) explica que la tradición de su pueblo considera que todas las personas nacen con su tona o equivalente y que éste se puede descubrir por la figura que forma la placenta al caer en la tierra o en la ceniza: “los señores ñatata ponen ceniza sobre el suelo para que cuando el niño nazca, caiga sobre la ceniza, de esta manera quede la marca que será su correspondiente” (p. 137), pero lo que verdaderamente identifica a un nahual es la decisión de conservar tal esencia y de integrarla a través de siete pruebas a las que tendrá que enfrentarse, tal y como ocurre con los héroes en los cuentos de hadas. Para explicarlo mejor, se elaboró un esquema de árbol donde se incluyen todas las posibilidades y resultados alternativos para el nahual, con base en el planteamiento de López C. (2010, p. 137-145).



Figura 5. Árbol de posibilidades de un nahual

De acuerdo con la figura 5, cada persona nace con su respectivo doble o tona, sin embargo, no todos llegan al mundo con un nahual (desde la teoría del tonalismo (INAH TV, 2022) se dice que la tona es inherente a todas las personas). El planteamiento surge del argumento de que hay exceso de almas en el mundo, puesto que cada ser está dotado de una; así pues, algunos cuerpos, específicamente humanos y animales deben compartir su esencia. En cambio, el nahualismo es una condición que sólo algunos logran alcanzar. En palabras de López A. (1967): “en el tonalismo el vínculo se establece individualmente con un animal en el que existe una relación desde los primeros momentos de la vida, en cambio, cada mago nahual puede introducir su *ihíyotl*⁹⁸ en distintos seres” (p. 28).

En caso de no haber nacido con nahual, aún queda la posibilidad de volverse aprendiz con otro nahual que le hará pasar las pruebas y determinará si el niño es apto para recibir los conocimientos. Si se nace con un nahual, aún queda la posibilidad de decidir si se quiere mantener esa fuerza o no. En caso de que no, hay que ir con los ancianos del pueblo para que mediante cantos y hierbas absorban la energía hasta sacarla del niño. En el supuesto de conservar dentro de sí el poder del nahual, éste se desarrolla conforme la persona crece y puede manifestarse como una dificultad para controlar la energía, porque tanto poder podría representar un peligro tanto para sí mismo como para otros. Para ello debe aprender a controlar al nahual, curar con su energía y transmitir sus conocimientos.

En las narraciones de origen mixteco, el nahualismo se entiende como una energía que habita dentro del personaje, es decir, que según el camino que se tome, se abren cada vez más posibilidades, como las ramas de un árbol, para finalmente quedar reducidas a dos vertientes: como fuerza destructiva o como poder curativo.

⁹⁸ Fuerza de la que depende el vigor físico, pasiones y sentimientos de una entidad (López A, 1967).

A través de sus nahuales, el pueblo mantiene una conexión con el pasado de su cultura, pese a la influencia del mestizaje y el continuo desprecio hacia las culturas indígenas, estos personajes pueden encauzar su poder oscuro o su sombra en energía curativa para ayudar a otros. Así, el conocimiento auténtico sobre las plantas y la conexión con la naturaleza funciona como una forma de prevalencia.

También hay cuentos donde se considera que el poder del nahual se usa como venganza hacia mestizos y extranjeros ante la escasez de alimentos o como una respuesta necesaria ante la injusticia social:

Entonces le pegó el mestizo al niño mixteco y éste lloraba de impotencia. El abuelito lo consoló llorando por lo que le habían hecho y se fue muy enojado. A los ocho días justamente fue a la tienda el abuelito y vio que el señor mestizo tenía en estómago ya inflado [...] y ya le dijo al abuelito cabrón indio, que le había hecho la maldad. (López C, 2010, p. 157)

El cuento, que también funciona como testimonio por la confluencia entre ficción y realidad, termina en forma de moraleja y asegura que los curanderos deben preguntar al convaleciente por posibles enemigos y si creen que merecían ser castigados o no: “uno no puede estar en la vida maltratando a otros seres humanos, no debe considerar a los demás como inferiores, pues todos los seres vivos cumplimos el mismo ciclo de vida” (López C, p. 157). Esta frase encierra la evidencia del abuso social a la que se ven sometidos los mixtecos e implanta la semilla de su propia ideología a manera de amenaza: “ese mestizo tenía un sapo en el estómago, por lo cual estaba inflado. No había remedio, pues era muy tarde y tuvo que morir el mestizo” (p. 159). En este cuento la función del nahual es la de reparar el daño hecho, defender a los suyos y restituir el orden de justicia, puesto que se presentan dos personajes

opuestos: el señor mestizo y el abuelito mixteco que busca venganza por el perjurio hecho a un niño.

Por otro lado, respecto al personaje del nahual en los relatos de Tlaxcala, Buenrostro (2003) plantea que debido a la fusión con creencias católicas el nahualismo se atribuye también a los santos en el imaginario religioso por la sustitución de personajes bíblicos por antepasados espirituales. Así, se observa nuevamente que los personajes se ocultan al transformarse en otro. También ocurre que, por la confluencia religiosa y literaria, se tergiversa el sentido del nahual como ente maléfico para preponderar el contraste con los personajes del santoral cristiano, como en el siguiente cuento que también se narra como un testimonio:

Sucede que mi abuelito tomó un machete, trazó una cruz en el piso, en la tierra y lo clavó, inmediatamente, como desmayados cayeron los marranos y sucede que este guajolote que iba volando sobre ellos se quedó ahí atrás de unos arbustos. Entonces lo empezó a interrogar y le preguntó de dónde era y por qué se llevaba estos cochinos, entonces le dijo que él era un nahual [...] le dijo que desclavara el machete para que él pudiera llegar a su casa, que se podía quedar así, ya como animal. (Buenrostro, 2003, p. 49-50)

Los personajes se definen a través de la oposición: por un lado, el abuelito que forma una cruz con su machete representa aquella fuerza benéfica que tiene el poder de vencer al mal; por otro, el nahual se caracteriza por sus actos poco civilizados como el robo. Asimismo, debe disculparse para que le permitan escapar y volver a su forma humana. Contraste que resta la importancia que el nahual tuvo en su origen mítico. Al preponderar las enseñanzas del bien sobre el mal, un personaje funciona como héroe y otro como el villano, uno es el ser bondadoso que otorga la gracia del perdón y otro el malo que debe arrepentirse, es decir,

dejar la contraparte y quedarse con la humana. Símil que, curiosamente, coincide con la forma en que se llevó a cabo la evangelización de las comunidades indígenas.

Por otro lado, en un cuento *kon kaac* de la comunidad seri: *Guerrero coyote iguana* (2014) el personaje del nahual se presenta como aquél que surge ante una necesidad histórica para proteger lo propio, donde el joven héroe recibe instrucciones de un anciano sabio para obtener los poderes de transformación que le ayudarán a defender a su pueblo. Así pues, ante la inminente ocupación extranjera, debe llevar a cabo un ritual como parte de su iniciación:

Entre los seris había un joven muy valiente, quien, enojado preguntó a los ancianos qué podía hacer. –Ve a las cuevas de la Isla Tiburón. Allí te volverás guerrero y recibirás poderes para vencer a tu enemigo– le aconsejó el viejo más sabio. Al llegar a la isla, el joven escuchó una voz salida del viento: –corta unas ramas de *xoop*, el árbol sagrado y hazte una corona, sólo así podrías entrar [...] luego de ocho días vio aparecer muchos espíritus. Algunos eran feos y otros no tenían cuerpo, eran de aire [...] pensó en lo bueno que sería correr como coyote y ¡se vio convertido en coyote! De pronto se encontró a los hijos de la envidia y enojado, mordió a varios de ellos, luego, para protegerse, pensó convertirse en iguana ¡y que se vuelve iguana! Así descubrió que, con sólo pensarlo, podía transformarse en coyote, iguana o guerrero y utilizar sus poderes para atacar al enemigo. (Paredes, 2014, p. 6-14)

Con base en las características del personaje, en este cuento se observa lo siguiente: 1) la relación con los seres del aire implica que las transformaciones ocurren en esencia,⁹⁹ es decir, que al igual que el aire, el personaje puede generar cambios en su ambiente aun cuando aparentemente sea invisible o sin forma de comprobarlo, 2) pese a que no se menciona que

⁹⁹ Misma situación que se observa en la concepción del nahualismo en la cultura mixteca.

el héroe del cuento sea propiamente un nahual, cumple con las funciones de éste al evidenciar la relación entre la comunión con la naturaleza y el poder que reside en la transformación de diferentes animales, en este caso, el coyote, como una manifestación de la furia y la fuerza. La iguana, por su parte, implica la necesidad de ocultarse cuando el peligro acecha, esto mediante el camuflaje en su propio ambiente, el cual resulta desconocido para el otro, al ser extranjero, y 3) los poderes de transformación del personaje funcionan como una forma de protección y reivindicación para el pueblo seri.

2.3 Los personajes femeninos del nahual

El nahualismo es un concepto que corresponde indistintamente en hombres y mujeres. Sin embargo, dadas las características especiales con las que se conciben los personajes femeninos del nahual, pareció pertinente incluir un pequeño apartado.

“La nahuala” (Hernández H., 2020) personaje femenino correspondiente al nahual se define en un cuento *ñähñu* (otomí) como una mujer independiente y temida por la gente del pueblo, por lo mismo de su carácter fuerte. Se enfatiza asimismo en que no vive “atada al yugo de ningún hombre” (p. 38), ya que trabaja sus tierras por su propia cuenta, lo que implica que es un personaje solitario y, de cierta manera, experimenta la relegación social: “quienes la conocían, la saludaban por respeto o miedo” (p. 38). Su nahual es una guajolota con ojos rojos y plumas negras, personaje físicamente atroz cuyo horror contrasta con la vulnerabilidad y ligereza del personaje narrador, quien se identifica con un colibrí.

Mi corazón se agitó como colibrí, levanté la mirada por curiosidad. Allí estaba, con ojos rojos como carbón encendido; tenía la forma de una guajolota con plumas negras. Pasamos frente a ella, nos siguió con la mirada; aun así, seguimos avanzando, creo que me estaba orinando del miedo; cruzamos el río y cuál fue nuestra sorpresa, cuando

nos dimos cuenta que ya estaba sobre otro árbol. –¿Qué querrá esta cabrona? Mi hijo está todo ñango y lombriciente– decía mi papá. (Hernández H., 2020, p. 39)

La razón por la que la nahuala persigue a los caminantes es para que le dejen una ofrenda, de lo contrario, el papá presupone que querrá comerse a su hijo, pero la nahuala no da muestras de intentarlo. Entonces la nahuala es un personaje que carga una especie de estigma social. Su naturaleza ruda, como mujer independiente, define la forma que toma al transformarse, cuyo rasgo más importante sea quizá la mirada inquietante de ojos rojos, con la que induce a que quien se encuentra a su paso, le entregue sus pertenencias. El hecho de ser un personaje fuerte y a la vez temido contrasta con otros caracteres masculinos del nahual, como la fuerza relacionada con el poder.

Pese a esto, la nahuala, por la misma alusión a la brujería con la que carga el personaje, refiere la permanencia de rituales para cumplir con su transformación. Esto alude, por un lado, a la necesidad de mantener aspectos de la tradición y del idioma originario: “una danza sobre el círculo de ceniza, con cantos en una lengua que yo ya no conocía” (Hernández H., 2020, p. 41) y al final del cuento, el narrador enfatiza: “creo que nuestro miedo era a lo desconocido, lo cierto es que son mujeres de conocimiento que saben interpretar los signos y los símbolos de la naturaleza” (p. 41). Por otro lado, este personaje femenino mantiene el poder sobre otros, a diferencia de otros cuentos donde se ha preponderado la enseñanza religiosa y donde el nahual pierde el control sobre sí mismo y sobre otros, como en el relato de Tlaxcala. En este caso leemos: “de repente se detuvo, volteó a donde nos encontrábamos, sus ojos estaban en blanco. No nos podíamos mover” (p. 41), acción marcada por la protagonista donde se evidencia que ella decide si deja ir a su presa o no.

Entre los personajes femeninos del nahual también se encuentra el ser vulnerable que se transforma en su correspondiente animal para protegerse a sí misma. En “Historia de una

martita” López C. (2010) relata un cuento mixteco en el que el anciano es el mismo narrador (según el nieto)¹⁰⁰ vivía en su casa hecha de zacate junto a su esposa que estaba lavando en el río. De repente entró corriendo muy asustada una martita, animal muy querido entre los mixtecos, por considerarse bello y bondadoso a la vez, ésta se escondió debajo de la cama y juntó sus dos patitas delanteras como una señal de ruego. El abuelo “le habló en mixteco [porque] los mixtecos sabemos que los animalitos entienden al hombre cuando uno les habla” (p. 267). Le dijo que no la iba a sacar a la fuerza, pero que mejor ella se fuera sola porque ése era espacio de él, pero la marta temblaba de miedo. Así que el hombre tuvo compasión y fue a descubrir al monte lo que ocurría: se trataba de un puma que aguardaba pacientemente a que saliera su presa. Sin embargo, cuando ya se dirigía por su machete su esposa lo detuvo:

La abuelita le pidió al abuelo que dejara a la martita ahí hasta que el animalito se fuera solito, porque él andaba buscando salvar su vida. A los ocho días exactamente, el abuelito le habló a la martita para que se bajara, pues el que la quería matar se había ido. Vete tranquila, le dijo. La martita bajó del techo y caminó hacia el monte. (López C, 2010, p. 269)

Finalmente, los abuelitos reciben una recompensa: chocolate, pan, pollo frito y tortillas; regalos que ofrecen los padres de una niña de doce años cuyo nahual era la martita. De manera que este personaje femenino del nahual funciona como un donante que otorga favores a otros, según reciba ayuda, muy común entre los cuentos sobre la naturaleza original de animales y plantas según la clasificación de Montemayor (1998) y que tienen el motivo del héroe que necesita ser escondido de sus agresores. Por lo general, es un héroe humano quien necesita socorro y las plantas o los animales que lo auxilian para después recibir una condición en su

¹⁰⁰ Esto es común en los cuentos sobre testimonios.

naturaleza con la que cargarán todos los seres de su especie. En este caso, los papeles se invierten porque se trata de una niña en forma de nahual amparada por dos ancianos que después reciben un regalo como agradecimiento. También es notable una estructura similar en los cuentos maravillosos donde un personaje es puesto a prueba por otro, un donante, (Propp, 2008a) para ver si es apto para recibir un objeto mágico que lo secundará en su aventura.

Respecto a la naturaleza del animal que define las características del personaje, es notable un contraste entre el nahual femenino y el masculino: una se define como presa y el otro, como atacante. La alusión a la martita siempre es en diminutivo, puesto que se trata de una niña, pero no sólo eso, sino que se le describe como un ser completamente vulnerable, hermoso pero frágil, cuya suerte queda a expensas de la compasión de dos ancianos. Sus acciones son rogar que la protejan y ocultarse: “la martita estaba con las dos manitas juntas, como rezando” (p. 267). En cambio, el puma, o león de monte, como se le llama en el cuento “era un anciano que tenía ciertos poderes y que quería matarla por envidia. La venía persiguiendo para matarla” (p. 269). Además de que el motivo que lo mueve es la envidia, el león, culturalmente y en los bestiarios, se le considera como rey de los animales, por su relación con el Sol como divinidad (Cirlot, 2010). ¿Qué puede querer pues, de una simple martita? Aparentemente, evidenciar su poder, como se definió que ocurre cuando nace un nuevo nahual (ver figura 6. Árbol de posibilidades del nahual).

En un tercer cuento, “El nahual” de Leñero (2012a) el personaje es una niña que descubre la energía de su nahual cuando se encuentra en peligro a causa de su hermano que aparece como atacante en forma de perro. Es entonces que Leonila revela una conexión con una chachalaca. La perspectiva de este relato es interesante porque en realidad son pocos los cuentos en el que el nahual es un personaje femenino. La razón podría ser la confusión con

los relatos de brujería en los que la protagonista se desprende de una parte de su cuerpo para poder convertirse en una bola de fuego o en un animal y así desarrollar sus poderes.¹⁰¹

El cuento comienza por contextualizar el relato en forma de testimonio, ya que la narradora, quien también funge como el personaje de la nana, relata el cuento a una niña quien se siente atemorizada y no puede dormir. Para darle fortaleza, Leonila cuenta a su pupila un recuerdo aterrador del que salió triunfante, cuando ella era muy pequeña y fue atacada por el nahual de su hermano: “de pronto, los chivos se callaron y escuché unos gruñidos siniestros en el portal ¡Ay, mi ¡jita me quedé pretrificada! La puerta se abrió de golpe y un enorme perro me atacó por la espalda, mordiéndome en la cintura y clavándome sus pesuñas” (p. 28). Así, vemos que el nahual del hermano, Eulalio, se presenta como un ser masculino y violento.

El espacio en estos contextos también define al personaje: por un lado, el hermano mayor se encuentra alejado del entorno familiar, se sabe que se ha ido al monte y sólo regresa en su forma animal para atacar a su hermana; por otro, está la niña que habita el espacio de lo privado y cuyo nahual no puede alejarse más allá del corral de gallinas; por lo que todas sus técnicas de supervivencia se restringen a la astucia y la confianza en sí misma para engañar al otro. Martínez A. apunta respecto a esto que en la cultura otomí las moradas de los nahuales son el monte o espacios exteriores (p. 111), precisamente para desbordar y esparcir la energía acumulada de su contraparte bestial.

En su forma humana, a Leonila le resulta imposible defenderse, de la misma manera que el espacio en que se encuentra no le permite resguardarse, ya que el nahual atacante es

¹⁰¹ El estudio realizado por Campos (2006) muestra un acercamiento desde el psicoanálisis hacia uno de los relatos más paradigmáticos sobre brujas y cuyo probable origen se relacione con el nahualismo. Debido a los intereses de esta tesis, no resulta pertinente ampliar la investigación sobre el tema de la brujería.

su propio hermano y tiene acceso al ambiente personal de ella: “perdí el sentido y cuando lo recuperé, ahí seguía yo parada en el banquito. Volteé a ver el espejo, pero en vez de mi cara descubrí la figura borrosa de mi hermano Eulalio, con la ropa rasgada, o a lo mejor era su piel hecha jirones, no sé” (Leñero, 2012a, p. 29). Aquí, el efecto de la nahualización ocurre desde dos planos. El primero por la confusión entre el hombre, Eulalio y el perro “una bestia de otro mundo” (p. 29), porque Leonila asegura que uno es nahual del otro. El segundo plano se desarrolla a través del reflejo, que como se ha aclarado, es una de las formas más comunes en que aparece la sombra ante los personajes. Ocurre cuando la misma Leonila se mira a sí misma en los ojos del nahual de su hermano. Además, ella está inconsciente mientras que Eulalio resulta ser quien aparentemente recibe el ataque, ya que su ropa está hecha jirones y su piel rasgada. Por ello, los personajes funcionan como una transferencia entre uno y otro, todo ello, mediante la figura del nahual.

Después de ese evento, Leonila queda muda de espanto: “aunque abría la boca no podía pronunciar ni una sola palabra, mi mamá me zarandó y me dio de cachetadas para que reaccionara, pero no dije nada esa noche ni pude decir nada en mucho tiempo” (p. 29). La voz del personaje surge aquí como un evento importante que caracteriza la fuerza de su nahual porque no es sino hasta la muerte de Eulalio que ella recupera la capacidad para emitir cualquier sonido, en este caso, como un graznido de chachalaca. Así pues, el grito emitido por su nahual funge como una manera de traspasar el terror y como la manera en que su sombra adquiere una forma definida para integrarse a su persona:

En la mera puerta estaba una chachalaca que abría muy grande su pico y cacareaba como el demonio [...] traté de imitar su cacareo y para mi grande sorpresa pude oír mi voz, ¡Por fin mi ¡ijita, mi voz! [...] cuando volví a la choza, la chachalaca se había

ido, pero mi voz no, así que ya adentro seguí vociferando y saltando de gusto hasta caer rendida sobre el petate. (p. 30-31)

La identificación de Leonila con un animal como la chachalaca le proporciona la forma para integrar su sombra, proyectada a través de la voz, pero también por las habilidades del propio animal, como la ligereza y el ingenio para pasar desapercibida (cualidades opuestas a las de su atacante: el perro).

Además de la voz, la mirada también funciona como un reflejo importante de la sombra y un elemento básico para definir al personaje: “era sólo una sombra mi jita, pero tenía esos ojos de fuego que yo veía siempre que me asomaba a un espejo” (p. 30). Se observa que, primeramente, el miedo de Leonila de acercarse a su nahual proviene de la angustia de que éste pueda tener las características del de su hermano: la ferocidad y la vileza proyectadas a través de los ojos; no es sino hasta después, cuando descubre que ella misma es quien lo vence con su propio nahual que deja de temer a su propio reflejo.

La forma en que el perro y, por tanto, Eulalio es vencido corresponde más bien a la definición de tona porque en el momento que muere el animal, sucumbe el hombre y es Leonila quien lo vence mediante un sueño, por la misma vinculación que las culturas originarias, en este caso la otomí, tienen con el inconsciente:

Mientras estaba dormida vi a mi chachalaca saltándole al perro negro y clavando su pico puntiagudo en los ojos de la bestia ¡cómo chorreaban sangre esos ojos, esos ojos llameantes que se apagaron para siempre y no volvieron a molestarme mientras me veía en el espejo. Vieras cómo me carcajeaba yo entre sueños porque mi gallina y yo habíamos vencido al nahual (p. 31).

Llama la atención que la victoria de Leonila se expresa a través de la voz: el grito, la carcajada o el graznido; mientras que la derrota de Eulalio se define a partir de los ojos, como una

sinécdoque que articula a cada uno de los personajes, ya que al hermano lo encuentran muerto, en su forma humana, desangrado de las cuencas de los ojos, que es la forma en que el nahual de Leonila lo ataca en sueños. Entonces, hasta la muerte de éste, ella descubre la forma de su nahual y la manera de integrarlo a sí misma sin más miedo de enfrentarse a su sombra.

3. Serpiente. Guardiania de la naturaleza o demonio del paraíso

En el imaginario mítico prehispánico hubo dioses y criaturas que cumplían funciones específicas en la creación del mundo y el cuidado de la naturaleza. Asimismo, era imprescindible la presencia de seres terroríficos cuya existencia se valiera de la necesidad de castigar todo aquello que desestabilizara la plenitud. Esta dicotomía entre los seres no estaba marcada por una idea del bien y del mal, sino en el balance entre ambas.

Un ejemplo notable de este aspecto resalta en el cuento zapoteco (López G, 1960) donde un hombre que logra dominar a otros en sabiduría, tiene como compañera a una serpiente, pero su confianza respecto a su aliada, llamada Guee Queela, se rompe cuando su único hermano muere a causa de la mordedura de una culebra. El relato es una aportación interesante al estudio de la serpiente porque cuestiona las creencias y valores cristianos frente a los conocimientos ancestrales zapotecos:

¿No es posible que se adorase la sabiduría en forma de serpiente? Y los hombres de mi raza, que objetivan los símbolos, buscaron la posesión de la sabiduría en la serpiente viva de los bosques ¿pero no implica sabiduría dominar pacíficamente al enemigo? Guee Queela, el demonio de estos días sería en el alma indígena de ayer, un sabio sacerdote poseedor de los misterios de Quetzalcóatl zapoteca. (López G, 1969, p. 31)

Es cierto que cada cultura cuenta con sus propios terrores y anhelos proyectados en la creación de mitos y que la fantasía evidencia manifestaciones de la belleza y el placer a través de entidades que causan estragos, pervierten a inocentes y desafían a los dioses. De esta manera, la raza humana pudo explicar para sí las grandes desgracias que ocurrían sin razón aparente.

En el cuento indígena, la serpiente evidencia la importancia de la cosmovisión originaria frente a la influencia externa: “el dragón de fuego venido de Europa luchó, pues, con la serpiente sagrada americana, y aparentemente la venció. Creencias y dioses antiguos tuvieron que refugiarse bajo tierra, vencidos, avergonzados, pero aún vivientes” (Leñero, 2012a, p. 5-6).

De acuerdo con Jung (2020) la serpiente como arquetipo representa el aspecto invertido del alma humana, es decir, su sombra (la parte oculta, pero necesaria)¹⁰² (p. 51). En los mitos simboliza la sabiduría que se vincula con el engaño y la malicia, imprescindible en los ritos de iniciación. Como parte del inconsciente colectivo, el arquetipo de la sombra se relaciona con la parte de la mente que permanece velada a la conciencia. Por ello, entre los arquetipos de la sombra han destacado grandes personajes míticos como la misma serpiente, los dragones y toda clase de criaturas mitológicas universales: desde el *kraken* y los hombres lobo de la literatura nórdica, hasta las gorgonas y arpías griega; seres que engloban todo aquello que funciona como la contraparte de personajes benéficos: héroes, ángeles y dioses.

Por todo lo anterior, el personaje de la serpiente se vincula con el concepto de los opuestos complementarios, desde la cosmovisión mesoamericana y con el símbolo chino del

¹⁰² Una de las razones por las que, según Jung (2018), el inconsciente colectivo relaciona a la serpiente con la sombra es que, psicológicamente, se relaciona a este animal con la angustia.

Yin-Yang. En palabras de Cirlot (2010), en este principio antagónico se “expone la ambivalencia esencial de la serpiente y su pertenencia a los dos aspectos (activo y pasivo, afirmativo y negativo, constructivo y destructivo) del ciclo” (p. 407).

Tras la conquista española, las divinidades indígenas fueron retomadas por la concepción judeocristiana en función de la evangelización; para ello fue necesario adaptar la ideología de los antiguos seres prehispánicos con los llegados del otro mundo. En algunos cuentos, como los que narran la naturaleza de animales y plantas o el significado bíblico en los mitos cosmogónicos, los personajes derivaron en seres buenos o malos. Si bien, se parte de la ambivalencia de los opuestos complementarios, se encamina hacia la ruta de la moralidad: la serpiente, antaño relacionada con la divinidad, como arquetipo de la sombra, destaca su aspecto oscuro y termina por interpretarse como personaje maligno dentro del imaginario religioso relacionado con el cristianismo:

La corona española, religiosos o no, tenían una concepción del mundo asimilada desde siglos atrás que convertía en paganos, es decir, no cristianos, y por tanto enemigos, a todos aquellos que no fueran parte de la Iglesia católica. Esto significa que la recolección de información religiosa precolombina se hizo con la razón última de conocerla para destruirla, y toda explicación sobre el origen del mundo y de la humanidad, o temas semejantes, fue entendida como la divulgación de mentiras elaboradas por el demonio. El diablo cristiano será entonces uno de los personajes centrales de la búsqueda de fuentes religiosas andinas y mesoamericanas. (Millones, 2015, p. 292)

En el desplazamiento de la antigua religión por la nueva, se denominó fantasía o superstición a diversas manifestaciones mitológicas que dejaron de adecuarse al nuevo panorama. De

hecho, el concepto de ficción surge después de la modernidad como parte de la división de la sociedad a partir de la escritura.¹⁰³

Así pues, una de las formas en que las culturas indígenas lograron fijar su antigua cosmogonía es a través de los cuentos. Como arquetipo de la sombra la serpiente puede funcionar desde dos facetas dentro de las narrativas originarias: 1) guardiana de la vida y la naturaleza o 2) su contrario, fuerza de la destrucción.¹⁰⁴ Un ejemplo es el cuento mixteco donde representa la conexión entre el inframundo, la tierra y el cielo. El personaje llamado Coo Ñúun o Serpiente de fuego, que tiene plumas en la cabeza, cuerpo de langosta y cola de fuego con la que se impulsa para volar (Leñero, 2012b, p. 21), funciona como ayudante de los dioses y, por lo mismo, entrega dones o fulmina con el fuego, donde se observa su doble función. Un factor determinante para que ésta proceda a proteger o destruir es la naturaleza de su contrario, pues si es parte de los suyos, funciona como guardiana; en cambio, si se trata de un ser que desbarata el orden de la naturaleza, lo toma por un extranjero que debe ser destruido:

¿Por qué se ha enfurecido la Gran Serpiente? [...] ustedes, los hombres, han envenenado el aire con sus fuegos, han contaminado a las aguas con sus desechos, han cazado las mojarras clavándoles sus anzuelos, han matado animales a lo loco, han talado los bosques sin piedad y han ablandado la tierra desbaratando sus jardines. (Leñero, 2012b, p. 70)

¹⁰³ Esto quiere decir que el sentido de las prácticas religiosas de occidente y otras culturas inmersas en su influencia se determina por la lógica del estado moderno. El estudio de las sociedades se divide en modernas y premodernas, las primeras identificadas con lo racional, mientras que las narrativas creadas por las segundas se consideran como irracionales, que es donde entra la idea de ficción surgida por el desplazamiento de creencias de lo que se considera real y lo que no (Mendiola, 2019, p. 30).

¹⁰⁴ El principio del mal inherente a todo lo terreno se relaciona a su vez con el principio femenino. El ejemplo claro son las deidades mediterráneas que llevan una serpiente como parte de su ser: Hécate o Medusa. Asimismo, la representación de la victoria del águila sobre la serpiente refleja el triunfo del orden masculino y patriarcal frente al principio *ctónico* y femenino dominado por el espíritu (Cirlot, 2010, p. 408).

Este personaje funciona como guardián de las fuerzas de la naturaleza y de la antigua cosmovisión indígena. Otro ejemplo es la serpiente de procedencia maya, Tsukán, en quien sobresale la ambivalencia protectora o monstruosa en los cuentos. Su función es hacer que todas las criaturas vivientes respeten su entorno natural. Como característica divina, Tsukán nunca envejece y cuando muere cae como lluvia para luego volver a formarse.¹⁰⁵ En una forma que conecta a la tierra con el cielo, la serpiente es un símbolo de renovación, metáfora, recurrente por su característica natural en torno al cambio de piel.

3.1 El personaje como arquetipo de la sombra

Al estudiar a este personaje desde el arquetipo de la sombra, salta a la vista el hecho de que vive en las profundidades de la tierra. En el estudio de los arquetipos, específicamente el de la sombra, la importancia de la inmersión en el mundo de abajo es notable:

Es cierto que, quien mira en el espejo del agua, ve ante todo su propia imagen. El que va hacia sí mismo, corre el riesgo de encontrarse consigo mismo. El espejo no favorece, muestra con fidelidad a la figura que en él se mira, nos hace ver ese rostro que nunca mostramos al mundo, porque lo cubrimos con la persona, la máscara del actor. Pero el espejo está detrás de la máscara y muestra el verdadero rostro. Ésa es la primera prueba de coraje en el camino interior; una prueba que basta para asustar a la mayoría, pues el encuentro consigo mismo es una de las cosas más desagradables y el hombre lo evita en tanto puede proyectar todo lo negativo sobre su mundo circundante. (Jung, 2020, p. 36-37)

¹⁰⁵ Aquí vemos una similitud con el fénix, de origen griego, cuyo símbolo es el renacimiento. Cuando muere, se envuelve en fuego sólo para volver a nacer. Esta serpiente se regenera por el agua como elemento contrario al fuego.

La explicación de Jung respecto a los espacios en que el personaje descubre a su sombra coincide con el sitio habitado por la serpiente tarahumara Ba´wisini Sinowi¹⁰⁶ quien descubre a una mujer, que mira su propio reflejo en las profundidades de un lago (que es un abismo donde vive Ba´wisini). La humana se siente aterrada y a la vez fascinada mirar su propio reflejo en el animal. Finalmente, debe descender para encontrarse con su propia sombra:

Un día *Ba´wisini Sinowi* vio a una mujer tarahumara que estaba paseando cerca del agua. Se le acercó y comenzó a platicar con ella: Vente conmigo a donde yo vivo en el manantial. En el mundo de Abajo, le dijo. Pero la mujer no quería irse a vivir dentro del agua.

Hay gente allá abajo, hay casas, hay llanuras y cerros; hay otros ríos. Vas a estar muy contenta, le dijo. Pero la mujer no quería dejar el mundo de Arriba. Entonces Ba´wisini Sinowi se enroscó alrededor de su cuerpo y la metió al fondo del manantial, en donde se la llevó a vivir a una casa en medio de un llano.

Y tuvieron muchos hijos, que viven allí hasta hoy en día. Y esos hijos que viven abajo del agua, se dice, son mitad serpiente y mitad tarahumaras. (Servín, 2015, p. 154)

El personaje del cuento tarahumara remarca la doble función del arquetipo de la sombra. Por un lado, evidencia el encuentro aterrador consigo mismo cuando la mujer descubre, a través de la figura de su reflejo, a una serpiente que la mira; por otro, el abismo que simboliza el hundimiento en su propia mente, el abismo del que habla Jung y que en el cuento indígena

¹⁰⁶ En su lengua originaria *sinowi* significa serpiente o víbora, mientras que *bawisini* refiere el “nombre mitológico de la gran serpiente, dueña de los aguajes y de los ríos, literalmente, serpiente de agua” (Servín, 2015, p. 227).

se representa a través de ríos, lagos, en lo profundo de la tierra o en el interior más lúgubre de las montañas.

Coincide esta descripción del espacio con los umbrales o sitios permeados de magia en la cosmovisión indígena. En dichos lugares, es posible encontrar toda clase de personajes. Pero, específicamente a aquellos que representan la contraparte oscura de quien se ve reflejado o asomado hacia el abismo. Ante esto, Florescano (2017) comenta:

Los pueblos originarios concibieron el interior de la Tierra como una boca engullidora por la que, periódicamente, desaparecían los seres humanos, las semillas¹⁰⁷ y los astros [...] habitado por una población alucinante: personajes antropomorfos que cohabitaban con enanos y jorobados o con seres mitad animales o por entero zoomorfos y monstruosos, dioses envejecidos, criaturas descarnadas. (p. 75)

En el caso de la serpiente, otro personaje que vive en las profundidades es la Culebra de siete cabezas, retomada de la confluencia entre la versión indoeuropea y el mito mixe sobre el origen de los temblores (Miller, 1956). Además del significado etiológico de ver en la serpiente la explicación de un fenómeno natural, la multiplicación de cabezas aumenta el sentido simbólico del animal:

Son frecuentes en leyendas, mitos y cuentos folklóricos los dragones y serpientes de siete cabezas simplemente porque el siete multiplica el uno y lo concreta en los órdenes esenciales del cosmos. La Serpiente de siete cabezas invade las siete direcciones del espacio, los siete días de la semana, los siete dioses planetarios y se relaciona con los siete vicios. (Cirlot, 2010, p. 409)

¹⁰⁷ En el siguiente capítulo, se retoma este aspecto para explicar la relación de los umbrales con los personajes del maíz.

De acuerdo con este simbolismo, el hecho de que la cultura mixe retome a la Serpiente de siete cabezas indica que el símbolo funcionó para su propia cosmogonía, ya sea que se trate de influencia y adaptación o de una creación inherente a sus principios y forma de entender la realidad.

El cuento narra la historia de dos hermanos: el primero, Kondoy, representa la bondad y es un gigante protector que formó el árbol del Tule, como fortaleza de su pueblo; el otro, es una serpiente de siete cabezas y tiene la función de causar el terror entre los pobladores. En la transcripción del relato, los hermanos también representan los opuestos complementarios donde la Serpiente de siete cabezas: “dejó su rastro, un agujero grande hizo cuando entró. Ahí debajo de la tierra iba caminando, la tierra temblaba donde estaba pasando” (Miller, 1956, p. 108). De manera que a este monstruo se le atribuyen los grandes temblores. Si bien, el espacio de la serpiente se distribuye en los lugares ocultos, debajo de la tierra; el del héroe o Kondoy consiste en elevarse cada vez más en su forma de árbol.

En el México antiguo este animal representó a las fuerzas de la naturaleza y la sabiduría divina. Quetzalcóatl, por ejemplo, es la divinidad que simboliza a la serpiente como un ser protector: “Quetzalcóatl, el dios benéfico, el héroe descubridor de la agricultura y de la industria [...] Quetzalcóatl se hizo entonces Sol” (Caso, 2012, p. 25-26). En contraste con Tezcatlipoca, su opuesto. Así pues, por las razones arriba mencionadas el personaje de la serpiente narrado en los cuentos conlleva dentro de sí el arquetipo de la sombra.

La idea de la serpiente como ser maligno surge tras la asimilación del pensamiento occidental, se manifiesta por la dicotomía entre lo bueno y lo malo en vez del sistema de pensamiento de seres más complejos que comprenden ambas partes. Así pues, en los bestiarios medievales la representación de ésta se hace a través de figuras malévolas

relacionadas con lo demoniaco, lo opuesto al mandato de la divinidad.¹⁰⁸ En el libro del Génesis, leemos:

Entonces Yavé Dios dijo a la serpiente: por haber hecho esto, maldita seas entre todas las bestias y entre todos los animales del campo. Te arrastrarás sobre tu vientre y comerás tierra por todos los días de tu vida. Haré que haya enemistad entre ti y la mujer, entre tu descendencia y la suya. Ella te pisará la cabeza mientras tú herirás su talón. (“Biblia latinoamericana” Gen. 3:14-15)

Por el contrario, originariamente, la serpiente representó abundancia, el mismo Quetzalcóatl (como personaje) figuraba mazorcas de maíz entre sus plumas y el papel protagónico que juega este personaje y otros seres míticos es un rasgo propio de la narrativa indígena donde las “fuerzas sobrenaturales solían combatir a seres de carne y hueso” (Florescano, 2017, p. 172), es decir, se trata de fuerzas vengativas pero protectoras, en vez del sentido perverso y destructor atribuidos.

Asimismo, y desde la cosmovisión originaria en México, los conceptos entre el bien y el mal no estaban disociados uno de otro, sino dentro del ciclo necesario de los opuestos complementarios y donde los elementos contrarios como luz-oscuridad o vida-muerte son equivalentes: “ni siquiera entre el bien y el mal, como tampoco entre lo divino y lo terrestre, ni entre la muerte y la vida existían valoraciones jerárquicas estratificadas en superior inferior” (Marcos, 2004, p. 241).

Otro personaje que revela la trascendencia de la serpiente como arquetipo de la sombra es la del mito mixe del Sol y la Luna, donde una culebra gigante es la portadora de la luz a través de sus ojos y mediante el sacrificio de ésta que podrán ascender los astros. La serpiente

¹⁰⁸ Los bestiarios medievales se caracterizaron por catalogar a los animales según su relación más alejada o cercana con el dios cristiano.

les otorga el poder de iluminar a los seres del mundo. Desde la perspectiva de Vázquez (1999) este personaje marca el término de la era de la oscuridad y a la vez explica la presencia de una formación rocosa natural que va de Mitla a Santo Domingo Albarradas (p. 222). Así, se remarca la manera opuesta de representar al personaje: en uno, como ser de oscuridad (donde se ve el rezago del arquetipo de la sombra dentro de la reinterpretación dogmática) y en otro como un ser necesario para que exista la luz en el ciclo marcado por los opuestos complementarios.

En ambas posturas a la serpiente se le atribuye un poder especial, ya sea benéfico, en el caso de las culturas originarias, o maligno. Pero siempre como una criatura cuya sabiduría la acerca a la divinidad y al orden cósmico.

4. El *alux*. El símbolo de la protección de los cultivos frente a la cosmovisión extranjera

Allá en el sureste *Aluxes* los nombraron. Viven en la milpa, voces cuentan que están en el monte, rumores que habitan el cenote. Se cree que fueron los primeros pobladores. Algunos trabajan como buenos campesinos, cuidan la milpa, otros los montes. (Adame, 2019).

Los *aluxes*¹⁰⁹ se conforman como personajes del cuento maya a partir de cuatro vertientes: 1) su aspecto, 2) la forma en que funcionan dentro de la comunidad, 3) el trabajo que realizan y 4) como elemento dentro de la narración. De acuerdo con la clasificación del cuento indígena (Montemayor, 1999) según la función del personaje en la narración, los *aluxes* entran en la categoría de entidades invisibles y se trata de un ejemplo de supervivencia de personajes con información cultural distinta, puesto que, a pesar de incluir motivos cristianos

¹⁰⁹ Término adaptado al español. El plural de *alux* en lengua maya es *aluxo'ob*.

o europeos, en todas las narraciones donde el *alux* es un elemento, conserva el contenido simbólico que conlleva gran parte de la cosmovisión maya (p. 50).

En los cuentos, los *aluxes* se describen como seres de tamaño pequeño, desde la palma de la mano hasta la estatura de un niño. Por ello, suelen ser amigables con ellos, excepto si se sienten intimidados, entonces hacen que se pierdan. También, los *aluxes* tienen rostro y expresión de ancianos, es decir, que en un solo ser se conjuga la inocencia, travesuras infantiles, la experiencia y suspicacia de la vejez. Pueden ser representados como figuras de barro que cobran vida para ir a cuidar la milpa, actividad que disfrutaban hacer, ya que en agradecimiento reciben atole y maíz por parte de los agricultores.

Al ser criaturas del aire pueden tomar forma de remolinos o tolvaneras. En los cuentos sobre testimonios, generalmente, se asegura la existencia de estos personajes mediante explicaciones como que son seres invisibles, criaturas tímidas o que se debe creer en ellos para no ser víctima de una de sus travesuras: “ahí están. Muchas veces, uno se deja guiar por los ojos, pero ¿y el ciego? ¿el sordo? ¿el mudo? No Ikal, recuerda que la vista es sólo un sentido. Los seres que te digo, no siempre se dejan ver” (Adame, 2019, p. 9).

Así pues, los *aluxes* perviven como personajes gracias a que la comunidad continúa contando historias y testimonios sobre ellos. Se dice que es necesario dejarles una ofrenda, puede ser *saká*, una bebida hecha a base de maíz, pero también les encanta fumar, de la misma manera les complacen las canciones y los rituales de agradecimiento por su trabajo de cuidar la milpa. Como se explica en el cuento “Akná” que significa “nuestra madre” y se refiere a la tierra (Adame, 2019):

Akná vio a su padre colocar una pequeña jícara que contenía un líquido desconocido, además de colocar algo de la cosecha que había cultivado. Papá ¿qué es eso?, preguntó. Es una ofrenda para agradecerles que cuidaron la cosecha. ¿A quién?

Porque sólo somos tú y yo quienes trabajamos aquí. A los *aluxes* dijo riendo. Son seres que cuidan los cultivos de las personas. Mi abuelo me contó de ellos y me enseñó cómo había que tratarlos. (p. 20)

Como argumento de su inaccesibilidad, en los cuentos también se plantea que los *aluxes* reciben todo en esencia, es decir, que absorben la sustancia de las cosas. La idea que se construye sobre el personaje desenvuelve toda una serie de creencias que prevalecen a través de las narraciones. Por lo mismo, son pocos los relatos en que el *alux*, como personaje, tiene su propia voz, lo común es que el narrador testigo desarrolle las ideas sobre el personaje en forma de testimonios: “vienen de hace mucho tiempo y la gente sabe de ellos gracias a las historias que se cuentan [...] los *aluxes* son importantes, ayudan a que nuestro trabajo no se pierda” (Adame, 2019, p. 20).

En los muchos relatos testimoniales también se dice que estos personajes son sumamente territoriales, por lo que es necesario pedirles permiso para pasar por su territorio o construir ahí. Por su naturaleza ambivalente, tanto pueden proteger los cultivos de quien los cuida, como causar intranquilidad y pesadumbre a quien no. Por ello, en los cuentos, los *aluxes* tienen la función de manifestarse como personajes poderosos a quien se debe respetar si se quiere recibir favores de ellos o para evitar un escarmiento de su parte.

Así como en la tradición de estos personajes se resalta el cuidado a los cultivos,¹¹⁰ los relatos que hablan sobre ellos evidencian constantemente su molestia respecto a la pérdida de creencias y tradiciones. En ese sentido, la naturaleza y los sembradíos funcionan como

¹¹⁰ Entre los mayas, otros personajes con estas características son los *chaac ob* (regadores) encargados de manejar las nubes y repartir las lluvias, *ah canulob* (guarda espaldas) que cuidan a las personas que salen del pueblo en la noche y *kul kaax* (divinidad del monte) seres que cuidan los montes y evitan que sean destruidos o talados indebidamente (Adame, 2019).

metáfora de la cultura ancestral. Por lo tanto, su función es cuidar lo propio frente a la invasión de lo ajeno:

Vendrán hombres de muy lejos, a contagiar enfermedades, a destruir las milpas y a robarse el tesoro de nuestras pirámides y templos. Ustedes deben ahuyentarlos y ayudar así a nuestra gente. Podrán asustar, encantar, enfermar o curar a los niños, proteger o robar la mente de los hombres y robar el alma de quienes no respetan la naturaleza o las sabias costumbres de antaño. (Leñero, 2012a, p. 52)

De hecho, resulta interesante relacionar la descripción de la apariencia de estos personajes (con rostros de viejos y vestimenta de campesinos) con la atribución que se les hace entre los mayas como los primeros pobladores, o bien, como los ancestros originarios que vienen a reivindicar el trabajo (el cultivo de maíz y la cosecha de frijol, calabaza y cacao) y el espacio propio pero despojado (Yucatán, Campeche, Quintana Roo, Chiapas y Tabasco).¹¹¹

Algunos cuentos, incluso, terminan por asegurar que encontrarse con un *alux* en el camino se considera como buena suerte, lo cual es una manera de refutar la generalización que se ha hecho sobre ellos como duendes malignos: “hay quienes dicen que les gusta hacer travesuras a personas [...] si te encontraste con un *alux* es buena señal, quiere decir que aún están con nosotros” (Adame, 2019, p. 35). Aquí hay que identificar entre las dos formas en que es posible tener contacto con un *alux*: la primera es mediante pequeñas figuras hechas de barro que los personifican. La gente puede acomodarlos entre la tierra de los cultivos o tenerlos en el patio de su casa. Curiosamente, en las historias que se relatan sobre personas que cuentan con un *alux* cerca de ellas, se ven retratadas de forma muy favorable, pues reciben la protección de los pequeños seres hechos de barro. Esto puede ser que estén

¹¹¹ Sólo por mencionar los estados en México donde habitan los mayas y donde las creencias sobre los *aluxes* son vigentes. Pero también, claro está, la comunidad maya habita Belice y Guatemala.

rodeadas de amor y bendiciones, o bien, de beneficios económicos y éxito en alguna prueba difícil. Lo anterior ocurre sólo si el *alux* recibe ofrendas como forma de agradecimiento, de lo contrario, los favores pueden terminar. Asimismo, es importante recalcar que el *alux* no debe haber sido tomado de ningún otro sitio, puesto que no les gusta que los toquen ni que los muevan del espacio donde realizan su trabajo. En “Jktan” (Adame, 2019) un niño cuestiona a un hombre que se encuentra un *alux* en el monte y, emocionado, lo lleva a su casa, pero la gente del pueblo sobrecarga a la criatura con exceso de trabajo, sin ningún tipo de retribución. Así, el *alux* vuelto de barro para poder descansar pareciera gritar desde su propia oscuridad que debe ser devuelto a la naturaleza. La forma de contextualizar la función del personaje mediante la descripción del ambiente es la siguiente:

El patio era iluminado por la luz de la luna, las sombras que ésta provocaba parecían cobrar vida, pero la escultura del *alux* no [...] ¿Quieres que te devuelva a tu sitio? En aquel momento un fuerte viento recorrió el lugar. Las sombras que se habían estado moviendo lentamente comenzaron a agitarse como si se hubieran enojado. Pareció que la luna había aumentado su luz y esto hizo que la escultura del *alux* fuera totalmente visible. (p. 53)

Con base en esto, se observa que el *alux* se comunica de tres formas: 1) desde el personaje del niño que cuestiona al anciano. Al enunciar lo que el *alux* de barro está imposibilitado de expresar en su forma de escultura, ya que tampoco puede aparecerse (en su forma real) ante las personas, (por eso cuando lo observan debe permanecer mudo e inmóvil). 2) A través de las sombras proyectadas, como una extensión de sí mismo y de la exasperación que cada vez cobra más fuerza y 3) como una ráfaga de viento, pues los *aluxes* se consideran también como seres del aire, elemento desde el que les es posible desaparecer aun cuando siga provocando cambios en el ambiente y entre otros personajes.

Así pues, los *aluxes*, como personajes arquetípicos de la sombra, tienen la cualidad de restaurar el orden perdido o de mantener la estabilidad, pues se supone que a través del respeto o miedo que puedan provocar, los personajes transgresores prefieren cumplir aquello que dicta la tradición o restaurar el daño de causado.

4.1 El *alux* que enuncia su propia voz

Pese a que los personajes *aluxes* generalmente residen en relatos testimoniales, como una forma de aseverar su existencia, se encontraron dos versiones de cuentos donde el *alux* se explica a sí mismo, es decir, donde la focalización está puesta en el mismo personaje. Esto permite revisar dos perspectivas contrarias y vislumbrar la sombra del personaje a partir de su condición ambivalente y ya no sólo desde el punto de vista de otros actantes como en los testimonios.

En el primer cuento Adame (2019) relata la historia de un tímido *alux* llamado Aaj Beh,¹¹² quien es acompañado por un perro en cuya relación se explica la dialéctica entre dar y recibir, tan presente en los personajes *alux*. Esta misma situación aporta la idea de fidelidad entre ambos personajes, ya que se cuidan uno al otro y así ambos cumplen su función: dar el aviso sobre los intrusos y protegerse de no ser vistos. Esto también funciona en el cuento como una forma de explicar la razón por la que resulta tan difícil ver a los *aluxes*.

Al *alux* le gusta, sobre todo, descansar en la hierba crecida y fresca. Tiene una escopeta como parte de su indumentaria, aunque sólo la usa para espantar a quien se acerca. Más adelante aparecen dos personajes más: la niña, Aruma y el niño, Kaknab. Todo parece ser un gran día para Aaj Beh hasta que, de repente, los niños llegan con la intención de

¹¹² Según el Diccionario introductorio. Español-maya. Maya-español (2009) el nombre del personaje se podría traducir como “guía en el camino”

encontrarlo y él, además de los ladridos de su perro, se vale de la ayuda de los llamados animales del viento para esconderse:

¡Me están buscando a mí! le dijo asustado a su perro ¡Ah! Pero si me quieren van a tener que agarrarme primero. Preparó su escopeta. En aquel momento, un viento pasó por entre el monte, era suave y apenas alcanzaba a agitar la maleza de aquel lugar. El perro comenzó a gruñir y se fue siguiendo la dirección de éste. Aaj Beh sabía que se trataba de un animal de viento y también fue tras él, mientras Aruma y Kaknab seguían parados sin saber qué hacer. (Adame, 2019, p. 44)

En realidad, los seres del viento son una de las formas que pueden tomar los *aluxes* para no ser vistos y confundir o desviar la atención de sus acechantes. Esta situación puede significar una ofensa para los *aluxes*, pues se enojan con quienes necesitan comprobar racionalmente su existencia. Así pues, el personaje en su forma de viento implica a un ser invisible, de donde se deduce que está presente, aunque no se pueda ver. Lo anterior funciona como una explicación que sigue su propia lógica para quienes dan testimonio de ellos y que, a la vez, implica continuar con la tradición.

Es importante recordar que en las culturas originarias se considera que todos los seres tienen alma y un papel dentro del ciclo natural (López A, 2020). Aaj Beh, como elemento de la naturaleza, está personificado de dos formas: 1) como ser del aire, que confunde a los otros, crea torbellinos de arena y desaparece y 2) como ser de la tierra, hecho de barro que influye en el favorecimiento de los cultivos o no, según se le haya ofrendado en agradecimiento.

En este cuento, Aah Beh y su compañero el perro, intercambian roles con los niños Aruma y Kaknab, entre acechados y acechantes. El monte con la alta hierba sirve como escenario perfecto para este juego de identidades. Cuando el narrador está focalizado en los niños, leemos: “notaron que la maleza estaba algo pisoteada y la tierra un poco revuelta, pero

no lograron ver al responsable” (Adame, 2019, p. 44). Luego, desde la perspectiva del *alux*, descubrimos la estrategia que enuncia ante su perro: “mira, vete por allá y vas a comenzar a mover la hierba, corre de un lado a otro. No vayas a dejar que te vea” (p. 46). El suspenso marcado por las acciones de los mismos personajes también forma parte del intercambio identitario entre quien acecha y quien se oculta.

Por otro lado, Aah Beh no se identifica con el término *alux*: “¿*Alux*, ¿qué es eso? Volvió a decir. No creo ser yo, porque yo no me llamo así. Yo me llamo Aah Beh, cuidador de los montes y de las milpas” (p. 46), esto puede servir como una crítica a las generalizaciones con que se trata al nombre, en este caso del *alux*, más cuando se le llega a confundir con otros términos como el de duende. *Alux* o *aluxe* significa, en lengua maya: “hombre mítico diminuto hecho de barro que cobra vida, cuida los montículos arqueológicos y las milpas” (Gómez, 2009, p. 114) definición que resulta muy acertada y completa de lo que representan los *aluxes* en los cuentos.

Finalmente, Aah Beh logra alejar a los intrusos, mientras que él se interna cada vez más en la oscuridad de la noche y del monte. Se observa un atisbo del planteamiento de Jung (2018) respecto a los personajes de la sombra, quienes al internarse en la parte más lúgubre de sí mismo, se proyecta en el ambiente o el contexto. Por ejemplo, la reclusión en una cueva durante una tormenta, o en este caso, el escondite perfecto en lo más oscuro de la montaña. Estos espacios, también llamados “encantos” por López A. (2020), se definen como el sitio de encuentro entre el individuo y la divinidad a través del inconsciente.

El arquetipo de la sombra también es notable en Aah Beh porque los personajes llevan a cabo un juego de espejo cuando se están buscando mutuamente y a la vez huyen de ese

encuentro consigo mismos: el perro y el *alux* frente al niño y la niña,¹¹³ por la necesidad de conocer lo oculto, pero a la vez, miedo a mirar lo desconocido. Forma en que se presenta el arquetipo de la sombra: como los rasgos negativos que el yo consciente no reconoce como propios (Jung 2020).

En esta narración se muestra la necesidad ritualista en torno al personaje del *alux* y, con él, también a la figura del perro. De acuerdo con Montemayor (1999) en la comunidad maya se llevan a cabo rituales que dotan al *alux* de un poder especial: el de proteger a las milpas de los intrusos, ya sean animales o personas:

Después de haber completado las trece ofrendas, el milpero sólo alimenta con sangre al *alux* y su perrito los días martes y viernes, para que éste pueda cumplir como guardián de los productos de la milpa, apenas intente brincar el cerco, será chiflado y le tirarán piedras. Además, escuchará ladrar al perro dentro de la milpa, aunque no lo vea. El presunto ladrón al ver cómo se hacen pedazos las piedras que le tiran sobre el hueco de la albarrada donde se quiere colar, lo que hace es huir. (p. 55)

El trabajo en torno al ritual, la ofrenda y la figura de barro que es el *alux*, se utiliza para generar la idea de que este personaje tiene una función única como guardián, tanto de los cultivos como de los espacios maltratados por los humanos. El perro, a su vez, funciona como custodio del *alux*. Relación que está manifestada en este cuento y que tiene aún mayor peso, dado que la focalización está puesta en el mismo *alux*, lo que permite adentrarse en la cosmogonía maya y la importancia que tiene este personaje dentro de la tradición. Las ideas sobre la existencia de este personaje están manifestadas a través de una voz enunciada como

¹¹³ Estas parejas narrativas funcionan como personajes colectivos, es decir, que tienen la misma función, pero sólo intercambian diálogos entre sí (Nikolajeva, 2014).

un fantasma que horroriza o tranquiliza, o como el viento invisible que genera un movimiento.

Otra perspectiva donde el personaje del *alux* enuncia su propia voz es la versión de Leñero (2012a) en “*Aluxes, chaneques y guajes.*” Un narrador heterodiegético relata la forma en que surgieron los *aluxes* y otras criaturas de estatura pequeña que en las cosmogonías originarias funcionan como espíritus de los antepasados resurgidos de la tierra para reivindicar cualquier acto destructivo hecho hacia los ancestros mayas y sus tierras.

Como arquetipo de la sombra y como personaje colectivo, los *aluxes* residen en la tierra como un ser que respira y tiene vida propia, que sufre constantes cambios: humedad, sequía, fertilidad o muerte y, por tanto, busca protegerse o vengarse según sea la transgresión ocasionada. Esto, a diferencia de los nahuales (quienes, como sombra, habitan el alma humana).

El cuento comienza al principio del tiempo mítico, a manera de los relatos cosmogónicos. En este caso, funciona para explicar la naturaleza de los personajes al relatar un evento que condiciona las características de éste (Montemayor, 1999). Ocurre en la noche porque ésta es un tiempo considerado como un espacio previo a la amenaza. Aspecto que se relaciona por la temporalidad marcada en cuentos indígenas, donde se dice que el tiempo previo a la salida del Sol, es el espacio propicio para todos los seres de la noche. Aunque suena redundante, simbólicamente marca un parteaguas en la mitología. López A. (2020) determina que del hipermito (el nacimiento de Sol) surgen todas las demás criaturas, donde unas son los *xantiles* o seres de la noche y las otras son las que adquieren su forma definitiva como humanos, animales o plantas. En este cuento sobre los *aluxes* que buscan reivindicar su espacio, tiene sentido que el nacimiento del Sol se reinterpreta con la llegada de Cristo y con ello la evangelización y la conquista: “poco antes de la guerra de conquista, el suelo se

conmocionó en una especie de cosquilla y es que allá en el subsuelo, los muertos adivinaron la hecatombe que se avecinaba y salieron de su sopor eterno” (Leñero, 2012a, p. 51).

Este surgimiento de los *aluxes*, a la vez, explica su naturaleza como seres de viento, pues levantan tolvaneras al surgir desde lo profundo de la tierra, también resalta su condición como seres vengadores: “unos indios que pasaban cerca de ahí escucharon la escalofriante algarabía que surgía del corazón del monte y corrieron despavoridos a sus casas” (p. 52).

Como parte del relato cosmogónico, a través de estos personajes, se explica la razón por la cual dichas criaturas son invisibles para los humanos, pues los aluxes, además de esconderse o hacerse invisibles, se vuelven de barro. En este cuento (Leñero, 2012a) se narra que el dios Chane,¹¹⁴ fue quien los hizo surgir desde la tierra, desesperado de que no lo escucharan, los paralizó en pequeñas estatuillas de barro que ahora se encuentran en los sembradíos en extrañas posturas: “algunos con la pierna levantada, otros con los brazos retorcidos, algunos más con la cabeza al revés y la lengua de fuera” (p. 52). Por eso también se dice que varios de ellos tienen los pies al revés, lo que resulta confuso para quien intente seguir sus huellas, ya que, en vez de acercarse, quizá se esté alejando y viceversa. Esto funciona también para explicar la naturaleza escurridiza del personaje.

Una vez que el dios Chane advierte a los *aluxes* sobre la llegada de extranjeros que destruirán sus tierras y creencias, les encomienda una labor: deben causar temor a quienes no respeten su territorio para que se alejen: “podrán asustar, encantar, enfermar o curar a los niños, proteger o robar la mente de los hombres y devorar el alma de quienes no respeten a la naturaleza o las sabias costumbres de antaño” (p. 52). Ahora bien, la misión consiste en ahuyentar a los invasores, pero los *aluxes*, reconocidos por sus travesuras, crean sus propias

¹¹⁴ Deidad maya que vive en las profundidades de la tierra, en el mundo subterráneo. Se considera protector de la naturaleza.

reglas, de manera que causar temor se vuelve su pasatiempo favorito. El hecho de que la narración esté focalizada en los *aluxes* permite entender su punto de vista y la razón por la que, aparentemente, actúan con impulsividad y malicia:

¿Por qué habríamos de portarnos bien si nos topamos con personas groseras o malvadas? Si voy a trabajar vigilando las milpas y los graneros, al menos exijo que los campesinos me honren quemando copal y ofreciéndome regalos como gallinas, cigarros o *saká* con miel. (p. 53)

Es decir, se exige una retribución por parte del otro como un continuo balance entre dar y recibir, donde se evidencia la función de conservar el orden preestablecido que tienen los personajes (seres de viento, nacidos de la tierra) crean las pautas a seguir a partir de la comunión y la retribución hacia los espacios naturales.

En los *aluxes*, específicamente en este cuento, se resalta el interés por recuperar la tradición, como lo enuncia la voz de este personaje: “salimos de las profundidades para castigar a los humanos, no sólo a los feroces conquistadores sino también a los nativos, que ya se olvidaron de rezar por nosotros, sus ancestros” (p. 54). Sin esta advertencia, las creencias, costumbres, mitos y narraciones paulatinamente se pierden a causa de la integración de otras ideas y conceptos que no son afines a la cultura maya, sino que avanzan para desintegrar la armonía que a través de estos personajes se intenta mantener. En este caso, el arquetipo de la sombra funciona como el anzuelo del que depende las creencias y respeto hacia estos personajes tan paradigmáticos que son los *aluxes*.

4.2 Entre la advertencia y la amenaza. El personaje manipulado

Los cuentos sobre *aluxes* se presentan en forma de testimonio, para que el personaje cumpla la función de asegurar su existencia como una forma de guardar la tradición y preponderar el

uso de costumbres. Debido a esto, los cuentos sobre *aluxes* también pueden estar escritos en segunda persona para advertir al lector “que se abstenga de hacer ciertas cosas para que la entidad no le dañe en la forma que refirió el relato” (Montemayor, 1999, p. 54). Los perjuros ocasionados por los *aluxes* pueden ir desde una simple travesura, como confundir al caminante, hasta ocasionar la muerte de un personaje, por lo general, del santoral católico. Sobra decir que, en estos casos, la narración se encuentra tergiversada por motivos de tipo religioso. El siguiente testimonio está impregnado de la narrativa del horror (Todorov, 2006) por la inclusión del elemento sobrenatural como la causa de la fatalidad y una de sus funciones principales es causar sentimientos de terror:

Se trata de dos monjas que habían salido juntas hacia el monte, pero al desconocer el lugar se habían perdido. Una de ellas insistía en que eso debió ser a causa un *alux*; la otra, burlona, aseguró que eso no podía pasar, pues ella confiaba sólo en Dios y no creía en cuentos de niños ni cosas del diablo. El *alux* que estaba escuchando todo, decidió vengarse de la segunda, pues no le gustaba que no creyeran en él ni en los suyos, así que la asesinó cruelmente. A la primera monja decidió dejarla con vida, no sin advertirle que esparciera la noticia entre los suyos, para que supieran lo que les iba a pasar a quienes no creían en *aluxes*. (Seydi Pat, comunicación personal, 20 mayo 2020)¹¹⁵

El relato muestra las formas de manipulación religiosa, cambia la idea generada sobre el personaje del *alux* en otros cuentos porque el interés principal radica es hacerse notar e incluso dejar una evidencia del horror que puede causar, mientras que, en la mayoría de los

¹¹⁵ Este cuento fue narrado durante la clase de Lengua y cultura maya yucateca en el estado de Quintana Roo durante una clase en línea impartida por Seydi Pat, miembro de la comunidad maya de Felipe Carrillo Puerto y Licenciada en Lingüística por la UAQROO.

cuentos, los *aluxes* prefieren pasar desapercibidos e incluso hay explicaciones de sobra respecto a su naturaleza invisible. De acuerdo con Montemayor (1999) originalmente las tramas relacionadas con hechicería y horror en el cuento indígena les “resultan ajenas las artes del demonio: son facultades o conocimientos tradicionales que alguna vez se consideraron naturales, pero que fueron, sin duda, vistos con razonable temor” (p. 97). Para asegurar este hecho, Montemayor ejemplifica con algunas historias donde los *aluxes* son personajes que exigen sacrificios humanos antes de permitir la realización de puentes, casas y edificios, con lo que se genera la idea de que los personajes originarios impiden el progreso para preponderar la barbarie.

Si bien, el cuento referenciado retoma la advertencia que dejan los *aluxes* a los humanos respecto a ofrendarlos, aquí dicha función está alterada, pues la transgresión implica una razón de venganza a través de la muerte. Por otro lado, el hecho de que el personaje asesinado sea una monja hace referencia a la Iglesia católica, pero también la vinculación con creencias diferentes a las del pueblo maya y la justificación para recibir un castigo. Pareciera que este personaje es más bien una reinterpretación de los duendes malvados de los cuentos de hadas alemanes. Como se muestra en la forma de presentar a los personajes en el siguiente cuento popular:

Así eran los cuatro duendes, podían hacer todo lo que deseaban. Pero su comportamiento era siempre malo y causaba daño a la gente buena [...] *Tosefuego*, valiéndose de su abrasador aliento hacía mucho daño a quien se encontraba, personas y animales se rompían los miembros y lloraban de dolor. *Relámpagoligero* robaba a quienes menos tenían. *Hablalejos* cometía toda clase de maldades y torturas a los niños. Fingía la voz de sus seres queridos y cuando se alejaban de casa, dejaba que se

los comieran los lobos. *Ojosbrillantes* atraía con sus ojos a los viajeros durante la noche y los miserables se ahogaba en los pantanos. (Lebermann, 1942, p. 7-8)

Los tres duendes del cuento forman un personaje colectivo cuya función es causar una maldad tras otra a cada uno de los desafortunados desvalidos con los que se encuentran. En este caso, los duendes se muestran malvados y su función es evidenciar su crueldad por el simple hecho de que pueden. También evidencia el predominio que pretenden marcar frente a otros seres en vez de la justa retribución entre dar y recibir común en el personaje del *alux*. En relato sobre las monjas vs los *aluxes*, ellos asesinan a la mujer para mostrar su poder ante los otros. Se observa entonces que la advertencia del cuento, generalmente enfocada en el respeto a los *aluxes*, se modifica en función de causar terror, lo que genera una idea más bien coercitiva para manipular la creencia sobre estos seres.

El miedo empezó a generar una significación con los *aluxes*. Por eso muchas figuras de barro fueron destruidas. La relación de este personaje con las ideas de posibles amenazas derivó en el destrozo de las pequeñas esculturas. Pese a lo anterior, el significado de estos personajes continúa. En palabras de Montemayor (1999):

Muchos *aluxes* que no fueron destruidos siguen al cuidado de sus terrenos, atacando o tratando de disuadir a los que ahora los habitan o trabajan. Los *aluxes* son legados del pasado, antiguos pobladores del mundo deslumbrante del Mayab, que no pueden confundirse con otras entidades europeas como los duendes o gnomos, que, salvo la estatura, nada tienen en común con la naturaleza de barro y miel. (p. 55)

Montemayor reafirma la idea de que no se debe confundir a un personaje con otro, pese a que el término referente a los duendes también ha sido utilizado para designar a los *aluxes*, lo que genera conflictos en narraciones donde estos personajes son reemplazados por una figura maligna, en vez del personaje complejo que se ha estudiado. Según los cuentos, la

creencia o no en los *aluxes* puede ocasionar su enojo, manifestado como un remolino, pero a cambio de lo que se les retribuya ellos ofrecen salud y bienestar.

5. Otros personajes de la sombra

La diversidad de personajes en la cuentística de tradición indígena es tan extensa e interesante que resulta imposible al menos no mencionarlos, ya que debido a la extensión del trabajo fue necesario seleccionar sólo los más paradigmáticos; sin embargo, es importante referir que muchos de ellos se relacionan precisamente con el arquetipo de la sombra. Por ello, fue necesaria la elaboración de una tabla donde se menciona su nombre, principales características y la cultura que los crea.

PERSONAJES DE LA SOMBRA	TRADICIÓN	CUENTO	CARACTERÍSTICAS
EL ATSĔ'KIWA	<i>Ayuuk</i> (mixe)	“El perro cuida a su amo” en <i>Cuentos Ayöök</i> (2018)	Ser protector que se aparece en forma de perro. Se caracteriza por la astucia y la paciencia. Asimismo, prepondera el respeto hacia los animales, pues se dice que actúa por gratitud. Cuando se acerca alguien con malas intenciones o un personaje temible, el <i>atsĕ'kiwa</i> le pone una prueba al intruso: le dice que lo dejará pasar si acierta a contar el número de pelos que tiene en el cuerpo, pero cuando el intruso llega a la mitad de su conteo, el <i>atsĕ'kiwa</i> se sacude para que el otro deba volver a empezar y así gana tiempo hasta que llegue la mañana.
PAKATSI / JĔKĔĔNY / TEKYTYUUK (UN SOLO PIE)	<i>Ayuuk</i> (Mixe)	“Los mitos mixes de la creación” en <i>Relatos ocultos en la niebla y el tiempo</i> (2007)	Tiene apariencia humana, pero se le reconoce porque tiene dos pies izquierdos. Cuando se pone junto al fuego, su espalda se calienta y se vuelve viscosa y pegajosa, las personas quedan pegadas a él y se las lleva a un lugar desconocido. Suele preferir a los cazadores que siguen sus huellas hasta lugares aislados o abismos. Se alimenta de tortillas y pescado por lo que su ataque a la gente no es para comer, sino para causar aflicción.
EL SALVAJE	<i>Ayuuk</i> (mixe)	“El salvaje, cuento de tradición oral”	Monstruo que engaña a las niñas o muchachas. No se aparece físicamente, sino que hace aparecer un paisaje muy bello para que la víctima siga el camino. Se las lleva a vivir a una cueva y cuando tienen un

		en <i>Cuentos Ayöök</i> (2018).	bebé, les permite regresar a su casa. El niño tiene apariencia de gorila (es peludo y grande). Si a la suegra se le ocurre atacar al salvaje, éste se roba al hijo que engendró y nunca regresa.
ESPÍRITU COYOTE	<i>Rarámuri</i> (tarahumara)	<i>Cuentos tarahumaras</i> (2020).	Se trata del alma de un personaje que ha muerto y que regresa para advertir, prevenir o provocar a un ser querido. Igual puede presentar forma de anciano. Funciona como una forma de mostrar la relación inherente entre el ser humano y la naturaleza. También pueden castigar a quienes no tratan bien a las mujeres tarahumaras, pues los convierten en cerdos o <i>dipibilí</i> , a quienes describe como malos, asquerosos y gordos. ¹¹⁶
IWIGÁLA	<i>Rarámuri</i> (tarahumara)	<i>Cuentos tarahumaras</i> (2020).	Representa una parte de sí mismo, pero conectado con la naturaleza. Por el vínculo con el inconsciente, <i>Iwigála</i> es la parte de uno que se desprende del cuerpo y puede ir a donde quiera, siempre guiado por los deseos ocultos de su contraparte. Debido a esto, se debe tener cuidado que otros no dañen a la parte desprendida del yo porque podría quedarse a vivir con los seres del agua, quienes se encuentran en los hoyos de los ríos. En ese caso, <i>Iwigála</i> toma la forma de una serpiente de agua. Cuando el personaje despierta recuerda los lugares que recorrió durante el sueño.
MBO XTÁ RÍDÁ O LOS HOMBRES DE LA PIEL COLGADA	<i>Me'phaa</i> (tlapaneca)	<i>Gente piel</i> (2020).	Como personaje colectivo simboliza la fertilidad y la abundancia, ya que se asocian con los rituales de la tierra en temporada de lluvia o sequía. Se trata de seres fantásticos que crearon el mundo con sus lágrimas, salaron el mar, formaron montículos de tierra y bordaron la piel de los animales. Lo que sueñan es lo que acontece a los humanos. Las historias alrededor de ellos narran que estiran la piel de otros para cubrirse con ella y que huyen del agua caliente y de la sal (lo que les hace perder sus poderes). En un inicio, representaron el culto a Tezcatlipoca, de ahí el sacrificio por desollamiento y el ritual que hace alusión a los cambios de la tierra, que se entiende como un manto fantástico que sana y se renueva, de la misma manera, ellos pueden estirar su piel para cubrir objetos.
LOS TAY	<i>Ñuu sabi</i> (Mixteca)	<i>Los seres sobre naturales en la narrativa mixteca</i> (2015).	Su naturaleza es el aire, por lo que pueden presentarse en forma de viento, lluvia, rayo o trueno. Su función es cuidar al pueblo y su cultura, ya que fueron elegidos por los dioses para dotar de agua a los mixtecos, por ello se consideran seres fundamentales en la preservación de su cosmovisión. Se dice que pertenecen a una categoría más importante que la de los nahuales porque, a diferencia de éstos, pueden tomar la forma de reptiles que representan a las serpientes sagradas. Son hijos de los dioses de la lluvia y de la madre Tierra y, según se

¹¹⁶ A diferencia de la parte oscura o cruel presente en los personajes de la sombra, los *dipibilí* no funcionan como tal, ya que su malicia no contiene ningún propósito de autoconocimiento, protección o reivindicación, simplemente actúa con maldad porque pueden hacerlo; razón por la cual se les relaciona con los extranjeros.

			cree, descendieron en tiempos antiguos y continúan con su estirpe hasta la actualidad.
LOS WAJES	Maya	“Waay chivo” en <i>Monstuos mexicanos</i> (2012a) y “Huay kequén” en <i>¿No será puro cuento? Relatos de tradición oral</i> (2018).	La traducción más cercana a <i>Waay</i> en español sería la de mago o bruja que traspasa sus poderes a otras personas. Se caracterizan porque pueden transformarse en animales determinados: <i>waay chivo</i> , por ejemplo, se convierte en chivo, <i>waay mis</i> es una mujer que se transforma en gato, <i>waay pek</i> , en perro, <i>waay kequén</i> en puerco, Tienen la capacidad de quitarse la cabeza para que ocurra la metamorfosis, pero si alguien se encuentra con la cabeza humana y le agrega sal, el <i>waay</i> nunca podrá regresar a su forma original. La gente les teme debido a su identidad oculta y que tienen poderes según el animal en que mutan. También adquieren poderes a partir de sus conocimientos sobre las plantas.
CHOLOLITO	Hñahñu (Otomí)	<i>Bestiario de seres fantásticos mexicanos</i> (2016) y “El <i>chololito</i> ” en <i>¿No será puro cuento? Relatos de tradición oral</i> (2018).	Es un ser de estatura pequeña y cuerpo redondo, por lo mismo nada más puede moverse al arrastrarse. Aparece en el campo cuando llueve porque se pierde y llora de frío. Sólo las niñas y las mujeres logran descubrirlo, ya que escuchan el llanto de un bebé y cuando corren a socorrerlo, encuentran al <i>chololito</i> . Puede causar espanto a causa de su fealdad, pero si lo levantan con cuidado, sin tocarlo directamente y le procuran cobijo en una casa, él responderá el favor con monedas de oro todas las mañanas. Desaparece cuando alguien descubre el secreto o ellas lo cuentan a otros.
IXOXOCTIC	Hñahñu	<i>Bestiario de seres fantásticos mexicanos</i> (2016)	Se aparece durante la Semana Santa en la laguna de Atexcac Puebla. Comienza por formar un remolino en el agua y cuando alguien se asoma, a través de sus ojos, genera una mirada hipnótica que hace que quien lo vea, se vaya hasta el fondo del agua con él.
BAATSIK´	Tepehua totonaca	“La gente de antes” en <i>Mitos</i> (2014).	Los <i>baatsik´</i> viven en la tierra, pero a diferencia de los <i>aluxes</i> , ellos no nacen de ahí, como las plantas, sino que, según el mito, es donde murieron al querer refugiarse de la llegada de Sol, creyeron que éste los iba a quemar y tuvieron miedo; por eso cuando una persona pasa por donde ellos están enterrados, sienten envidia y se roban su alma, se alimentan de los olores. Les molesta que la gente que no tuvo miedo y puede vivir en el mundo de la luz, contamine tanto la tierra, por eso es que se enojan principalmente con quienes no respetan la naturaleza.

Tabla 3. *Los personajes de la sombra*

6. Conclusiones parciales

Como se planteó y comprobó en el capítulo, los personajes de la sombra pueden causar terror a otros personajes. En realidad funcionan como protectores, ya que el horror proviene de aquello desconocido y oculto (de sí mismos o de la naturaleza).

De manera general se descubrió que el encuentro del personaje con su sombra ocurre cuando éste es niño o joven, de manera que debe pedir consejo a los abuelos o ancianos. Así, se deduce que, de acuerdo con el análisis arquetípico (Jung, 2020), el personaje guía funciona como el sabio para la sombra, procura de conocimientos y bienestar a su protegido. El personaje del niño en este sentido tiene un crecimiento que funciona a la manera de las *bildungs roman* o novelas de crecimiento.

Se comprobó que en los cuentos indígenas existen tres variables diferentes en que los personajes acceden a su sombra: la primera es mediante el uso del inconsciente, es decir, mediante comunicaciones en sueños o pesadillas; la segunda es por el descenso al inframundo como una forma de tener conocimiento de la propia oscuridad descrita a través del espacio; y la tercera, mediante el reflejo, ya sea en el agua, medio por el que en las narraciones originarias se descubren los llamados encantos o lugares donde permea la magia con la realidad (López A, 2020). El mismo reflejo también puede manifestarse por conducto de un espejo donde el personaje no se reconoce, o bien, se atemoriza al verse a sí mismo.

Ahora bien, en los tres personajes analizados (el nahual, la serpiente y el *alux*) el arquetipo de la sombra representa diferentes aspectos: en el primero, el nahual la sombra simboliza la contraparte oscura de la persona, es decir, del mismo personaje. En el *alux*, como una extensión de los cultivos, la sombra emerge desde las profundidades de la tierra y se manifiesta como tolvaneras y remolinos. En el caso de la serpiente, que a la vez reivindica naturaleza y cultura, la sombra se muestra como un monstruo terrestre en forma de temblores,

tormentas o para explicar cualquier manifestación destructiva que provenga de los desastres naturales.

Estudiar al nahual resultó enriquecedor porque hubo mucha información, quizá demasiada y desde distintas culturas, la cual tuve que integrar en función de los intereses de la tesis: el personaje. Dentro de la narración, el nahual es un elemento muy complejo porque funciona como dos caracteres que se complementan para formar uno solo. Se trata de un elemento doble, pero ya no como personaje colectivo en el que ambos actantes tienen la misma función y realizan idénticas acciones, sino como los opuestos complementarios propios de las culturas originarias donde los personajes con características contrarias forman el perfecto balance (desde la perspectiva arquetípica, entre la sombra y la persona).

A propósito de esto, el nahual es el personaje que mejor simboliza el arquetipo de la sombra de acuerdo con el planteamiento de Jung (2020) porque funciona como un reflejo del otro yo desconocido que complementa a la persona, aquella contraparte oscura, bestial y que representa un tabú cultural. Sin embargo, el nahual es una condición que le permite al personaje la liberación de su ser, ya que posibilita la realización de acciones que, en su forma original, resultaría imposible. Así pues, no es que los nahuales sean buenos o malos de manera inherente, sino que son personajes que se consideran seres protectores para los suyos. Por lo tanto, son sumamente poderosos y se considera que pueden desencadenar acciones tanto positivas como negativas.

En los cuentos, el nahual también funciona para explicar desgracias que ocurren, aparentemente, sin razón alguna, por lo que este personaje se relaciona, además de la transformación, con tópicos universales como la muerte, la enfermedad, el sufrimiento y la miseria.

A propósito de la importancia del inconsciente que de manera general tienen las culturas indígenas, como una forma de acceder a la sabiduría y el conocimiento, en el personaje del nahual este hecho se corrobora porque los sueños representan el espacio donde éste se mueve, al igual que otros personajes de la sombra como el *iwigála* de tradición tarahumara. Incluso, el sueño es una de las formas en que el nahual se manifiesta por primera vez ante el personaje.

En el nahualismo la transformación es la condición principal, sin embargo, en los cuentos estudiados se encontró que hay muchas maneras en que el personaje descubre a su nahual o se evidencia ante otros actantes: 1) la aparición, es decir, que el nahual puede desplazarse físicamente de un lugar a otro para acechar a otros personajes, robar comida, curar o provocar malestares, 2) los sueños, espacio donde se mueve el nahual para manifestarse por primera vez ante el personaje, resolver conflictos de otros y acceder al conocimiento y, 3) las visiones cuando el nahual simplemente trasmite la energía sentida o vista por otros aunque su cuerpo no esté presente. Todo ello relacionado con la magia como un medio al que se tiene acceso en la cotidianeidad de la vida diaria.

Por otra parte, el nahual como personaje femenino simboliza aspectos diferentes que, en la mayoría de los cuentos, donde el personaje es un hombre que transgrede o un niño que aprende. Desde la perspectiva femenina, las acciones del personaje se definen por la relación de la mujer independiente con la brujería, por ejemplo, donde el nahual se representa como una lechuza negra con ojos rojos, también desde el ámbito de lo privado y la vulnerabilidad, como en la martita escondida. Finalmente, donde hay un desarrollo del personaje en la chachalaca que aprende a integrar su sombra y deja de huir para defenderse a sí misma. Evidentemente, esto tiene que ver también con el contexto sociocultural que aporta al personaje su visión cotidiana y realista.

De todo lo dicho se deduce que de manera general los personajes del nahual definen sus características a partir de los opuestos complementarios, es decir que, si en el cuento un personaje es vulnerable, el otro es feroz, si uno es masculino, el otro es femenino, o bien, un anciano frente a un niño. Finalmente, esta estructura en la narración permite que ambos actantes se integren, aspecto del que surge el nahualismo o la incorporación de la sombra.

En cuanto a la serpiente, resultó significativo encontrar que contrario a la cosmogonía occidental donde esta criatura funciona como ente maligno; en cuentos indígenas, ésta simboliza una potencia que resguarda las fuerzas de la naturaleza y que, como arquetipo de la sombra, resulta necesaria para contraponerse a los condicionamientos externos. Lo más difícil en la conformación de esta idea fue tratar de equiparar este significado ambivalente de las culturas originarias con la unilateralidad del cristianismo porque en vez de ser un animal necesario en la creación, se vuelve una criatura a la que hay que evitar, lo que cambia la función original de este personaje en los mitos. Este personaje resultó muy complejo por el carácter multifacético de sus símbolos en diferentes culturas. En general, la relación de este animal divino con el poder de la naturaleza se utilizó para explicar eventos catastróficos provocados por ella misma, como los huracanes o los terremotos.

Concluimos que este personaje comienza como arquetipo para luego abrir paso a un significado relacionado con el entorno cultural y social en una dialéctica continua que pervive a través de la literatura y actúa como algo vivo, donde los personajes vuelven a sus orígenes, pero adaptándose a la voz del otro.

Respecto al personaje del *alux* resultó difícil encontrar variedad de relatos, debido a que, a diferencia de los nahuales que son comunes en diversas tradiciones indígenas, los *aluxes* son particulares de la cultura maya. Por ello, no se hallaron variantes del personaje en cuentos de diversas cosmogonías. En la búsqueda de narraciones en torno al *alux*, fue muy

fructífero para la tesis descubrir, en forma de comunicación personal, el ejemplo donde una monja y un *alux* son personajes antagónicos, una del universo católico y otro de la cosmovisión maya, una como víctima y otro como verdugo, pero en función del desprestigio alrededor del *alux*. Evidentemente, como dicho relato ya no aporta fundamentos de la cultura a la que pertenece, no ha sido publicado, como los otros donde se resalta la importancia de las tradiciones.

En la mayoría de los relatos, por lo general en forma de testimonios, se da fe de la existencia de los *aluxes* como seres a los que no les gusta ser vistos ni molestados, razón para identificarlos como criaturas a las que no es posible encontrar. Esta aseveración funciona también para resaltar el peso que debe continuar sobre la creencia de estos personajes al formar parte de la tradición. En cuentos mayas destaca que no es posible ver a los *aluxes* debido a tres razones: 1) son seres invisibles, 2) se convierten en muñecos de barro cuando alguien acecha o pretende descubrirlos y 3) también se conocen como seres de viento, por lo que cuando se enojan, causan tolváneras o bien, si están agradecidos provocan cambios en la naturaleza que favorece los cultivos o a quien los haya ofrendado. Así, en las acciones del personaje se explica el misterio por el cual los *aluxes* no pueden ser vistos.

Entre las funciones que tienen los *aluxes* del cuento indígena se concluye que: 1) el personaje se utiliza como testimonio y como medio para asegurar que aún existen criaturas de antaño que representan a los antepasados mayas. Por lo mismo, el personaje resalta la importancia de creer en la tradición y funge como recordatorio o advertencia, no sólo de que se debe creer en ellos, sino de continuar con la costumbre de alimentarlos y otorgarles beneficios y placeres, aunque sea en esencia, ya que como personajes temperamentales podrían actuar inesperadamente; 2) como una extensión simbólica de los cultivos y las costumbres tradicionales, ya que son personajes temperamentales que pueden actuar como

protectores o de manera vengativa, según el respeto que se les tenga. Así pues, el miedo que infunden sirve para mantener la estabilidad entre ellos y otros seres, entre las costumbres de antaño y el presente y entre los espacios naturales y aquellos que han sido transgredidos para construir. Todo ello mediante la dialéctica entre dar y recibir, lógica de justicia en el que nadie pierde, puesto que todos obtienen beneficios.

De los tres personajes analizados se evidencia que, como arquetipos de la sombra, nahuales, serpientes y *aluxes* tienen acciones diferentes de acuerdo con la naturaleza del actante y de la cultura a la que pertenecen, pero a la vez cuentan con características en común que derivan en tres funciones generales dentro de la narración: 1) mantienen la armonía entre acciones positivas y negativas, 2) generan el caos para restituir el orden y 3) advierten sobre el cuidado y respeto a la naturaleza, a los otros y a la comunidad indígena a la que pertenecen.

Para finalizar, a lo largo de la elaboración del presente capítulo y con la relectura de cuentos de diversas tradiciones, fue evidente que, además del nahual, la serpiente y el *alux*, había más personajes con características similares y funciones parecidas en la narración. Por lo tanto, fue evidente que muchos podrían ser catalogados dentro del arquetipo de la sombra debido a su naturaleza ambivalente y donde la contraparte negativa resulta necesaria para desarrollar su complejidad.

CAPÍTULO 4. LOS PERSONAJES DEL MAÍZ. JOMSHUK, HÉROE POPOLUCA; NIWETSIKA, ÁNIMA HUICHOLA

El presente capítulo estudia dos personajes del cuento indígena: Jomshuk y Niwetsika correspondientes con los arquetipos del héroe y el ánima respectivamente. Todo ello en torno a un elemento paradigmático en las narrativas originarias: el maíz.

En Jomshuk de la cultura popoluca se estudia la configuración del héroe en conjunto con las características del sabio; en Niwetsika, la diosa del maíz huichola, se analiza la necesidad de las divinidades femeninas en los ciclos de fertilidad de la tierra y la relación de estos aspectos con otro personaje paradigmático: la hormiga maicera.

Los personajes representativos de los ciclos narrativos del maíz en el cuento indígena fueron seleccionados con base en dos motivos episódicos: el niño que huye de sus perseguidores e instaura un nuevo orden y la doncella que muere y renace para convertirse en la divinidad femenina del maíz.

En la reconstrucción de estos personajes fue necesaria la búsqueda de cada uno a partir de diversos textos que se mencionarán a lo largo del capítulo. Sin embargo, la matriz principal es la literatura infantil. Por ello, de manera introductoria al capítulo, se explica la importancia simbólica de los personajes como una proyección arquetípica común en diferentes culturas, no sólo indígenas y la trascendencia que este hecho tiene en la mente infantil.

1. Literatura popular infantil. El punto de partida en los personajes del maíz

Por la relación implícita entre las literaturas populares y la literatura infantil, resulta conveniente empezar con un breve esbozo de los paradigmas inconscientes que existen en

las mismas, como una manera de interrelación. En los cuentos indígenas, el maíz funge como un elemento representativo. Al analizar a los personajes que lo conllevan como parte del crecimiento hay una estrecha relación entre los símbolos que han formado parte de la literatura popular infantil y los arquetipos que personifican a Jomshuk y Niwetsika, como se verá a lo largo de este capítulo.

1.1 Permanencia y actualidad del cuento popular: su origen inconsciente

En las categorías de análisis se explicó la relación implícita entre mito y cuento popular. En el presente capítulo se retoma lo anterior en función del estudio de los personajes del cuento indígena en la literatura para niños, pues ésta ha sido uno de los medios principales por el que los personajes han encontrado un cauce para su desarrollo y pervivencia.

Para comprender lo anterior es necesario revisar los acontecimientos literarios en Europa alrededor del año 1813, donde se pretendía instaurar el nacionalismo como un proceso reconstructivo de la identidad mediante la recopilación de relatos de origen popular (lo que a su vez generó en el comparatismo folklórico de diversas culturas). Con ello, se descubrió que en tradiciones supuestamente más consustanciales al país, existían también en otras naciones con las que no se creía tener nada en común (Baquero, 1967, p. 112). De entre diversas teorías surgidas para explicar lo anterior, como del folklorista Franz Boas (1946) o el antropólogo Lévi Strauss (2015) que planteaban un principio único de los cuentos que se dispersó, hubo otras que retomaron la perspectiva psicoanalítica como fundamento principal porque plantea el origen inconsciente de motivos episódicos, arquetipos y personajes (Campbell, 2015), (Frye, 2018) (Jung, 2020). A partir de estas perspectivas, Bettelheim (2009) se enfoca en el análisis específico de los cuentos de hadas partiendo de la literatura popular infantil. De acuerdo con el autor, la trascendencia de un cuento depende de las

exigencias inconscientes de un grupo de personas, pues esto era lo que motivaba el ser relatado y escuchado una y otra vez: “si una historia existe en la tradición oral, lo que determina su contenido es, en gran parte, el inconsciente del narrador y lo que éste recuerda de la misma” (p. 236).

Desde esta óptica, los personajes de cuentos generados desde el inconsciente colectivo proyectan en la mente infantil los pasos esenciales para una existencia independiente (p. 83); por ejemplo en el viaje del héroe que se verá en Jomshuk, o en la asimilación de la sexualidad observada en la divinidad femenina del maíz Niwetsika.

De acuerdo con el autor de *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, los personajes de esta clase de relatos hablan directamente de los procesos inconscientes del niño durante su crecimiento y lo hacen mediante imágenes simbólicas. Esto quiere decir que el recorrido hecho por el protagonista funciona en la integración de la personalidad infantil. En palabras del autor, el personaje: “representa en imágenes lo que sucede en el inconsciente y preconscious del niño” (p. 209). Por su parte, García (2005) plantea que los cuentos para niños requieren personajes simbólicos y profundos que enmarquen la cultura de los pueblos, justamente, a partir de los arquetipos enraizados en los seres humanos de diversas regiones del mundo:

Psicólogos y psiquiatras analizan el valor de los cuentos como expresión de los sueños colectivos o del inconsciente. Antropólogos descubren en los cuentos procedimientos iniciáticos y formas de transmisión de la sabiduría de los pueblos. Los lingüistas descubren las estructuras y elementos comunes, las funciones. (p. 5-6)

Por lo mismo y de acuerdo con los planteamientos de los autores mencionados, los personajes arquetípicos dentro de la literatura para niños funcionan como guías simbólicas en el crecimiento de la mente infantil a través del viaje del héroe. De ahí la trascendencia simbólica

en la conformación cultural de los pueblos. Así pues, mediante los personajes se construye la identidad del niño y también que se proyecta la identidad de cada una de las variadas y diversas tradiciones.

El personaje arquetípico proyecta todo tipo de fantasías inconscientes que comprenden la realidad psíquica del individuo¹¹⁷ “en los cuentos de hadas no se vence a otras personas sino a uno mismo y a la maldad, que es principalmente la del propio héroe proyectada en su antagonista” (Bettelheim, 2009, p. 144).

Por lo tanto, en el ámbito de la literatura para niños los personajes arquetípicos tienen aún mayor fuerza simbólica, pues generan imágenes internas que penetran a nivel inconsciente. Esto en contraste con personajes de la mal llamada literatura didáctica que sólo se enfocan en aleccionar sin ninguna profundidad: “el hecho de que al final venza la virtud tampoco es lo que provoca la moralidad, sino que el héroe es mucho más atractivo para el niño que se identifica con él en todas sus batallas” (Bettelheim, 2009, p. 15). Así, el hecho de que el héroe logre su hazaña, simboliza en el personaje un estado de independencia verdadera (p. 14). Pese a que el didactismo exacerbado también afectó a relatos de origen indígena que se tergiversaron en función de evangelizar como objetivo principal, en este capítulo se enfatiza la importancia del personaje como elemento de la narración donde perdura el contenido simbólico que, en primera instancia, tuvieron en su origen inconsciente dentro de la literatura popular.

¹¹⁷ En el psicoanálisis, la realidad psíquica es la proyección de realidad de cada individuo representada a partir de sus fantasías inconscientes (Klein, 2019).

1.2 Disociación de un personaje e integración de los opuestos complementarios

La disociación es un recurso utilizado por la mente infantil ante realidades difíciles de manejar,¹¹⁸ por lo mismo, es un elemento recurrente en personajes de la literatura popular infantil. Como personificación se proyecta en la figura de los padres a partir de dos caracteres disociados. Un ejemplo paradigmático es la madre buena que se presenta en el hada madrina o por lo contrario, la bruja que representa todas las características negativas que el niño podría proyectar de su madre. Asimismo, el conflicto con el padre puede verse reflejado en monstruos ancestrales como dragones, gigantes u ogros, mientras que en el leñador que rescata a la víctima se ve proyectado el padre bueno. De acuerdo con Bettelheim (2009): “al presentar al niño caracteres totalmente opuestos se le ayuda a comprender más fácilmente la diferencia entre ambos” (p. 15). Esto va de la mano con el psicoanálisis, cuyos estudios plantean que la eficacia de los cuentos de hadas radica en que conectan con el inconsciente del niño, de la misma manera que los arquetipos arraigados en los personajes conectan con el inconsciente colectivo, como una manera de conservar los aspectos más primigenios (Jung, 2020).

Así pues, la forma de presentar simbólicamente a los personajes en el cuento indígena, es a partir de los opuestos complementarios, es decir, los contrarios que se retribuyen o reintegran uno con otro. En la literatura popular infantil mexicana hay personajes que funcionan como los opuestos que finalmente se encuentran para conformar al personaje. En palabras de Bettelheim (2009):

¹¹⁸ Funciona como un mecanismo de defensa que consiste en un cambio temporal o súbito a nivel de conciencia. Ocurre cuando la persona se enfrenta a una situación estresante y puede manifestarse a través del olvido o cambio en la percepción de la propia realidad (Goleman, 2014).

Dadas las tendencias contradictorias que encontramos en nuestro interior ¿ante cuáles hemos de reaccionar? La respuesta que nos dan los cuentos de hadas es la misma que nos ofrece el psicoanálisis: para evitar que nuestras ambivalencias nos arrastren y, en casos extremos, nos destrocen, es necesario que las integremos. (p. 103)

Los opuestos complementarios también integran al personaje infantil. En este caso, en la conformación de dos personajes paradigmáticos en las culturas popoluca y huichola, uno como arquetipo de lo masculino y otro de lo femenino. Los personajes del maíz representan un elemento simbólico trascendental en las diferentes cosmogonías y en el pensamiento mexicano.

2. El maíz como personaje en la narrativa popular indígena

Por la relación tan estrecha entre el maíz y la cultura, son muchísimas las narraciones que han desarrollado historias sobre personajes del maíz donde se relatan las circunstancias del nacimiento de la planta y la prevalencia que ésta tiene en la actualidad. Desde la perspectiva de Ramírez (2014), este hecho explica la trascendencia que el maíz como personaje ha tenido en diferentes aspectos culturales, gastronómicos y literarios en la vida de los mexicanos:

El maíz es originario de nuestro país y, en su forma actual, depende del hombre para desprender los granos de la mazorca y reproducirse; vive en simbiosis con los campesinos que lo cultivan. Las culturas, su sustento mítico, cosmogónico y cotidiano, agrícola, gastronómico, lingüístico, surgen en nuestro continente gracias a esta planta. (p. 141)

Así pues, el maíz es uno de los motivos más recurrentes en cuentos indígenas. En el capítulo anterior se refirió que una de las funciones de los *aluxes* es proteger los cultivos de maíz y que estos personajes son una metáfora de la agricultura y del respeto a la naturaleza, o bien,

el mito del diluvio donde uno de los personajes primigenios es una perra que hace tortillas y cuya función es marcar la necesidad cíclica y el inicio de una nueva era marcada por el comienzo de la agricultura.

Lo anterior explica la razón por la que son tan necesarios y recurrentes los personajes cuyos motivos episódicos giran en torno al maíz. Florescano (2017) aclara que en las narraciones sobre este tema fue necesario personificar al maíz como una forma de atribuirle vida y poderes de la naturaleza. Esto generó en la idea del maíz como un dios: “en sus orígenes aparece como una deidad agrícola, cuyos principales episodios están vinculados con el descubrimiento del grano y el cultivo de la planta de maíz” (p. 16). Las proto divinidades del relato mítico tenían la función de instaurar un nuevo orden en el mundo.¹¹⁹ La importancia de esto radica en que la cultura del maíz, que nace con los primeros personajes simbolizados en la planta, ha logrado permear la cosmovisión actual en México y trasciende su importancia en los ámbitos económico, social, histórico y cultural.

Además de mitos o ceremonias en todas las lenguas, en México hay una cultura cotidiana y universal, construida alrededor del maíz que nos acompaña hace milenios: nos singulariza, nos distingue y nos marca día a día, desde la materia con la que fue hecha el primer hombre hasta el bastimento que acompaña a los difuntos de otro mundo. (Ramírez, 2014, p. 193).

Por lo anterior y debido a la importancia que tiene el maíz como personaje en la narrativa indígena, el presente capítulo se basa en los ciclos narrativos de acuerdo con las funciones que cumplen los personajes que instauran la aparición del maíz en la tierra y que son los siguientes:

¹¹⁹ Por la necesidad cíclica de arrasar con el universo hasta que los dioses se sintieran satisfechos (León P., 1999).

A) El niño maíz: el héroe es criado por los abuelos en un ambiente de hostilidad. Una vez superada la primera hazaña, que consiste en destruirlos, debe luchar contra su padre.

B) La muchacha maíz: una o varias hermanas se casan con un humano que trasgrede las advertencias divinas. Una vez restaurado el daño, la pareja trae al mundo los primeros granos. Este personaje, a su vez, se vincula con otro: la hormiga que extrae el maíz de una montaña cueva o piedra. El insecto es obligado a presentar el maíz a dioses o humanos por otro personaje más fuerte pero menos astuto, o que carece de los conocimientos o habilidades para alimentar a los suyos.

Por la relación del maíz con los procesos de agricultura, los diferentes personajes tienden a cambiar su aspecto y sus cualidades conforme avanza la narración. Esto, según los procesos de maduración de la planta. (Florescano, 2017). Así pues, hay una personificación de los procesos de cultivo y crecimiento del maíz donde las acciones narrativas se traducen en los momentos de siembra de esta planta simbolizada en un niño o en una mujer.

Las escenas que relatan el nacimiento, el sacrificio y la resurrección del dios del maíz son una copia fiel de las fases cruciales del cultivo del cereal: siembra, germinación del grano en el interior de la tierra y brote generoso de las hojas verdes de la planta en la superficie del campo de cultivo. Así, al trasladar el proceso agrícola a las imágenes plásticas, el ciclo biológico de la planta se transformó en las alucinantes escenas protagonizadas por el dios del maíz. (Florescano, 2017, p.66)

Esta personificación generó en personajes humanizados (Jomshuk y Niwetsika) una cultura (popoluca) que representa al maíz como un ente masculino, otra, la huichola, lo hace a través del alma femenina. Así pues, como planta domesticada, el maíz es humanizado por las culturas en las que éste es un elemento primordial en diferentes ámbitos. En el transcurso del crecimiento de la milpa, a los primeros elotes se les llama niños (como Jomshuk) y ya que

los jilotes empiezan a despuntar se les compara con una mujer cuyos senos comienzan a crecer (Ramírez, 2014, p. 150). Además de estos personajes coexisten múltiples creencias respecto a los cuidados y advertencias en torno a la figura del maíz, por ejemplo, que si una mazorca se encuentra tirada después de haber pizcado, se le debe recoger y arrullar para que no llore; también se le ponen aretes a la olla en que se cuecen los tamales, cual madre adornada que lleva en el vientre a sus hijos y se les baila o platica para que éstos no se peguen al fondo del recipiente;¹²⁰ también se dice que las tortillas se comunican con las personas cuando se inflan, doblan o “chillan” sobre el comal (López A, 2020).

Estas dinámicas evidencian la trascendencia que tiene el maíz en la cotidianidad de los pueblos indígenas. De ahí la importancia de estos personajes. En Jomshuk, por ejemplo, se narra el proceso de maduración de la planta desde su nacimiento y posteriormente su transformación en alimento para otros seres (su relación con el arquetipo del héroe tiene que ver con la entrega de sí mismo hacia otros).

Víctima de los dioses de la lluvia, el niño es una carga para su madre, por lo que ésta lo mata, lo muele y lo arroja al agua. Los restos del niño como una masa, se convierten en un huevo que va a ser encontrado por la abuela. La abuela y el abuelo llevan al niño a casa y lo guardan hasta que eclosiona. El niño crece rápidamente y los abuelos lo crían con el propósito avieso de comerlo cuando ya haya embarnecido. (López A, 2020, p. 59)

Cada uno de los sucesos que acontecen a Jomshuk narran la relación que tiene el maíz con otros elementos de la naturaleza necesarios para su crecimiento: agua, tierra, aire e incluso el fuego (necesario para cocerse). Entre estos elementos el trueno funciona como su padre, ya

¹²⁰ Relación entre los tamales pegados en la olla y los bebés que no “quieren” nacer.

que después de su aparición cae el agua que penetra en la tierra, proceso necesario para el nacimiento del maíz. Por ello, el Rayo¹²¹ es un personaje recurrente en los cuentos del maíz.

Los personajes pertenecientes a los ciclos del maíz se corresponden con los arquetipos del *animus* y el *anima* como opuestos complementarios. Por un lado, Jomshuk, el niño dios y maíz de la cultura popoluca, tiene las características comunes al héroe y también personifica los elementos de lo masculino en el arquetipo del sabio. En Niwetsika, la muchacha maíz se encuentra el arquetipo del *ánima* o la personificación inconsciente del imaginario femenino.

3. Jomshuk, el niño maíz como arquetipo del héroe

El relato de sobre el niño maíz (Córdova, 2019) comienza con la nada, es decir, donde no existe alimento, puesto que éste se crea a partir de las hazañas de Jomshuk. El cuento termina con la metamorfosis de Jomshuk en maíz, evento que marca el nuevo ciclo como símbolo del comienzo de la vida. El maíz de la literatura popoluca personifica cada una de las etapas enmarcadas por el héroe: fuerza, astucia, conocimiento innato y autosacrificio.

Como héroe mítico, Jomshuk se ha identificado también con la divinidad solar: “las distintas versiones del mito aclaran cuál es el carácter del personaje. Sin duda, es una de las formas divinas del maíz y, por tanto, se vincula al Sol” (López A, 2020, p. 61). Dicha vinculación proviene de su caracterización como arquetipo del héroe, aspectos como el nacimiento milagroso, la muerte y la resucitación por el bien de las criaturas. Si el héroe mítico correspondiente al Sol es la luz, el otro es el alimento, ambos generadores de vida y calor.¹²²

¹²¹ Otros nombres para referir al mismo personaje son: Trueno, Huracán, Señor del Rayo, Dios del Rayo o Santo del Rayo

¹²² Incluso, para el pueblo chamula, en Chiapas, la palabra maíz, alude al resplandor del Sol en relación al color amarillo de los granos. (Heyden, 2020).

La personificación del héroe en los cuentos, según Florescano (2017), representa la vinculación de la tierra con el cielo donde el maíz funge como hijo de los poderes fecundadores de la tierra y la vitalidad que representa el Sol: “es una metáfora de fecundidad, fuerza, valor y primacía del género masculino” (Florescano, 2017, p. 36) mismos elementos que se corresponden con el principio de lo masculino planteado por López A. (2016a) como uno de los opuestos complementarios y que enmarcan aspectos como luminosidad, vida y fuerza, características que definen al héroe del maíz, Jomshuk.

3.1 La identidad del personaje. Definición por nombre y contexto

El nombre popoluca *Jomshuk* significa “el que florece, el que se come” (Heyden, 2020, p. 17) En el cuento de Córdova (2019) y como parte de la literatura infantil, el personaje se define en su nombre como una criatura infantil: “niño y dios maíz” reza el título en la versión de Córdova (2019); aspectos que resaltan su condición como ser en crecimiento (como niño y como maíz), es decir, que el desarrollo del personaje se traduce en la maduración de la planta. El crecimiento pleno del héroe se demuestra cuando el niño maíz comprende la necesidad de su sacrificio para alimentar a su pueblo y generar el equilibrio en la naturaleza a partir de la instauración de la agricultura.

Por otro lado, el sacrificio y la entrega de Jomshuk como alimento para su pueblo también forma parte del periplo del héroe.¹²³

¹²³ En relación con el héroe cultural, Bajtin (2005) plantea que los héroes literarios de Dostoievski funcionan como una autoconciencia que se refleja en la imagen del ideal social que caracteriza sus acciones y resignifica su sentido (p. 75). Pero en el caso de Jomshuk, que se esboza a partir del heroísmo mítico, funciona de diferente manera, en tanto que mediante su personaje se explican las razones del mundo donde la función del héroe es instaurar diferentes ciclos de renacimiento.

La vinculación con el número siete enmarca al personaje como héroe divino: son siete los días que tiene que caminar para encontrarse con su madre; siete, los saltos que da sobre los animales para revivirlos y siete los objetos que debe buscar para renacer en forma de maíz¹²⁴ Esto corresponde a los siete meses como el periodo estipulado que debe esperar al maíz para su maduración, desde que se inserta la semilla en la tierra hasta que la mazorca se puede retirar de la milpa. Dicha temporalidad ritual tiene que ver también con la muerte y el renacimiento del héroe para marcar la ciclicidad de su existencia.

La caracterización como niño, además de vincularse con el desarrollo necesario del maíz, también define las acciones del actante dentro de la faceta infantil de Jomshuk, lo que refuerza el carácter travieso y pícaro del personaje.

El texto de Córdova (2019) utiliza referentes que definen al personaje como ente comestible: “¿A qué sabe? Jom – Jom – Jomshuk” (p. 17) invocación al nombre que funciona como una onomatopeya para saborear. Para denotar la percepción de Jomshuk por otros personajes en la narración, todos los elementos de la naturaleza se interrelacionan: las aves cantan y el viento silba el llamado del héroe, “niño dios y maíz, poderoso y terrible” (p 43) de esta manera se describe el llamado del héroe que tiene que ver con la invocación del nuevo ciclo.

En Ramírez (2014) leemos la autoproclamación del personaje: “mi nombre es Jomshuk,¹²⁵ el que está en su cáscara, el que será comido [...] el que tiene brotes en las rodillas y da frutos” (p. 153). En este episodio es Huracán, padre de Jomshuk, quien pregunta

¹²⁴ El cuento relata que primero la madre muele a Jomshuk y luego él regresa habiendo renacido como héroe, luego, para que pueda volver a retoñar ahora como maíz, el niño pide a su madre que busque siete cántaros con agua y siete con tierra de diferentes colores (Córdova, 2019). De donde se deduce que a partir de los colores de la tierra surgen los distintos tonos del maíz en que se convierte Jomshuk.

¹²⁵ Por la similitud fonética, también se encuentra el nombre Homshuk en diferentes versiones. En esta tesis se utiliza Jomshuk de acuerdo con Adolfo Córdova (2019).

por el nuevo héroe, pero no cree nada de lo que su hijo anuncia y piensa que se trata de un nahual. Argumento para resaltar el carácter poderoso de éste.

En la presente tesis se trabaja con Jomshuk en su versión del cuento popoluca, pero el héroe del maíz es común en diversas regiones de México. Por ejemplo, Tamacaltzin o Cintiopiltzin, entre los nahuas y Kox entre los tzotziles mayas, sin embargo, es un solo personaje. Recordemos que se trata de un héroe mítico y fundacional cuyas versiones se fueron diversificando. En específico, los popolucas lo identifican con la vida de la milpa y “lo figuran como un ser de menos de un metro de altura, con cabellos de elote que se va endureciendo y secando conforme avanza la maduración de las plantas de maíz” (López A, 2020, p. 58).

3.2 Los espacios de Jomshuk

De acuerdo con Pimentel (2020) las características de un personaje pueden determinarse a partir de otros personajes o de las características de su ambiente: “el entorno es una forma indirecta de caracterizar al personaje, ya sea por reflejo, en una especie de repetición espacial de los rasgos físicos y morales del personaje, o bien por extensión complementaria” (p. 82).

Jomshuk, como personaje, se define por la relación con los cuatro elementos naturales: “en la selva, nació un llanto fuerte” (Córdova, 2019, p. 9). El personaje pasa por todos los elementos: nace de la tierra (madre), es molido y llega al agua en forma de huevo, vive al respirar el aire y derrota a su primer enemigo, la abuela, con el fuego. Por tanto, vemos la extensión de sus características, habilidades y estados emocionales a partir de sus relaciones parentales. Se trata del hijo de una madre humana y un padre pájaro. En la versión popoluca explicada por López A. (2020) leemos: “el responsable de la preñez es un músico o un pájaro que abandona a la muchacha y se va al país de los rayos” (p. 59). El cuento nahua

de Ramírez (2014) también asegura la procedencia de un ave: “pues dicen que éste era un hombre que se llamaba Sentiopil, él vino de un pajarito, vino del colibrí, del chupamirto” (p. 156). El colibrí como posible principio del niño maíz resulta interesante, ya que, de la misma tradición nahua, el colibrí representa a Huitzilopochtli que se nahualiza en dicho pájaro (Caso, 2012). Este dios, como padre del maíz, vincula al personaje en cuestión con sus propios atributos como la advocación solar y el arquetipo del héroe.

Por otro lado, también se dice que el padre del niño maíz es el trueno, el rayo o el huracán. Relación generada posiblemente tras observar a los rayos del Sol tocar los cultivos o bien, al caer de la lluvia en la tierra después de escuchar los truenos; lo que generó en la idea del nacimiento de la planta justo después de dichos acontecimientos. Si el padre de Jomshuk es el rayo, entonces su función es la de provocar y/o anunciar la lluvia, que, a su vez, funciona como semilla que se inserta en la tierra: “el rayo, dueño de la humedad y la lluvia, está asociado estrechamente con el maíz” (Ramírez, 2014, p. 143). Entonces, el Rayo es el personaje que marca la función simbólica del nacimiento del maíz.

Otro personaje contextual es el de la abuela caníbal. En el cuento, ésta recoge a Jomshuk en forma de huevo y lo cuida sólo para poder devorarlo. Pese a que la interpretación más evidente es la naturaleza comestible de Jomshuk, el significado simbólico permite otras lecturas.

Desde el psicoanálisis, los héroes también se caracterizan por provenir de dos madres: “el primer nacimiento lo hace hombre, el segundo, semidios inmortal” (Jung, 2008, p. 329). De ahí que la madre 'mortal' comúnmente sea personificada por la abuela o por una anciana que recoge un huevo o rescata a un bebé.

Así también, para Bettelheim (2009) como teórico de la literatura infantil, existen equivalencias simbólicas en personajes como las brujas, los ogros, etc. Como representaciones de la figura del padre o de la madre.

El psicoanalista explica dicha relación como la disociación que hace la mente infantil respecto a una persona de la que no entiende comportamientos que tanto lo favorecen como lo contradicen. Por ello a través de los personajes de los cuentos se puede percibir a la madre tanto en forma de bruja como de hada madrina: “la manera en que un niño puede poner orden en su visión del mundo es separando todas las cosas por parejas de contrarios” (Bettelheim, 2009, p. 84). Así pues, el personaje de la abuela caníbal proyecta dos entidades separadas: una que lo cuida y otra que lo amenaza.

Sobre el nacimiento de Jomshuk se dice que: “ese hombre [maíz] nació de la hija de una anciana, comían carne cruda, se comían a los cristianos,¹²⁶ a sus propios hermanos. Les decían *tsitsimimej*¹²⁷. Eran los anteriores” (Ramírez, 2014, p. 156). La connotación de peligro hacia los abuelos marca las acciones del personaje: a) huida de casa, b) dar muerte a los abuelos caníbales, c) repartición de dones entre los animales, d) búsqueda de la madre y luego del padre y e) autosacrificio para convertirse en alimento de otros seres. En dichos actos se encuentra la restauración del ciclo cosmogónico y se cumple el acto del héroe.

¹²⁶ Referencia evidente al sincretismo religioso que implica dejar fuera el contenido simbólico original del cuento para relacionar a personajes indígenas con aspectos negativos desde el imaginario católico (ver capítulo 1).

¹²⁷ Se refiere a los seres que existieron antes de la llegada de la nueva era, marcada por el nacimiento del nuevo Sol, o bien, del nuevo héroe (López A, 2020).

3.3 Carga cultural del maíz como héroe

El cuento de Jomshuk es un relato permanente sobre el origen del maíz donde éste funciona como héroe cultural del pueblo popoluca; aspecto que a la vez enmarca el respeto y la protección hacia la naturaleza, los cultivos y el alimento. Incluso, en la versión de Córdova (2019) y como parte de la literatura infantil, el cuento termina por señalar a los niños como guardianes del maíz cuando el autor explica que su misión va más allá de sólo escribir la historia, lo que resulta muy valioso respecto a la transmisión de este personaje más allá de la escritura y de la cultura popoluca:

Este año celebro una década de contar la aventura de Jomshuk en escuelas de la región popoluca, de Veracruz, de México y de Latinoamérica. Puedo decir con profunda satisfacción que miles de niños, jóvenes y gentes de todas las edades se han divertido y reído escuchándole. Además, muchos de ellos han conocido a Jomshuk al sembrar y cosechar el maíz, pues al concluir la historia reparto granos de diferentes colores y explico cómo se siembran. Les queda la misión de ser guardianes del maíz (p. 89).

Según el planteamiento de Rodríguez H. (2022) los procesos del cultivo de la planta en la cultura popoluca se relacionan directamente con el desarrollo del personaje, el niño maíz. Por lo mismo, resulta necesario que los rituales en torno al cultivo sean muy específicos, pues cualquier alteración implicaría perturbar y / o dañar a Jomshuk, con lo que se desencadenaría una serie de situaciones inesperadas o poco benéficas para el pueblo. Por ejemplo, el chahuistle que aparece en las hojas de maíz son un indicativo de dolor de cabeza en Jomshuk; también se dice que el desperdicio del maíz es una falta de respeto al niño y por tanto, si alguien encuentra una mazorca en la tierra debe recogerla para que Jomshuk no lllore.

Debido al respeto subyacente hacia el maíz, se evita que éste sea desperdiciado y maltratado: de no cumplir con tal precepto el maíz opta por huir. Ésta es la razón por

la que la gente no obtiene buenas cosechas. Así, cuando el maíz se tira al suelo sin ninguna consideración, el maíz llora como un niño, no hay que maltratarlo porque se va, asevera un indígena popoluca. Recordando el episodio de uno de los campesinos cuenta que un compañero tiró su pozol por un descuido, al rato oyó que lloraba, lo alzó y lo sahumó con copal blanco. (p. 92)

En esta aseveración es notable la manera en que el personaje permea en la vida cotidiana y el espacio cultural del pueblo popoluca. A través de Jomshuk se evidencia el respeto hacia el entorno y la necesidad de que éste se vea retribuido para, a la vez, recibir sus bienes. Dado el impacto que esta figura tiene como héroe cultural, López A. (2020) plantea que funciona de la misma manera que Jesús¹²⁸ en el imaginario bíblico, que incluso en innumerables relatos donde la mezcla de creencias terminó por superar a los personajes del maíz y otros héroes de jerarquía divina (p. 58).

Por otro lado, y conforme el análisis de personaje que plantea Pimentel (2020), el contexto descrito en los cuentos sirve como relieve o contraste para marcar, por ejemplo, la heroicidad de un actante. Así, en un cuento popoluca leemos:

En la tierra de Huracán había varias clases de cárceles: en una, había tigres hambrientos, en otra, había serpientes hambrientas, en otra había flechas que luchaban constantemente. A Jomshuk lo metieron en la jaula de serpientes [...] pero cuando fueron a verlo a la mañana siguiente, vieron que estaba sentado encima de una culebra. (Ramírez, p. 154)

El contexto, en este caso, resalta la proeza del héroe al narrar cómo vence ante los peligros en la tierra de su antagonista, que no es sino su propio padre, Huracán. En Jomshuk, el

¹²⁸ Por la complejidad de Jesús como personaje en los cuentos indígenas, éste se estudiará de forma individual en el siguiente capítulo.

carácter portentoso del héroe y su permeabilidad a nivel cultural se determina por las tareas casi imposibles de resolver para el personaje de un niño, sin embargo, dicha dificultad se traduce en la victoria de sus hazañas y en un prototipo heroico para la cultura que resguarda sus historias.

3.4 Motivos episódicos del cuento, funciones del personaje

Los motivos episódicos son las categorías que definen las acciones del personaje en los cuentos indígenas mexicanos (Montemayor, 1999). Dichos episodios, a su vez, enmarcan las acciones y la naturaleza del personaje en la literatura infantil, es decir, si éste es dinámico, estático, redondo o plano (Nikolajeva, 2014). Dado que en Jomshuk se analiza un elemento narrativo de la literatura popular infantil, las funciones que realiza a lo largo del cuento permiten un esbozo de la trascendencia simbólica de este personaje.

La muerte y el renacimiento a los que se somete al héroe marcan la instauración de un nuevo orden cosmogónico y con ello el inminente nacimiento de la agricultura. Así, el canibalismo de los abuelos, que evidentemente tiene su explicación en el origen mítico del relato, representa un estadio previo a la instauración de una sociedad agrícola.

El maíz conformará una civilización a su alrededor como nuevo sustento, pues los hombres anteriores comían carne cruda, se comían entre sí, carecían de la civilización que otorga el maíz [...] por ser la primera mazorca un niño, el primer acto agrícola es también el último acto caníbal. (Ramírez, 2014, p. 156)

Por lo anterior, en esta sección se reconstruyen los episodios del mito de Jomshuk a partir de diferentes variantes¹²⁹ para comprender la complejidad del personaje. Dichos motivos

¹²⁹ Todas de la cultura popoluca y como parte de la literatura infantil.

episódicos fueron configurados en nueve funciones que se vinculan con las acciones del arquetipo del héroe y, por ende, con el significado simbólico que tiene el personaje dentro del cuento. Se encontró una estructura cíclica que funciona para representar un nuevo periodo, el de la agricultura, donde el maíz, evidentemente, es el personaje principal. Las funciones del personaje en cada motivo episódico son las siguientes:

1) Nacimiento o hallazgo. Los abuelos encuentran a Jomshuk en forma de huevo.

En este episodio se narra el nacimiento prodigioso del niño maíz, hijo de madre humana y padre pájaro¹³⁰ o músico. Éste pide matrimonio a una mujer humana que se niega, así que entra en su pecho y ella se embaraza. La mujer decide moler a su hijo cuando nace y lo tira al río. De aquí es importante vincular a padre pájaro con el primer renacimiento de Jomshuk en forma de huevo. En la versión de Ramírez (2014) leemos: “Dios convirtió los restos en un huevo, que dejó en un enmarañado de bejucos. En ese lugar llegaba a tomar agua una bruja caníbal llamada Chichíma”¹³¹ (p. 137):

Un huevo, dijo la vieja, ven conmigo para que lo saquemos. Se fueron. Cuando llegaron y el viejo vio el huevo, se quedó muy sorprendido, lo veía nadando [...] voy a cuidarlo, dijo la vieja, guardándolo en su ropa. Después de siete días escucharon llorar a un niño y revolviendo entre la ropa hallaron a un niño con pelo amarillo y suave, como cabellitos de elote. (p. 150)

Uno de los significados atribuidos al nombre de Jomshuk es: el que está en su cáscara (Heyden, 2020) donde, además de su posible origen a partir de un ave, puede haber existido una confusión entre la cáscara de huevo y la cáscara u hoja de maíz.

¹³⁰ El padre músico del niño maíz es propio de la versión totonaca, mientras que el padre en forma de rayo es más común al cuento popoluca.

¹³¹ Nombre generado por la similitud fonética con Tzitzime, de acuerdo con la versión de Córdova (2019).

Desde el punto de vista psicoanalítico y como parte del análisis arquetípico, tanto en el pájaro como en el Rayo se encuentran dos símbolos fálicos (Freud, 2011) que por lo demás, representan al padre que fertiliza la tierra.

2) Crecimiento presuroso y capacidad para comunicarse con otros seres de la naturaleza. Una característica del héroe en cuentos indígenas es que puede comunicarse con animales y plantas como una forma de permeabilidad entre todos los elementos naturales. Jomshuk, que es una planta divinizada, recibe diversos conocimientos, no de sus abuelos ni de sus padres, sino de los animales que le comunican aspectos de sí mismo a través de burlas o advertencias: “el niño creció y a los siete días ya era grande, ya podía caminar y hablar. La vieja le dijo que fuera a traer agua. Llegando al río le hicieron burla. Los pececitos le decían: eres solo un huevito que sacaron del río con una red” (Ramírez, 2014, p. 151). Los animales también ayudan al héroe en diversas pruebas por las que debe de pasar:

El techo de palma de la casa estaba todo cubierto de pájaros. Si hubieran querido nomás con cerrar las garras y agitar las alas, la dejaban sin techo. Eran tías y tíos de Jomshuk, se habían bajado del aire por si su sobrino los necesitaba. A veces Tzitzime tiraba del costal de frijoles o de arroz y obligaba a Jomshuk a recoger grano por grano hasta el último, entonces las palomas y los carpinteros, las tucanetas y los verdines, los tordos, las aguilillas y el colibrí fandanguero entraban por la ventana para ayudarlo. (Córdova, 2019, p. 34-35)

La comunicación entre el héroe y los animales funciona como un diálogo entre iguales. Respecto a la vinculación entre humanos, animales y plantas, López A. (2020) explica que durante el tiempo mítico¹³² las diferentes criaturas tenían una correspondencia comunicativa

¹³² Se refiere al tiempo del eterno presente donde conviven seres con capacidades antropomórficas (INAH TV, 2020).

interespecífica. No es sino hasta la aparición del Sol (el nacimiento del nuevo héroe) que cesa el tiempo mítico y que las diferentes especies, animales, vegetales, minerales o humanos, pierden la capacidad de entenderse unos a otros: “la voz se les fue al vientre [entonces] cesa el poder de comunicación interespecífica. Ya sólo es intraespecífica. Sólo se comunican los que son de la misma especie” (INAH TV, 2020, 10m 9s). Jomshuk y los animales se encuentran en el tiempo mítico, previo a la instauración del nuevo héroe. En este caso el héroe es el maíz e instaura el tiempo de la agricultura, por ello, los animales tienen la capacidad de proteger al héroe de sus agresores que en este caso son los abuelos caníbales o los llamados viejos Tzitzime.

Para focalizar a un personaje que representa las características de un niño y que tiene que enfrentarse a los personajes adultos, éste se revisa desde la literatura infantil.¹³³ Desde esta perspectiva resulta notable que los personajes adultos, que debieran actuar como seres protectores frente a los infantes, resultan negligentes y abusivos. Misma situación se encuentra en otros personajes de la LIJ, aparentemente en contextos diferentes, pero que representan la heroicidad y el crecimiento simbólico en los personajes infantiles. Desde Matilda y sus habilidades psíquicas para sobrellevar la situación con sus padres y la violencia de la señorita Trunchbull (Dahl, 2020), hasta el paradigmático Harry Potter y su valentía para derrotar al villano de la historia, Voldemort (Rowling, 2019). Así también, resalta la heroicidad en Jomshuk al enfrentarse a los viejos caníbales, como primer desafío en el hogar y luego frente a Huracán, quien resulta ser su padre. Incluso, las maldades de la abuela caníbal a su nieto recuerdan a las vilezas de “la peor señora del mundo” para con sus hijos (Hinojosa, 2019): “los castigaba cuando se portaban bien y cuando se portaban mal, les echaba limón

¹³³ En López S. (2020) la autora de la tesis aborda ampliamente este tema a partir de la interrelación entre literatura popular e infantil.

en los ojos lo mismo si hacían travesuras que si le ayudaban a barrer la casa o a lavar los platos de la comida” (p. 10). En todos los ejemplos mencionados y específicamente en el del niño maíz, la astucia ante los actos implacables de los otros y la ayuda que reciben de sus iguales son acciones que le permiten al personaje lograr las hazañas que lo convierten en héroe. En Jomshuk, la bruja Ttitzime o la abuela caníbal funciona como una prueba que debe librar, mientras que los animales fungen como sus iguales a través de la comunicación interespecífica en forma de consejos, burlas y advertencias.

3) Descubrimiento del falso héroe: en este episodio los abuelos pretenden devorar al niño maíz so pretexto de que se ha portado mal, pues Jomshuk, a su vez, mata a los peces y tordos pertenecientes a los brujos. En ese sentido, son ellos quienes tienen primacía sobre otros seres. El papel de Jomshuk es desenmascarar a los viejos caníbales como una forma de revelar a los falsos héroes y tomar él mismo ese lugar. En la cosmogonía mesoamericana los ciclos eran indispensables para la renovación. Esto ocurría cuando se terminaba un mundo que, por un lado, había insatisfecho a las divinidades, o por otro, se había corrompido tras las acciones de los seres que lo habitaban.

El cuento relata, a través de este episodio, el momento en que debe resurgir el nuevo héroe: Jomshuk, y la única manera para lograr esto es mediante el descubrimiento, la muerte y la suplantación del falso héroe. En este caso, los abuelos caníbales.

Ay tú hijo, ¿por qué mataste a tu abuelito? Ahora sí te voy a comer. El niño se fue muy lejos, pero ella lo persiguió. Déjalo, soy muy fuerte y puedo destruirte, le dijo el niño. Soy el que dará de comer a todos los hombres. (Ramírez, 2014, p. 152).

Jomshuk manifiesta su misión como héroe en el autosacrificio para alimentar a otros, acto que sería imposible si fuera devorado por los abuelos. Así, este personaje marca el momento de cerrar el ciclo anterior para marcar el nuevo: el tiempo del maíz como fuente generadora

de vida en tanto que la idea del cuento funciona como la suplantación del canibalismo por la agricultura.

4) Huida: en el cuento indígena, los personajes animales poseen cualidades antropoicas, es decir, que poseen cualidades morales y psicológicas similares a las de los hombres en sociedad. Se trata de un grupo heterogéneo y de naturaleza mutable. Cada uno de los animales representa un conjunto de características en el cuento que son las que explican una serie de conductas, comportamientos y valores morales de esa especie en específico: “como en todos los mitos, los participantes adquieren sus características como premio o castigo por su diligencia o torpeza” (Ramírez, 2014, p. 157). A continuación, se muestran las características de cada uno de los animales de acuerdo con el favor o el perjurio causado al héroe, según la reconstrucción del relato a partir de las versiones de Ramírez (2014), Córdova (2019) y Heyden (2020):

Primero aparece el pez: situación generada cuando la madre de Jomshuk lo muele y lo echa al río, el pez se lo traga y el niño vuelve a salir en forma de huevo. En otra versión, los peces adquieren la condición de ser pescados por los hombres tras burlarse de la apariencia de Jomshuk. Él los retira del agua para que dejen de molestarlo, luego los vuelve a introducir y éstos reviven, sin embargo, se determina la condición de su existencia como alimento para los hombres. Así el personaje del pez marca una equivalencia simbólica entre muerte y nacimiento: en una, Jomshuk muere para volver a nacer y en otra, son los peces quienes renacen en el agua bajo su nueva condición.

Esta misma secuencia narrativa se desarrolla con tordos y lagartijas, quienes hacen bromas respecto al origen y la apariencia de Jomshuk: “pelos de elote, orejas mochas” (Córdova, 2019, p. 21). El niño maíz los mata y luego los revive saltando sobre ellos. En el caso de las lagartijas, el episodio funciona para explicar la razón por la que éstas tienen una

estructura regenerativa en sus colas que vuelven a crecer, aunque sean cortadas. El motivo episódico es el mismo: muerte, regeneración y renacimiento.

El murciélago “rey de la sombra y de la sangre” (Córdova, 2019, p. 28) es el primer animal que socorre a Jomshuk cuando éste se encuentra en peligro: se esconde en el tapanco donde el abuelo pretende asesinar a su nieto y luego arranca la cabeza del anciano. En este episodio resulta interesante que los nombres para referirse al abuelo son: “viejo brujo” o “viejo culebro.” Por su parte, la abuela o “vieja Tzitzime” también es descrita como un animal depredador: “se afilaban los dientes con piedras de río. Ya parecen jaguares, pensó Jomshuk” (Córdova, 2019, p. 27). Es necesario que estos personajes tengan la intención de comerse al niño maíz, porque como depredadores tienen la capacidad de absorber las características del personaje engullido, en este caso, las cualidades del héroe. Sin embargo, la función del murciélago es desenmascarar a esos falsos héroes que son los abuelos.

Los pájaros son los que ayudan a Jomshuk a recoger los granos tirados en el suelo, función simbólica en la que también reconstruyen al héroe deshecho y desmembrado por la abuela. Se trata de animales que siempre están al pendiente de los cuidados que requiere el niño maíz y por ello son sus principales protectores. Las criaturas del tiempo mítico son descritas como una organización familiar donde cada uno tiene un cargo específico: los abuelos (y a veces los padres) fungen como predadores, mientras que los llamados tíos, que son los animales, funcionan como los iguales del héroe que lo socorren en su aventura o situación de peligro.

El tlacuache, como figura paradigmática en los mitos sobre la creación del fuego, se relaciona en la narración de Jomshuk cuando éste proclama: “me darás la brasa que guardas en la bolsa de tu panza. Yo encenderé con ella esta hoja reseca, tú la tomarás luego con tu cola peluda (Córdova, 2019, p. 59). Así como la función del murciélago es ayudar a Jomshuk

a terminar con el abuelo, la del tlacuache es auxiliarlo para quemar a la abuela en el Temazcal. De acuerdo con López A. (1998) el proto tlacuache se caracteriza por su inteligencia, astucia y por ser el prototipo de ladrón, puesto que la observancia respecto a su comportamiento en la cotidianidad lleva a la atribución inconsciente de estas habilidades en los cuentos.

Al sapo se le encomienda tirar las cenizas de la vieja Tzitzime al mar, sin embargo, la curiosidad que siente es más fuerte que la misión encomendada y abre la bolsa con los restos de la abuela. Esto explica el surgimiento de los animales ponzoñosos y la piel granulada de dicho animal.

La iguana es el personaje que miente para transgredir las reglas de la vida y la muerte, lo que genera que este animal tenga la lengua partida como una característica de su doble moral o hipocresía. Esto ocurre cuando, en el intento de la madre por revivir a Huracán, éste se convierte en polvo. Todo porque la iguana miente respecto a los pasos a seguir para lograr resucitarlo. En el mito esto se explica como la necesaria muerte del padre para la instauración del nuevo héroe, Jomshuk. Por lo mismo, los siguientes animales en esta secuencia narrativa, que son la tarántula, la tortuga, el pájaro carpintero, la tuza y la codorniz, tienen exactamente la misma función: ayudar a Jomshuk en la competencia contra Huracán, su padre. Estos motivos episódicos son comunes en los cuentos sobre la naturaleza original de animales y plantas donde se explican las características de cada uno de los animales según su papel en la instauración del héroe maíz.

Se observa que con sus acciones, los personajes del cuento generan cambios en la transformación de Jomshuk, y que éste, a su vez, genera alteraciones en otros seres como una forma de retribución o castigo: “dicen que desde entonces todos los sapos tienen el lomo roñoso; los conejos, los ojos saltones y las orejas largas y los tlacuaches, el rabo pelón. Todo por ayudar a Jomshuk” (Córdova, 2019, p. 71). La transformación de Jomshuk se relaciona

directamente con el crecimiento de la planta y ocurre a partir de tres elementos: 1) los animales, de quienes recibe ayuda, 2) los abuelos caníbales, que le hacen daño al querer transgredir su espacio y 3) los objetos mágicos, que generan cambios en su entorno, el jabón, que crea un pantano, la aguja se reelabora en un pital y el cepillo que genera la planta de Ixtle.¹³⁴

4) Parricidio: el héroe debe asesinar a sus abuelos y vencer a su padre en una eterna lucha, donde los animales son un elemento clave. Sin embargo, la esencia del mito está en el destronamiento de los antecesores, en otras palabras, en el descubrimiento del falso héroe, que en el caso de Jomshuk se traduce en la sangre del abuelo y las cenizas de la abuela.

En este hecho se encuentra el carácter etiológico del relato por la similitud con otros motivos episódicos universales. El más conocido es el parricidio de la mitología griega donde Urano es vencido por su hijo Cronos y posteriormente éste es vencido por Zeus (todo ello, como un ciclo necesario). Como proceso cultural inconsciente, Freud (2018) explica: “los hermanos establecen un lazo civilizatorio instaurando el tabú del incesto y el parricidio para garantizar una ley y un orden alrededor del tótem que simboliza la figura y autoridad del padre” (p. 162). Por lo mismo, como motivo episódico universal e inconsciente, el parricidio también se encuentra en otras culturas indígenas, como la maya. El *Popol Vuh* incorpora en su estructura narrativa los procesos del cultivo del maíz, la siembra de la semilla corresponde al enfrentamiento entre Ju Junajpú y los señores de Xibalbá:

La victoria de los gemelos impone a los señores de Xibalbá la aceptación del ciclo anual de siembra y reproducción de las plantas en el interior de la tierra [...] acaban con la lucha cíclica entre las fuerzas celestes y las del inframundo e instauran en la

¹³⁴ Los objetos inanimados o *xantiles* están dotados de alma y por tanto pueden provocar cambios en los personajes y su entorno.

tierra la estabilidad que cada año hace renacer los frutos alimenticios. (Florescano, 2017, p. 82-83)

De acuerdo con Florescano, en el *Popol Vuh* la instauración del nuevo orden acontece mediante el parricidio, situación que se repite en el cuento del niño maíz, Jomshuk. La importancia de este episodio radica en que presupone el establecimiento del mundo tal y como lo conocemos ahora y evidencia la importancia que los pueblos atribuyeron a los procesos de cultivo, específicamente aquellos que giran en torno a los personajes del maíz.

5) Instauración del nuevo ciclo: los espacios temporales formaron parte fundamental de las cosmogonías originarias (López A, 2020). De manera que, en el tiempo mítico,¹³⁵ el tiempo del eterno presente equivale al tiempo donde no existe la muerte como tal, sino que el héroe posee la capacidad de revivir o no a las criaturas a su alrededor con base en el beneficio que puedan procurarle al personaje. La muerte del progenitor del niño maíz, el Rayo, también implica el inicio de la mortalidad para todos los seres. En el caso de Jomshuk:

El niño maíz vuelve con su madre, revive a su padre músico. Cuando intenta volver con su padre al mundo, la madre tergiversa las indicaciones del hijo, mal dichas por alguna lagartija, iguana o roedor, y se pierde para siempre la posibilidad de retornar a la vida tras la muerte. A veces es el padre mismo, al mirar frutas prohibidas o mirar lo que no debe, es quien se convierte en venado y nos condena a la mortalidad. (Ramírez, 2014, p. 160).

Con base en lo anterior, se determina que son dos las variantes que decretan la mortalidad de los hombres: 1) la metamorfosis del padre en venado, condición que lo condena como criatura

¹³⁵ El tiempo mítico alude a cualquiera de los mundos anteriores al llamado mundo del Sol (INAH TV, 2020, 10m 40s), donde funge como el nuevo héroe, el que rige en el mundo actual.

que se puede cazar, 2) la advertencia transgredida: el padre no puede regresar a la vida y, por tanto, los hombres pierden la inmortalidad. Esto como arquetipo universal por la idea de que los humanos alguna vez tuvieron la oportunidad de ser inmortales. Uno de los ejemplos más antiguos es el de la literatura sumeria donde se explica que la planta de la inmortalidad que pierde Utnapishtim en la historia del héroe Gilgamesh, es la causante de la muerte como condición inherente a todo ser viviente.

En los mitos del maíz, la importancia de Jomshuk radica en que cada uno de los motivos episódicos se relaciona con los ciclos de la vida y la muerte, ésta se percibe como consecuencia de una tergiversación, casi siempre relacionada por la doble lengua de las lagartijas, la cacería del venado o el parricidio.¹³⁶ Como parte del inconsciente colectivo, la importancia del héroe y su vinculación con el padre radica en lo siguiente:

La idea de la divinidad creadora masculina es, aparentemente, un derivado de la *imago paterna*, que entre otras cosas tiene, en primer lugar, la relación infantil con el padre en forma de facilitar al individuo el paso del estrecho grupo de la familia al más amplio de la sociedad humana. Desde luego, esto dista mucho de agotar la significación de la imagen. (Jung, 2008, p. 68)

En el cuento de Jomshuk esta interrelación se manifiesta en el episodio donde el niño maíz busca reconstruir el cuerpo de su padre: “ordenó a todos los perros que buscaran los huesos de su padre y fue a decirle a su madre, he regresado para formar a mi padre, pero no debes verlo cuando lo traiga. Su madre no resistió” (Ramírez, 2014, p. 161). La transgresión ante la advertencia pareciera llevar de forma natural a la muerte. La relación infantil con el padre,

¹³⁶ Desde esta perspectiva, el parricidio se entiende, por un lado, como un acto necesario para el desarrollo de la ciclicidad y el término del tiempo mítico y por otro como una situación que desencadenó la condición mortal de los seres vivos.

como conflicto edípico, deviene en la búsqueda de la madre, la culpa ante la muerte del padre y por lo tanto el intento de reconstrucción una vez realizado el parricidio. Por ello, Jomshuk intenta moldearlo a su capricho, puesto que de él depende devolverlo a la vida y la forma que adquiera, cual masa que se pueda adaptar a cualquier aspecto. En el cuento se marca un evidente paralelismo entre la forma en que la madre moldea los huesos de su hijo, es decir, los granos del maíz (al inicio del relato) con la manera en que Jomshuk pretende revivir al padre formando una masa hecha de huesos.

Como arquetipo del héroe esto tiene un impacto también como personaje de la literatura infantil en el sentido de que proyecta emociones inconscientes en la mente del niño. Según lo que explica Bettelheim (2009), mediante los personajes al infante le es posible identificar en la figura de la madre a la muchacha cautiva y en la del dragón o monstruo, al padre por quien tiene sentimientos de celos. En sus palabras:

La historia va más allá de lo que le niño quiere oír y creer, la muchacha maravillosa, es decir, la madre, no está por su voluntad con la cruel figura masculina. Por el contrario, si pudiera le gustaría encontrarse con un héroe joven (como el niño). El que mata al dragón debe ser siempre joven e inocente, como el muchacho. La inocencia del héroe, con la que se identifica el chico prueba directamente la inocencia del niño. De manera que, lejos de sentirse culpable por estas fantasías, el niño puede verse como el héroe noble (p. 127).

Esta heroicidad en Jomshuk ocurre justo después de reencontrarse con su madre. Todas las acciones posteriores giran en torno a lo que se podría denominar: el destronamiento del padre. Se refleja en las luchas continuas con Huracán donde siempre es el niño maíz quien resulta triunfante y también las advertencias transgredidas respecto a la única manera de volver a su

padre a la vida. Por otro lado, el personaje del Rayo o Huracán se percibe siempre como un ser poderoso y visceral a quien Jomshuk tiene que vencer como una de sus acciones de héroe.

Incluso, el descenso al inframundo (donde Jomshuk va en busca de su padre) funciona más para marcar el viaje del héroe que para traer a su papá de vuelta. El lugar llamado país de los rayos, es, evidentemente el espacio donde el Rayo debe estar: “lugar de la noche, lugar de la oscuridad, donde se secan los hombres” (Ramírez, 2014, p. 155). En la literatura popular este viaje es un motivo episódico recurrente: el descenso al inframundo (que en Jomshuk se traduce simbólicamente como un recorrido necesario al interior de la tierra donde una de las fases en el proceso del cultivo del maíz).

De acuerdo con Florescano (2017) los procesos en torno al cultivo, como la colocación de la semilla en la tierra, “se convirtieron en el imaginario mesoamericano en las representaciones del dios” (p. 26). Por lo tanto, la necesidad de Jomshuk de entrar a la tierra es una representación de la semilla plantada y la manera en que se convierte en maíz. La interiorización de la simiente para que crezca y dé vida, se traduce como el niño que crece y se convierte en el alimento para su pueblo. Por ello, resulta necesario que el héroe muera, pues siendo enterrado en el interior de la tierra podrá renacer. Todo ello, como una forma simbólica de representar el cultivo, el crecimiento de la planta y la cosecha:

El relato que narra su descenso al interior de la tierra, la lucha contra los dioses del inframundo y el resurgimiento triunfal en la superficie de la tierra, lo definen como un personaje que muere y renace cada año, su vida transcurre una parte en el interior oscuro de la tierra y otra, luminosa, en la superficie. (Florescano, 2017, p. 305).

De la misma manera, las acciones de Jomshuk se desarrollan en dos planos: el primero sobre la superficie de la tierra (donde nace y acontecen las aventuras del niño maíz) y el segundo, cuando regresa con su padre al espacio subterráneo y en algunas versiones como la de Heyden

(2020) se dice que el padre es prisionero del “Señor de los muertos” (p. 19). Estos viajes pueden interpretarse, según López A. (2020), “en el sentido de que el personaje principal sea el creador de los ciclos que alternan la existencia de las criaturas entre la vida y la muerte” (p. 619). Asimismo, representan el viaje del héroe a partir de los ciclos de fertilidad de la tierra y la derrota de Huracán cuya función a partir de entonces será regar la superficie de la tierra.

Perdóname, ahora sí ya sé quién eres, ¿y qué me vas a ofrecer? Preguntó el niño. Cuando estés seco te echaré agua en la cabeza, contestó Huracán. Y desde entonces, en los meses de junio y julio, cuando Jomshuk no tiene agua para crecer, se la da; y desde entonces Huracán ha regado las milpas en estos meses para que el hombre tenga maíz para comer. (Ramírez, 2014, p. 155)

La importancia del crecimiento del niño maíz depende directamente del alimento de la tierra, sólo es posible a partir de las lluvias representadas por el padre, Huracán. Así, la derrota del progenitor resulta necesaria para el viaje del héroe al inframundo y la simbolización del propio renacimiento con lo que se repite el ciclo. López A. (2020) explica que Jomshuk y su padre funcionan como un par indispensable: “el padre, se dice, no será inmortal sobre la tierra. Él será la cubierta comestible, el grano alimenticio; su hijo será la interioridad divina, la semilla que puede extraer a su padre periódicamente” (p. 61). Es decir, el ciclo que se produce con el viaje de Jomshuk es el de las lluvias. Florescano (2017) por su parte explica esta simplicidad cíclica para demostrar la cosmovisión sobre la vida y la muerte en los procesos de agricultura: “así como la planta moría en el otoño con la cosecha y renacía en la primavera con la siembra, así también el dios del maíz experimentaba una vida gobernada por la muerte y la renovación cíclicas” (p. 27).

La continua destrucción y renacimiento de Jomshuk no es sólo para demostrar su personificación como alimento, sino que muestra toda una filosofía sobre los ciclos de renovación representados por el héroe en su lucha con el padre: el rayo y el maíz o la necesidad del agua como fuente del alimento, de la vida, la muerte y así consecutivamente.

Por último y en relación con la definición del personaje a partir de los contrarios, Jomshuk, resalta la necesidad de un héroe nuevo y joven, versus el héroe desgastado y vetusto representado por los abuelos que se lo quieren comer y a quienes tiene que liquidar. En la versión de Córdova (2019) se describe a Jomshuk como un niño, o brote nuevo; mientras que los abuelos caníbales se definen como vieja Tzitzime o viejo brujo culebro. Incluso cuando ella prueba por error la sangre de su esposo pensado que se trataba de Jomshuk exclama: “¡Puaj! Esta sangre no está fresca” (p. 41). Evidentemente ella requiere de la renovación que representa Jomshuk para poder sobrevivir.

Jomshuk, además de héroe, funciona como arquetipo o representación inconsciente de lo masculino. Este personaje tiene su opuesto complementario cultural. Si bien, la tradición popoluca entiende la divinidad del maíz como un ser masculino, entre las tradiciones indígenas existe la huichola, donde el maíz está representado por una mujer: la joven maíz que, a su vez, contiene todas las características del arquetipo del ánima, como se verá a continuación.

4. Niwetsika. La muchacha maíz o la importancia de una divinidad femenina

Este personaje se estudia desde el arquetipo del ánima por la personificación en las deidades femeninas representadas como imágenes de una idealización. Estos arquetipos funcionan como fantasías proyectadas en necesidades de la figura materna.

El personaje de Niwetsika, de tradición *wixarica* (huichola), resulta interesante porque contrarresta a otras tradiciones donde lo común es la deidad masculina¹³⁷ y donde las figuras femeninas quedan relegadas al modelo homocéntrico. La perspectiva del ánima o mundo femenino en Niwetsika tiene un espacio central por la evidente relación con la fertilidad entre el cuerpo de la mujer y el espacio de la tierra.

El maíz como personaje femenino evidencia la observación más precisa hacia los ciclos de la naturaleza como arquetipo materno. En el cuento *Wixaritari, la gente de maíz* (Aguirre, 2017) son los personajes femeninos (muchacha maíz, madre y suegra) quienes determinan los procesos de fertilidad, vida y muerte respectivamente. En palabras de Ramírez (2014): “el maíz aparece también como una doncella: nuestra madre Kúkuru, Madre del Maíz que siempre crece. Madre joven del maíz, le llaman los huicholes” (p. 171).

Niwetsika, la muchacha maíz, es también llamada Madre Kúkuru cuyo nombre extiende su significado como elemento dador de vida y como alimento que proviene del suelo. Nuevamente, la relación de la tierra con su capacidad fértil es fundamental, sobre todo porque se trata de un personaje femenino. Ella es madre, como arquetipo del ánima; en cambio Jomshuk destaca su función como hijo, en su relación con otros personajes.

De aquí se desprende otro arquetipo, el de la madre, que según Jung (2020) comprende las siguientes características: 1) forma que contiene y que da vida, 2) vinculación con todo lo femenino, 3) sabiduría, 4) espiritualidad e instinto, 4) bondad, crecimiento y sustento 5) ser devorador y seductor. Por lo anterior, el arquetipo de la madre se representa como parte del ánima en su relación implícita con lo femenino. Elementos que comprende Niwetsika como ser generador de vida y como alimento. Debido a que ella misma, como personaje,

¹³⁷ El ejemplo más evidente es el cristianismo occidental.

representa al maíz y que de su cuerpo sacrificado se desprenden los granos. En su vinculación con lo femenino, su personaje se define según las características planteadas por López A. (2016) como uno de los opuestos complementarios: la noche y la luna por la relación con los ciclos de la mujer, la sexualidad y la vulnerabilidad; aspectos que por contexto definen al personaje.

No obstante, Niwetsika es un personaje pasivo: como ser vulnerable, sólo obedece los mandatos de todos los demás personajes, pese a que ella conoce las consecuencias de que se transgredan sus propios anhelos y funciones. Aun así, es un personaje determinante en el relato, su importancia no sólo radica en su papel como ente de la fertilidad y dador de vida, sino en las advertencias y transgresiones en torno a su papel y que afectan al resto de los personajes. *Wixaritari, la gente de maíz* (Aguirre, 2017) alude a un personaje colectivo: el pueblo. Por ello, el análisis que presentamos a continuación se divide en los personajes masculinos y los femeninos como opuestos complementarios.

4.1 Los personajes femeninos como contexto en la integración de Niwetsika

En Niwetsika el maíz funciona como una extensión de la naturaleza del personaje: se observa que las acciones en torno a la advertencia y la transgresión son una metáfora de lo que acontece al personaje, es su naturaleza misma como ser hecho de maíz en un cuerpo de mujer. Cuando Niwetsika se une a Watákame en un acto simbólico de la búsqueda del alimento, conlleva una sola advertencia: ella no debe trabajar. Sin embargo, el trabajo dispuesto por la suegra consiste en desgranar el maíz. Debido a que ella misma representa el alimento sagrado, inmediatamente comienza a sangrar, deshacerse y desaparecer.

Se observa que Niwetsika no sólo personifica a la madre que alimenta al pueblo, sino también a la hija. Definición del personaje que remarca la importancia de los ciclos del agua,

de la fertilidad de la tierra. Ella simboliza la ciclicidad y búsqueda de renovación necesaria en la cosmogonía huichola. Niwetsika está representada por cinco personajes que funcionan como uno solo: las cinco muchachas maíz que representan cada uno de los colores de las mazorcas.¹³⁸

Las hijas eran cinco muchachas maíces: la mayor se llamaba Jayuama, maíz azul, la siguiente era Saulima, maíz colorado, la tercera era Sayula, maíz pinto de blanco y rojo, la cuarta era Tusame, maíz blanco y la última era Tarrowime, maíz amarillo. (Ramírez, 2014, p. 172)

En la conformación del personaje este recurso sirve, además de la representación de cada uno de los colores, para simbolizar lo siguiente: 1) renovación cíclica en los campos de cultivo de maíz, 2) el espacio de tiempo (cinco años) necesario para la maduración del personaje: “sabías que no debía hacer nada durante cinco años ¡todavía le faltaba un año! Debe haberse regresado a su casa ¿por qué la maltrataste?” (Ramírez, 2014, p. 173) y 3) el espacio de tiempo reservado para el ritual. En este relato el número cinco representa a cada una de las muchachas maíz: amarillo, rojo, negro, pinto y blanco. Pero también, cada uno de los puntos cardinales y el centro:

Construye cinco trojes y una choza bonita. Durante cinco días coloca flores rojas de cempaxúchitl en el sur, flores amarillas de cempaxúchitl en el norte, betónicas en el oriente, tempranillas en el poniente y en el centro vas a colocar flores de corpus. (Ramírez, 2014, p. 174)

¹³⁸ Cuando la primera de ellas muere, Watákame va por la segunda y así sucesivamente. De manera que el relato se estructura como una serie de transgresiones que evidencian la ciclicidad constante entre la vida y la muerte. Finalmente, las cinco muchachas maíz representan a una sola, Niwetsika en la versión de Aguirre (2017).

Como se revisó en el capítulo dos, respecto a la vinculación entre magia y naturaleza dentro de la tradición mesoamericana, el número cinco es un símbolo que une cada uno de los elementos naturales con el personaje. Ante esto, López A. (2004) explica: “lo Alto y lo Bajo se comunican entre sí por los caminos de los dioses. Son estos corredores cinco columnas o cinco árboles que se yerguen, uno en el eje central y los demás, en los cuatro extremos del cosmos” (p. 20). Al tener en cuenta la similitud entre la explicación del historiador y el mito de la joven maíz, se explica la necesidad ritualista de la construcción de las cinco trojes para el maíz, personificado en Niwetsika. El tiempo marcado por el número cinco, tanto por los días que le lleva a Watákame dicha construcción, como el espacio de tiempo necesario para la maduración de la virgen, genera en los cinco colores de las mazorcas. Todo ello, como una confluencia entre naturaleza y divinidad.

4.1.1 Entre la madre positiva y protectora y la madre negativa y destructiva

A nivel inconsciente es posible dissociar un aspecto de la realidad en dos más representaciones. Desde el punto de Jung (2018) y Bettelheim (2009) se explica por qué, por ejemplo, una persona con trastorno de identidad disociativa sólo puede entender su propia personalidad a partir de distintos personajes que se contradicen y retroalimentan entre sí, pero que en realidad son representaciones de la misma persona. O bien, la forma en que a través de los sueños vemos representaciones diferentes del recuerdo de una sola persona que incluso puede aparecer disfrazada de alguien más. Todo ello por las asociaciones simbólicas que hace nuestra mente.

En la ficción y, por tanto, en los cuentos se encuentran estas disociaciones porque los personajes de la literatura popular, como la muchacha maíz, provienen del inconsciente colectivo. En el cuento huichol son dos los personajes femeninos que giran en torno a

Niwetsika: por un lado, está Takutsi Nakawe, su madre y abuela del pueblo,¹³⁹ presentada como una madre protectora con su hija e implacable con quien la hiere. Ante la ofensa hecha a su heredera, proclama: “a mi hija debes adorarla y no hacerla trabajar, de lo contrario, perderás todo lo que hayas ganado” (Aguirre, 2017, p. 21). Por otro lado, está la madre de Watákame, quien resulta arrogante y cruel con su nuera, tanto así, que la termina desangrando al obligarla a trabajar con el maíz, es decir, con su propio cuerpo, hecho, simbólicamente de la misma mazorca.

Klein (2009) explica que desde el inicio de la vida hay una relación de amor odio con el primer objeto de afecto, es decir, la madre. En este sentido, se genera la idea de dualidad que proviene de la fragmentación de la figura materna porque el bebé no puede entender que es la misma madre la que gratifica y la que frustra. Klein aborda el tema a partir de la idea de los senos alimenticios,¹⁴⁰ uno como dador de vida por los sentimientos de satisfacción y otro, el negativo, que produce insatisfacción e intrusión del dolor. Al equiparar estos elementos simbólicos con el papel que representa Niwetsika como fuente de alimento y de vida, resulta evidente el contenido arquetípico e inconsciente en la disociación de los personajes maternos. Respecto a esta proyección inconsciente en los cuentos, Bettelheim asegura:

La bruja, más que cualquier otra creación de nuestra imaginación a la que hayamos investido de poderes mágicos, como el hada o el hechicero es, por sus aspectos opuestos, una reencarnación de la madre buena de la infancia y de la madre mala de las crisis edípicas, sin embargo, ya no se la ve de manera realista, como una madre

¹³⁹ A partir de dos cuentos sobre el maíz que personifican diferentes arquetipos, (el héroe y el alma) se observa que el personaje de la abuela es fundamental, en uno como abuela caníbal y en otro como abuela sagrada.

¹⁴⁰ El bebé entiende su realidad por partes, es decir, que no percibe a la madre como un ser completo, sino que disocia cada uno de los elementos que la componen, específicamente, los senos como fuente de alimento (Klein, 2019).

amorosa que todo lo concede y una madrastra despreciable que todo lo exige, sino que se la considera de modo totalmente irreal, como sobrehumanamente gratificadora o inhumanamente destructiva. (Bettelheim, 2009, p. 107-108).

Takutsi Nakawe (la madre buena) aparece ante el personaje masculino como un ser proveedor de alimento, específicamente en un momento en el que Watákame, se encuentra desprotegido, hambriento y desnudo. La diosa de la fertilidad, Takutsi, se presenta en forma de paloma¹⁴¹ y lo provee de tortillas, luego le ofrece a su propia hija y con ello le asegura la proporción incesante de alimento, pero con una advertencia importante: “hay una condición, no debes maltratarla. No quiero escuchar que levantas la voz ni que la pones a trabajar, ella hará lo que quiera todo el día, como la princesa que es” (Olmos, 2019, p. 25). Niwetsika, como la muchacha maíz, hace llenar las trojes de mazorcas. Luego, debido a la transgresión hecha a su hija, Takutsi retira “el pecho del alimento” (Klein, 2009, p. 74) de la boca de Watákame:

Llegó muy lastimada, ya no te la vamos a dar, no cumpliste lo que te dije. Debes sembrar durante cinco años las semillas de lo que coseches, solo después de cinco años tendrás verdadero maíz. (Ramírez, 2014, p. 173)

El personaje de la madre pasa de ser generadora de alimento y de vida a la privación de éste. Si bien, permite que Niwetsika vuelva al lado de Watákame (en sus cinco diversas formas y colores) el pueblo huichol pierde la capacidad de obtener el alimento sin trabajo y se genera un ambiente de carencia.

¹⁴¹ De acuerdo con la definición de Cirlot (2010) los personajes representados en forma de paloma, aluden a la espiritualidad, el poder y la sublimación. En Aguirre (2017) leemos la autoproclamación de dicho personaje que enmarca las características enunciadas: “Mi nombre es Takutsi Nakawe, diosa de la fertilidad y éste [el maíz] es un alimento que se gana” (p. 17).

Por otro lado, en el personaje de la suegra es notable la disociación de la figura de la madre como ser destructivo: primeramente, llega a saciar su apetito con el maíz interminable que hay en casa de su hijo, luego, a pesar de que llega como invitada, se adjudica el papel dominante porque transgrede la única advertencia hecha Watákame cuando obliga a Niwetsika a trabajar. Así, la muchacha maíz, con profundo dolor, se desgrana a sí misma: “la mujer maíz aguantó a que su suegra la regañara, oyendo a su suegra sacó maíz y puso nixtamal. Cuando el maíz se coció, la muchacha se despellejó; cuando molió empezó a sangrar: ella misma se estaba moliendo” (Ramírez, 2014, p. 173). El cuento presenta al personaje de la suegra como desdoblamiento de la madre desde su aspecto dañino y destructivo. Respecto a la función simbólica de estos personajes en los cuentos, Bettelheim asegura que:

Después de que la bruja¹⁴² haya satisfecho todos los deseos del héroe que se lanzó al mundo, llega un momento, que suele ser cuando se niega a obedecer sus órdenes en que aquella se vuelve contra él y lo convierte en un animal o una estatua de piedra. Es decir, lo priva de toda cualidad humana (Bettelheim, 2009, p. 108).

Puesto que Niwetsika se niega a obedecer los deseos de su suegra, su cuerpo comienza a destruirse, pero la transformación simbólica de su aspecto humano en la planta de maíz se hace evidente hasta que la transgresión está hecha.

De la misma forma, se encuentra la función de la madre destructiva y condicionante en Takutsi Nakawe, pero únicamente en su relación con Watákame: en un principio le otorga acceso ilimitado a todos los placeres (alimenticios y carnales) y luego, cuando incumple sus mandatos, vuelve a dejarlo desnudo, sin comida y sin su hija. Pero, sobre todo, esta

¹⁴² No significa que el personaje sea una bruja en el imaginario colectivo sino más bien, el arquetipo simbólico que representa.

transgresión en el cuento es la que explica la falta de sustento en el pueblo huichol: “si la mamá de Watakame no hubiera regañado a su nuera, algunas mujeres podrían dar maíz. y los hombres no tendríamos necesidad de coamilear ni de sembrar, así hubiéramos vivido” (Ramírez, 2014, p. 173).

Por ello, la dualidad del personaje madre-suegra se conforma como uno solo y en su sentido opuesto, es decir, no sólo como elemento dador de vida sino también como principio destructivo. Así, los opuestos complementarios personificados en la madre benéfica y la madre destructiva conforman al personaje central del cuento la divinidad femenina del maíz.

Niwetsika se mueve dentro de estos dos espacios, su hogar está marcado por las dos mujeres mayores y sus funciones, por tanto, se remiten a obedecer, por un lado: “las palabras de Takutsi Nakawe retumbaban entre los arbustos como órdenes incuestionables” (Aguirre, 2017, p. 17) y por otro, sacrificarse a sí misma como alimento dador de vida. Ante el mandato de la suegra, Niwetsika se encuentra sitiada: “ya estuvo bueno de que no hagas nada y sólo te pasees por ahí con esa mirada de venadito asustado [...] la madre de Watakame no la dejaba en paz, la había acorralado” (Aguirre, 2017, p. 25).

Así pues, el espacio de Niwetsika, como personaje femenino está marcado por las dos madres, quien la crea (como fuente de maíz inagotable) y la que la destruye (dejando que se desangre y por tanto desaparezca).¹⁴³ La sangre, a su vez, equivale a un elemento creador: “en el caso de los nahuas, fue Quetzalcóatl quien, tras rescatar los huesos de generaciones anteriores conservados en el Mictlan, la región de los muertos, les comunicó la vida en Tamoanchan sangrándose el pene” (León P., 1999, p. 128). El carácter destructivo es necesario para engendrar, la luz para la oscuridad, lo femenino para lo masculino, entre otros

¹⁴³ Es interesante en este sentido la similitud etimológica entre desangrar y desgranar.

opuestos complementarios. En este caso, la necesidad de hacer desangrar a Niwetsika tiene que ver con la aparición de los granos de elote:

Con el crujir de los primeros granos, la chica sintió un fuerte calor que iniciaba en la punta de sus dedos y se extendía hacia el resto de su cuerpo, pero continuó con la tarea [...] Niwetsika dejó escapar una lágrima de dolor. De la joven, cuya piel se había vuelto toda amarilla, se desprendían cuatro mujeres igualitas a Niwetsika, pero de colores blanco, rojo, negro y pinto. Todas le dirigieron una mirada de dolor e inmediatamente desaparecieron (Aguirre, 2107, p. 27).

Una vez que la joven desaparece, los granos se dejan caer en el costal. En la cosmogonía huichola la vinculación de la sangre femenina se relaciona con la capacidad de gestar y por tanto crear vida:¹⁴⁴ “la sangre de las mujeres maíz o de otras mujeres mancha de rojo los granos” (Ramírez, 2014, p. 147).

Pese a que Niwetsika es un personaje sin voluntad propia y conformado según los deseos del otro, su papel es fundamental en el mito cosmogónico, pues se entiende que ella es el proto maíz personificado en una mujer. Por ello, como ser comestible, está sometida a los deseos de ser devorada. Pensamiento sobre la antropofagia donde resaltan los beneficios de comerse a las víctimas del sacrificio como elemento sagrado: “al comer su carne practicaban una especie de comunión con la divinidad [...] creían con esta comida ritual, compenetrarse con el cuerpo divino y recibir mágicamente los efectos de esta comunión” (Caso, 2012, p. 98).

Pero también desde la literatura popular infantil este rasgo es significativo: “de acuerdo con el pensamiento mágico, uno adquiere las cualidades de lo que está comiendo.

¹⁴⁴ A diferencia de la mitología nahua donde es un personaje masculino el que crea la vida con su sangre.

La reina, celosa de Blancanieves desea apropiarse de los atractivos de la muchacha simbolizados por sus órganos internos” (Bettelheim, 2009, p. 226). De lo anterior se puede deducir que la necesidad de otros personajes de alimentarse de Niwetsika, responde a la necesidad oculta de adquirir las cualidades de la muchacha maíz, o bien, los beneficios de dicho alimento.

Desde el punto de vista del análisis junguiano, Bolen (2015) propone una perspectiva interesante porque cataloga a los personajes mitológicos femeninos en tres modelos arquetípicos a partir de tres diosas representadas por Artemisa, Atenea y Hestia, que “pueden valorarse como arquetipos definidos en sí mismos. Sus aspectos pueden coexistir en el interior de la misma mujer junto con otros arquetipos y simbolizan los tres estadios de la vida de una mujer” (p. 148). El análisis de Niwetsika retoma su postura porque *Wixaritari, la gente de maíz* (Aguirre, 2017) comprende tres personajes femeninos que tienen características en común con las divinidades mencionadas. Por un lado, Artemisa, figura en la doncella cuya vinculación con la tierra y la naturaleza es fundamental en los ciclos relacionados con la fertilidad, la vida y la muerte. En el cuento huichol, Niwetsika, como fuente inherente del maíz evidencia su poder y relación con la tierra y los procesos de fertilidad; no es sino hasta que esa plenitud se ve perturbada que debe generarse un cambio en su condición, lo que le genera dolor y destrucción.

Por su parte, Atenea representa al arquetipo de la mujer sensata que no teme cuestionar lo establecido para efectuar su propia lógica; misma función que cumple la madre de Watákame como transgresora de las virtudes de Niwetsika. Finalmente, Hestia corresponde con el arquetipo de la mujer sabia o anciana bruja, vemos la caracterización de Takutsi Nakawe como aquella que guía a otros personajes y determina su expiación o

retribución, según cumpla las leyes cíclicas de la naturaleza. Takutsi, a su vez, es considerada como la bisabuela del pueblo huichol (Olmos, 2019).

En estos tres personajes se refleja la dinámica del pensamiento mesoamericano donde todo es cíclico y forma parte de la naturaleza: el uno es la parte del todo y, por tanto, se necesitan mutuamente (León P., 1999). Los tres personajes femeninos en el cuento huichol también pueden funcionar como uno solo, pero en diferentes estadios: el de la diosa virgen y su vinculación con la tierra, la mujer madura y sensata y la anciana sabia. Todo ello en la búsqueda de un equilibrio entre la dualidad y los contrarios.

4.2 La hormiga maicera en el cerro de los mantenimientos. Elementos simbólicos en la conformación del arquetipo materno

De acuerdo con las funciones de los personajes en Propp (2008a), la hormiga que descubre el maíz tendría la función del donante (p. 58). Arquetípicamente se trata del animal bondadoso como símbolo de la madre, personaje que generalmente está ausente en este tipo de cuentos sobre la naturaleza original de animales y plantas según la categorización de Montemayor (1999).

El cuento huichol introduce un episodio que forma parte del mito de Quetzalcóatl sobre la creación de los seres humanos y el maíz que narra el inicio de la era actual (Caso, 2012) (Florescano, 2017) cuyos episodios se estructuran de la siguiente manera: a) el diluvio inunda la tierra y los dioses encomiendan a Quetzalcóatl la creación de la nueva humanidad; b) Mictlantecuhtli impide a Quetzalcóatl recuperar los huesos humanos en el inframundo; c) Quetzalcóatl lleva los huesos roídos a Tamoanchan donde la diosa Quilaztli los muele y hace una masa; e) Quetzalcóatl hace sangrar su miembro sobre la masa para que nazcan los seres humanos; f) comienza la búsqueda de los alimentos para sus hijos. Quetzalcóatl observa a la

hormiga roja, quien se niega a confesar de dónde ha tomado los granos que lleva consigo;¹⁴⁵ g) Quetzalcóatl se transforma en hormiga negra y sigue a la hormiga roja para obtener el maíz en Tonacatépetl o cerro de los mantenimientos; h) En Tamoanchan, los dioses mascan el maíz para darlo como alimento a hombres y mujeres: “de ese modo fueron rescatados del interior del Tonacatépetl los maíces de diferentes colores (blanco, negro, amarillo y colorado)¹⁴⁶” (Florescano, 2017, p. 278).

En el cuento huichol la hormiga portadora del alimento sagrado se presenta ante Watákame. En esta secuencia narrativa, la función de la hormiga es idéntica a la del punto f) donde Watákame realiza las acciones del dios creador nahua: buscar el alimento, observar a las hormigas, descubrir que obtienen maíz del cerro de los mantenimientos y buscar la manera de entrar en dicho lugar.

El dios del maíz fue asociado con el origen del cosmos, la fundación del reino y el nacimiento de la civilización, temas que expresa la importancia que los pueblos de Mesoamérica le atribuyeron al descubrimiento y el cultivo de la planta del maíz. (Florescano, 2017, p. 16).

Así es notable la importancia del maíz como elemento civilizatorio (por la relación con la agricultura vs la cacería) y la necesidad del personaje masculino en conjunción con el femenino: los opuestos complementarios en la conformación de un espacio fértil generador de maíz. Debido quizá a la falta de nahualización en el personaje de Watákame, no le es posible acceder al alimento de esa manera, por el contrario, es despojado de su cabello y sus

¹⁴⁵ En los cuentos sobre la naturaleza original de animales y plantas, este episodio explica la naturaleza del cuerpo de las hormigas: “la mujer apretó más y más hasta que la hormiga quedó muy acinturadita” (Corona, 2009, p. 9). Pues casi siempre uno de los personajes que representan a quien originalmente fuera Quetzalcóatl tortura a la hormiga hasta obligarla a develar el secreto del maíz.

¹⁴⁶ Por eso se dice que Quetzalcóatl, en su forma de serpiente, lleva mazorcas en su plumaje.

ropas por la misma hormiga. Es en esa condición única que se presenta ante él la abuela, Takutsi Nakawe, quien lo proveerá de maíz. Aquí interesa rescatar dos aspectos que se vinculan al personaje de la hormiga: por un lado, la relación implícita que ésta tiene con Takutsi, como proveedora y, por otro, su relación con el espacio donde se origina el maíz: el cerro de los mantenimientos.

El arquetipo materno es una de las manifestaciones del anima: “en la psicología masculina, el ánima siempre está mezclada al principio con la imagen de la madre” (Jung, 2020, p. 116). Tanto la hormiga maicera como Takutsi Nakawe se presenten ante Watákame, pues éste representa el arquetipo del *animus* o el principio de todo lo masculino.

El personaje de la hormiga maicera se ve interiorizado desde tres aspectos: 1) como fuente de alimento, como animal que guarda, descubre o provee el maíz y de acuerdo con Jung (2020) el arquetipo de la madre puede reproducirse en muy variadas formas y adquirir diferentes aspectos: “como animal, la vaca, la liebre y todo animal útil en general” (p. 114); 2) como espacio simbólico donde guarda el maíz, por la similitud entre la forma del vientre materno y la del monte: “como sitio de nacimiento o de engendramiento: el campo, el jardín, el peñasco, la cueva, el árbol, el manantial, la fuente profunda y en el sentido más estricto, la matriz, toda forma hueca” (p. 114); y 3) por la relación entre lo femenino y la capacidad gestante: “las características de este son: lo materno, la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, lo protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento” (p. 115), aspecto arquetípico de la hormiga que funciona para relacionarla con el personaje en forma de paloma de Takutsi Nakawe que toma el lugar de animal divino dispensador de alimento.

Ahora bien, la relación simbólica entre una concavidad como fuente de vida, en tanto su referencia al vientre materno y como espacio sagrado donde se encuentra el maíz, también

remite a los encantos como espacios mágicos donde coexiste la divinidad, la capacidad de engendrar vida y la posibilidad del renacimiento después de la muerte. Evidentemente el cerro de los mantenimientos es uno de esos espacios conocidos como encantos donde es posible el surgimiento del maíz como alimento divino.

El ser humano sólo puede percibir la parte pesada de su mundo. Se sabe, sin embargo, formado y circundado por la mezcla; no desconoce que el motor fundamental de los procesos se encuentra en lo invisible [...] las diferentes moradas de la región divina se comunican a través de umbrales específicos con el reino del Sol. Esas bocas, hoy llamadas encantos. (López A, 2004, p. 21)

En estos umbrales existe una confluencia entre magia y naturaleza donde confluye la dimensión de la vida y la muerte.¹⁴⁷ Misma situación en que se encuentra Niwetisika, como elemento narrativo que personifica al maíz. Si, por un lado, el cuento comienza por narrar la existencia del maíz en el cerro (encanto o umbral) el espacio simbólico luego se conecta con la transgresión hecha a la muchacha maíz, su desangramiento, su huida y, desde luego, su regreso con Watákame para el inicio de un nuevo ciclo. Desde el punto de vista de Florescano (2017):

Toda creación, forzosamente, implicaba el sacrificio de una parte de la vida, y en el caso de la creación de las plantas o los productos vitales, esta creación se verificaba en el inframundo, en el interior de la madre tierra, mediante la transformación de la materia desgastada, en energía. Así, desde los tiempos más remotos, el interior de la

¹⁴⁷ En el monte como el espacio que resguarda el maíz, también hay una referencia clara del Popol Vuh (2006) donde se narra que el maíz estaba escondido en la Montaña Partida llamada *Paxil* y que quienes revelan dicho tesoro a los dioses son cuatro animales: el coyote, el gato, el cotorro y el cuervo.

tierra, la región acuosa, fría y oscura, fue concebida como el lugar de regeneración del cosmos mesoamericano. (p. 28)

La referencia simbólica al espacio donde se encuentra el maíz funge como arquetipo de lo materno por la forma física equiparable al vientre y, como se explicó a partir de Jung (2020), también como parte del arquetipo del ánima. Se deduce que la función original de la hormiga (como arquetipo de la madre) se traspassa a otro personaje ya humanizado que es Niwetsika, y que representa todo aquello vinculado con lo femenino: germinación del maíz en la tierra y la gestación de vida en el vientre. Finalmente, la necesidad del personaje masculino al que se presenta primero la hormiga, luego Takutsi y finalmente Niwetsika.

4.3 Niwetsika y Watákame como opuestos complementarios o la integración entre el anima y el *animus*

Hasta ahora se ha revidado a dos personajes del maíz en diferentes culturas: por un lado, Jomshuk, en cuentos de tradición popoluca y a partir del arquetipo del héroe, por otro, a Niwetsika en relatos huicholes y enfocada desde el arquetipo del ánima.¹⁴⁸ En los cuentos originarios, dos arquetipos que funcionan como opuestos complementarios son el ánima, personificada en todo aquello que involucra el principio de lo femenino, y el *animus*, que contiene el núcleo de los personajes masculinos. Las acciones que cada uno de estos actantes tienen en el cuento, confluyen entre sí para lograr el balance entre los opuestos complementarios. Un ejemplo particular de este caso es el de Watákame y Niwetsika: “esta dualidad cósmica se reflejaba en la cotidianidad de la naturaleza: el maíz, por ejemplo, era por turnos femenino y masculino” (Marcos, 2004, p. 239). En *Wixaritari, la gente de maíz*

¹⁴⁸ La razón por la que Jomshuk y Niwetsika no funcionan como opuestos complementarios es que el primero simboliza el arquetipo del héroe, cuyo opuesto complementario es la sombra.

(Aguirre, 2017) Watákame y Niwetsika son considerados los padres primigenios del pueblo huichol, mientras que Takutsi Nakawe, como madre de Niwetsika, funge como la abuela: “ahora nosotros, hombres que crecemos entre las hojas y que crecemos trenzados a los tallos gruesos de la planta del maíz enseñamos a nuestros hijos a honrar con nuestras fiestas a Takutsi Nakawe, nuestra querida abuela” (p. 39).

El personaje masculino Watákame, a su vez, está dissociado en formas opuestas: por un lado, se presenta como el seductor que proveerá a Niwetsika de un espacio necesario para que ella pueda germinar y por otro, es aquel que provoca la fatalidad a la vida de la joven, al traer consigo el elemento transgresor. Respecto a estos personajes masculinos ambivalentes, Bettelheim (2009) plantea que entonces el personaje femenino: “intentará comprender la naturaleza contradictoria del personaje masculino al experimentar todos los aspectos de su personalidad: las tendencias egoístas, asociales, violentas y potencialmente destructivas del ello y los impulsos generosos, sociales, reflexivos y protectores del yo” (p. 190). Así pues, Niwetsika pretende integrar los aspectos contradictorios de su propia personalidad a partir de Watákame donde ella es necesaria para él y viceversa (todo ello para completar el ciclo de crecimiento del maíz). El *animus*, personaje masculino, encuentra el alimento, mientras que el ánima o personaje femenino representa el sí mismo o deidad mitológica completa¹⁴⁹ al unirse a su opuesto complementario.

La hegemonía arrancada al enemigo, la libertad ganada de la malicia del monstruo, la energía vital liberada de los afanes con el tirano es simbolizados como una mujer.

Ella es la doncella de los innumerables asesinatos del dragón, la novia robada al padre

¹⁴⁹ En palabras de Jung (2008) éste se presenta empíricamente como la suma y compendio de todos los arquetipos, incluyendo también el tipo del padre o del sabio anciano” (Jung, 2008, p. 341).

celoso, la virgen rescatada del amante profano. Ella es la otra porción del héroe mismo, pues cada uno es ambos. (Campbell, 2015, p. 368)

La integración perfecta entre Watakame y Niwetsika simboliza la armonía perfecta entre los opuestos. Por ello, Jung (2008) asegura que las personificaciones que más se adecuan al sí mismo son aquellas que han alcanzado la iluminación o plena conciencia. La tierra, por otro lado, funciona como espacio de sexualidad: unión simbólica entre los elementos que conforman la creación del maíz:

Los cuatro pisos intermedios de la superficie de la tierra, la morada de mujeres y hombres, es el lugar del sexo, de sus anhelos y de sus gozos. La superficie de la tierra no sería concebible sin esta dimensión de la corporalidad (Marcos, 2004, p. 260).

Esta idea planteada por Marcos (2004) explica el cuerpo como fusión con el entorno y como origen del cosmos (p. 266). En el análisis de los personajes esto se relaciona mediante la unión de los opuestos que se complementan como un símil del principio creador basado en la fecundidad de la tierra, espacio para el surgimiento del maíz.

Los personajes como contrarios cumplen funciones específicas en cuentos indígenas mexicanos, pero también son un elemento arquetípico en cuentos populares de otras tradiciones. Bettelheim (2009) denomina estos relatos: historias del ciclo animal novio (p. 301). La unión de Niwetsika y Watakame representa uno de los motivos episódicos comunes a los mitos pertenecientes a este ciclo. Como personajes en el cuento indígena, la unión del personaje femenino y el masculino implica que se logra la plenitud que genera la ciclicidad del mundo. Esa unión es aquello que mueve los periodos de fecundidad, de siembra, de cosecha, de la vida y de la muerte manifestada en los personajes del maíz y que no son más que dos aspectos de una misma realidad dual (Marcos, 2004, p. 238).

Las historias del ciclo animal novio, por su parte, se caracterizan por la búsqueda de una relación entre dos seres de distinta especie o categoría (de donde viene el apelativo) porque muchas veces el novio o personaje masculino resulta ser un animal. La literatura popular cuenta con muchos ejemplos, como “El rey rana” (Grimm, 2018), “El cerdo encantado” (cuento popular rumano) o incluso “La bella y la bestia” (Beaumont, 2020). Cuentos donde la naturaleza de uno es animal y de otro humana. También se incluyen en esta categoría relatos míticos donde uno de los personajes es una divinidad y otro humano. Un ejemplo es “Cupido y Psique” (Apuleyo, 2006). Por tanto, el cuento de la muchacha maíz cabe en las historias del ciclo animal novio, dada la naturaleza de los personajes donde uno es humano y la otra, una planta, aunado a eso, Niwetsika es una divinidad por su relación con el maíz como alimento sagrado, y por la asociación de seres en los que conviven distintas naturalezas: animal, vegetal, mineral o divina como entidades teratomorfas (López A, 2020).

En estas historias sobre la unión de dos seres de diferente especie, hay una condición previa que siempre es transgredida a manera de prueba para uno de los personajes, casi siempre, el que debe rescatar al otro de su condición animal, o bien el que debe cumplir con las aptitudes y librar las hazañas necesarias para alcanzar la condición divina o sobrehumana del otro:

Hay siempre algún personaje que induce a otro a actuar en contra de las advertencias [...] son las mujeres maduras las que inculcan a los jóvenes la idea de que los hombres son semejantes a las bestias y que las angustias sexuales no son el resultado de las propias experiencias, sino de las de otros que se las han transmitido. Las historias postulan también que, si las muchachas atienden y creen estas indicaciones, su felicidad conyugal puede peligrar [...] este acontecimiento es una repetición del tema

central: es una mujer madura la que hace que los hombres tengan apariencia de animales a los ojos de las muchachas. (Bettelheim, 2009, p. 322)

En el cuento huichol, la madre de Watákame induce a su hijo a transgredir la advertencia. Ante la negativa, es ella quien quebranta la naturaleza de Niwetsika, la unión entre el *animus* (Watákame) y el ánima (Niwesika) peligra. En principio, la transgresión no es restaurada y afecta de forma directa al personaje femenino. Asimismo, Watákame sufre las consecuencias de la pérdida de su novia y con él, todo el pueblo huichol queda sin el alimento sagrado. Las pruebas por las que tiene que pasar Watákame para recuperar a Niwetsika hacen que el maíz le sea devuelto, pero con la condición del trabajo permanente para poder obtenerlo:¹⁵⁰

Por días enteros Watákame no durmió pensando en cómo podría disculparse con Takutsi Nakawe ¿cómo podría recuperar sus favores si ya una vez había confiado en él para entregarle a su preciada hija? Tal vez ofreciéndole a cambio algo tan valioso y comparable a la joven diosa. Así que cogió sus armas y se internó en el cerro. A su regreso pasó algunos días trabajando en obsequios que pudieran agradar a la anciana, hechos con el fruto de su esfuerzo. (Aguirre, 2017, p. 32).

Watákame es digno de internarse en el cerro, es decir, de acceder al maíz, personificado en Niwetsika, hasta que es consciente del favor que ella le había hecho al proporcionarle una fuente inagotable de alimento. De manera que hasta entonces puede igualar su naturaleza a la de su novia como opuesto complementario.

En este cuento, donde los personajes funcionan como contrarios, se ejerce una fuerza entre lo masculino y lo femenino común al pensamiento mesoamericano y en una búsqueda de equivalencia para la procreación. Así, el pueblo huichol se define de la siguiente manera:

¹⁵⁰ Por la misma naturaleza arquetípica del relato, esta estructura también nos remite al relato bíblico sobre la expulsión del Paraíso (Frye, 2018).

“nosotros somos los *wixaritari*, hermanos del elote; que crece al calor de la milpa; hijos de la diosa madre maíz y del hombre, de la unión entre luz y oscuridad” (Aguirre, 2017, p. 5). La forma en que se desarrolla la historia coincide con lo que representa cada uno de los personajes como arquetipos. Al inicio, cuando aún no se genera la unión de los opuestos, el contexto se define por la oscuridad y la falta de alimento; luego con la transgresión hecha a Niwetsika, se hace alusión a la muerte. Finalmente, y una vez que Watákame ha superado las pruebas de Takutsi, reaparece la luz y el alimento.

La importancia radica en que los opuestos complementarios personificados en Niwetsika y Watákame, evidencian su valor arquetípico al contener y resguardar el pensamiento originario. Lo anterior pese a las reinterpretaciones sesgadas que se han hecho sobre el género en las literaturas originarias a partir de la evangelización y los mitos del mestizaje.¹⁵¹

Watákame y Niwetsika se posicionan como elementos de equivalencia dentro de la narración, por la apelación constante respecto a la necesidad de equilibrio entre lo femenino y lo masculino. En este caso enfocado en el crecimiento del maíz como alimento sagrado y como divinidad femenina que se debe proteger, cuidar y tratar con respeto para que siga existiendo.

¹⁵¹ De acuerdo con Navarrete (2020) el mito de la nación mestiza plantea la idea de que “todos los mexicanos somos hijos del papá español, que es el que manda, es el agresivo, es el dominante y de la mamá indígena, que es la Malinche, a la que en los últimos dos siglos se ha vilipendiado y se le ha agredido de una manera terrible” (Los mitos de la conquista, 2020, 4m 21s).

4.4 La importancia de personajes femeninos en la literatura infantil. Referentes culturales

Respecto a los personajes como opuestos complementarios y en relación con la literatura infantil, Bettelheim (2009) plantea que “sólo estaremos preparados para la verdadera relación íntima con otra persona después de haber superado estas crisis psicosociales” (p. 299) y se refiere a las aptitudes que adquieren los niños a partir de los personajes y a la forma en que asimilan la ficción de forma simbólica en su propia vida. Así, las aventuras y dificultades que tiene que sortear el héroe o la heroína se traducen en autonomía, iniciativa, laboriosidad e identidad. En los ya mencionados cuentos pertenecientes al ciclo animal novio, estas características se manifiestan mediante la unión de dos personajes que, en principio, eran de naturalezas distintas, pero que terminan por complementarse. La unión íntima en el cuento de la muchacha maíz implica la obtención del alimento sagrado:

Los héroes y las heroínas de los cuentos de hadas libran una batalla comparable a los ritos de iniciación que un principiante, ingenuo e ignorante, debe llevar a cabo y que le permitirán alcanzar un nivel superior de existencia, que ni siquiera podía soñar al principio de este viaje sagrado. Una vez ha encontrado el verdadero sí mismo, el héroe o la heroína es digno de ser amado. (Bettelheim, 2009, p. 302)

El *sí mismo*, que desde el análisis arquetípico se entiende como la integración o forma de armonía perfecta entre los opuestos (Jung, 2008), se manifiesta en personajes que han alcanzado la iluminación o plena conciencia. En los cuentos huicholes del maíz, Niwetsika se convierte en modelo a seguir desde el punto de vista religioso y social: “en ese mundo de lo inconsciente colectivo, existe un tipo que posee, al parecer, máxima importancia, y que se expresa mediante la figura del héroe divino” (p. 410). En la cultura huichola la divinidad es

femenina¹⁵² y es un personaje necesario como referente cultural. Ahora bien, dentro del espacio de la literatura infantil también es importante proporcionar a las niñas referentes con los que puedan identificarse y proyectar una idea de sí mismas en su entorno y futuro. Estos personajes femeninos funcionan desde el inconsciente y generan cambios a nivel epistémico en la realidad de las mujeres como referentes femeninos positivos que se proyectan desde la infancia y a partir de la ficción: “las protagonistas femeninas se enfrentan a situaciones extraordinarias en las que tienen que abandonar escenarios preexistentes generalmente interiores y un tanto angustiosos” (Cañamares y Moya, 2010, p. 69). Por ello estos personajes resultan tan esenciales tanto en el cuento indígena como en la literatura infantil.

Niwetsika tiene una relación simbólica entre la fertilidad de la tierra y su propia capacidad gestante: “la relación simpatética que existe entre las relaciones sexuales y la fertilidad de la tierra también se manifiesta en la creencia de que una transgresión tiende directa o indirectamente a arruinar esta fertilidad y pudrir con tizón la cosecha” (Frazer, 2014, p. 80). Misma transgresión que ocurre en el personaje de la muchacha maíz.

En otro relato mixe, por ejemplo, la proveedora del alimento es la madre que debe abandonar a sus hijos a causa de un padre maltratador. Cuando ella se ausenta del hogar, sus hijos la buscan, pero uno de ellos comete una transgresión y ella desaparece por segunda vez. Lo anterior explica que los hombres deben procurarse su propio alimento (maíz), pues los hijos de la tierra (madre) no supieron conservarlo. Al comparar las funciones de los personajes en ambos cuentos se deduce que la transgresión hecha a los personajes femeninos, madre e hija simbolizadas en el maíz, tiene efectos negativos en toda la comunidad, lo que

¹⁵² También en otras como la cosmovisión nahua donde destacan divinidades como *Coyolxauhqui* o la diosa *Ixchel* en el caso de los mayas.

denota el respeto intrínseco que se le tiene tanto a la naturaleza como al personaje femenino en tanto figura sagrada y vinculada con el alimento.

Según Florescano (2017) en la tradición mesoamericana “la preparación del cultivo y la siembra iban acompañadas de numerosas ceremonias dedicadas a la madre tierra con la intención de que ésta consintiera la profanación de su cuerpo y la introducción de él en la semilla” (p. 26). El cuerpo de Niwetsika funciona como una manifestación personificada de la tierra fértil de donde surge la advertencia en torno a su figura, es decir, que no se debe ofender su cuerpo sagrado; pues contiene el alimento de la vida, mismo alimento que encarna ella misma.

Este simbolismo y la relación con el psicoanálisis para entender el trasfondo de los personajes se vincula a su vez con la propensión de las culturas indígenas a antropomorfizar las fuerzas naturales (Florescano, 2017), donde al Sol se le atribuyen todas las virtudes masculinas, y a la tierra, las femeninas “uniendo a las dos en una suerte de matrimonio divino con sus atributos sexuales y su manejo de las fuerzas naturales, son los dioses impulsores de la reproducción humana y la regeneración cíclica de la naturaleza” (p. 37).

Por otro lado, y partiendo de la unión simbólica de estos elementos, los dos personajes como opuestos complementarios también funcionan a nivel inconsciente en la literatura infantil y, como bien plantea Bettelheim (2009), el niño irá descubriendo su confianza respecto al tema sexual en vez de la angustia en torno a la pareja. Por ello, en los cuentos estos personajes pasan de ser una criatura desagradable o terrorífica a transformarse en un ser dotado de cualidades humanas o con algún beneficio, una persona encantadora a medida que los personajes de la historia van desvelando su secreto (Bettelheim, 2009, p. 323). Por ello Watakame, quien inicialmente representa un peligro para Niwetsika, pasa por un proceso en el que demuestra ser digno de ella: trabaja para proveerla de los cuidados necesarios,

mientras que ella le retribuye el alimento (su propio cuerpo en forma de maíz) sólo en la medida que él haya superado las pruebas sin abusar de los dones que ella le otorga.

También es importante resaltar la importancia del personaje femenino como símbolo del maíz a nivel cultural, como uno de los elementos más representativos en las narrativas indígenas y por su trascendencia social para representar el paso de la cacería a la agricultura. En palabras de Caso (2012) el maíz como personaje:

Indica que, para estos pueblos, los bárbaros que no sembraban maíz y que no tenían el culto organizado de las grandes teocracias centroamericanas eran como remedos de hombres que tenían que ser destruidos, pues no había aparecido para ellos el alba de la cultura” (p. 29).

En el cuento, los personajes pasan de la destrucción de la vida (cacería y tala) a la creación (siembra del maíz). Primeramente, leemos: “Watákame deambulaba por los campos cazando animales y tumbando árboles para obtener su alimento” (Aguirre, 2017, p. 9), es decir, que para poder acceder al alimento tenía que ser destructivo con su entorno. Pero, una vez que aparece Niwetsika y para cerrar el cuento, el narrador asegura “vivieron en paz, alimentándose del maíz de cinco colores que, año tras año, se acumulaba en las trojes de su casa” (Aguirre, 2017, p. p. 36). Así se asegura que la creación del maíz y la abundancia de éste sólo es posible a partir de Niwetsika y su unión con Watákame para la descendencia del pueblo huichol.

5. Conclusiones parciales

En este capítulo se estudió a dos personajes del cuento indígena: Jomshuk y Niwetsika a partir de dos arquetipos junguianos, el héroe y el ánima respectivamente. Ambos personajes se analizaron en torno al maíz como elemento personificado en cuentos indígenas en México.

El análisis de dichos personajes como productos de la literatura popular, llevó a vincular el estudio con el psicoanálisis por la necesidad de ver en los personajes herramientas para los niños y la importancia que tienen en la literatura popular infantil.

En el caso de Jomshuk se demostró que el papel del héroe funciona desde tres aspectos: 1) como elemento que forma parte del inconsciente colectivo necesario en todas las culturas, no sólo indígenas, 2) el personaje representa la cosmovisión mesoamericana respecto a los ciclos como elemento necesario para el nacimiento del nuevo héroe y 3) a nivel inconsciente, Jomshuk es un elemento necesario dentro de la literatura infantil para generar en los niños ideas de independencia y fortaleza.

Por su parte, el estudio de Niwetsika, a partir del arquetipo del ánima, ayudó a entender al personaje como uno de los opuestos complementarios que López A. plantea como condición fundamental en personajes de cuentos indígenas. Así, en conjunto con su opuesto, Watákame, se demostró que ambos personajes funcionan en la generación de otro arquetipo, el *sí mismo*, según la teoría de Carl Jung.

En definitiva, a partir de la revisión de Niwetsika como referente femenino de la literatura popular infantil, se dedujo que, a pesar de las características del personaje como actante vulnerable y pasivo, la función que tiene a nivel cultural es trascendente por su naturaleza como divinidad femenina del maíz y es significativa en la literatura para niños en tanto que está conformada por otros personajes femeninos en narración: 1) Takutsi, su madre, y 2) la suegra, madre de Watákame. Ambas simbolizan el arquetipo de la madre de forma disociada como la que satisface las necesidades inconscientes infantiles y la que destruye en vez de crear. Tales argumentos no habrían sido posibles sin el estudio de los personajes a partir de los arquetipos y del psicoanálisis de Bettelheim respecto a los personajes de cuentos de hadas.

El maíz, como elemento divinizado y como personaje paradigmático en culturas indígenas, se manifiesta en la actualidad como arquetipo del héroe, del *animus*, del ánima y con ello, el de la madre. Por esta razón, se eligió estudiar a Jomshuk de la cultura popoluca y Niwetsika de tradición huichola. La hormiga, que originalmente figuraba como personaje a analizar en el presente capítulo, se vinculó al estudio de Niwetsika y Watákame como elemento importante en la conformación de estos personajes y donde se evidencia la importancia que el maíz tiene en todas las culturas originarias. Esto también debido a la relación entre la hormiga y el espacio donde se obtiene el maíz, cuya función es resguardar el alimento hasta que los personajes sean dignos de obtenerlo.

Asimismo, el papel de las abuelas fue una constante en los cuentos de Jomshuk y Niwetsika porque en uno funciona como la madre devoradora y en otro, como figura fuerte y protectora. En el antagonismo de estos dos personajes se revela nuevamente la presencia de los opuestos complementarios.

Además de la teoría de López A. y del análisis arquetípico de Jung, en el estudio de los personajes del maíz se aplicó la propuesta de Pimentel respecto a la definición de un personaje a partir de su contexto. Rasgo que fue evidente en Jomshuk y su vinculación como héroe con plantas y elementos naturales, como su padre, Huracán. De la misma manera que Niwetsika se definió a partir de los otros personajes femeninos y en la fusión con Watákame como elemento que asocia el ánima y el *animus*: Watákame y Niwetsika que funcionan como opuestos complementarios de lo masculino y lo femenino.

En conclusión, mediante los personajes del maíz se cuenta una historia, cuyo mensaje narrativo es sobre el nacimiento, la muerte y la resurrección de la planta. Las acciones de Jomshuk y Niwetsika simbolizan la aparición por primera vez de la milpa en el mundo terrestre. Así los atributos de la planta personificados relatan los procesos del cultivo del maíz

y cómo éste se transforma en símbolo de renacimiento, inmortalidad, fecundidad y abundancia. Estas cualidades en los personajes son las mismas en las diferentes tradiciones mencionadas.

Finalmente, se demostró que el valor simbólico de los personajes reside en los arquetipos. Puesto que provienen del inconsciente colectivo conservan la cosmovisión originaria de las culturas originarias en México y pueden explicarse a partir del héroe, en Jomshuk y de los opuestos complementarios que representan Niwetsika y Watákame. Por todas las razones anteriores es evidente que como personajes del maíz tienen el mismo valor literario y simbólico que cualquier otro personaje popular en diversas tradiciones del mundo.

CAPÍTULO 5. DE HÉROES Y OTROS TRANSGRESORES. EL ASTUTO CONEJO, LOS OPUESTOS SOL Y LUNA Y JESÚS COMO PERSONAJE

El presente capítulo estudia a los héroes divinos a través de tres personajes: Conejo, en contraposición a la figura sagrada de un dios; los hermanos nacidos de una madre humana y un pájaro que se convierten en los astros fundadores de la cultura mixe, Sol y Luna; y, finalmente, el papel de Jesucristo en cuentos zapotecos. Se analizan las características del héroe divino a partir del nacimiento milagroso, la sabiduría respecto al orden cósmico y el sincretismo cultural. Estos personajes y su función transgresora se entienden como reivindicadores culturales y como una pista para averiguar y esclarecer la lógica de las narraciones y su trasfondo simbólico.

1. La huida y la persecución o la conformación de los héroes divinos

Los héroes divinos, que en esta tesis también se denominan héroes transgresores, fungen como personajes fundadores de una nueva era y lo hacen a partir de la desobediencia de un orden superior. Para ello, utilizan diferentes estrategias relacionadas con la astucia y, dentro del contexto mítico, la crueldad y el engaño hacia otros seres; única condición que les permite derribar a sus ancestros referidos aquí como los falsos héroes e instaurar un nuevo orden regido por ellos. Lo anterior funciona como un prototipo de transgresión mítica: “en Mesoamérica los mitos de origen se refieren a la ruptura entre el cielo y la tierra [...] la reintegración de ese paraíso es posible gracias a la victoria de Sol y Luna sobre la muerte y la noche” (Torres, 2007, p. 261). Con base en esto, tiene sentido que los personajes ejerzan sus funciones dentro del mito a partir de la desobediencia y la resolución propia.

Anteriormente se ha explicado la función de las llamadas tácticas de la vida cotidiana (De Certeau, 1996) y la forma en que se adecuan al cuento indígena como una manifestación de resistencia cultural. Asimismo, se ha determinado la importancia que los opuestos complementarios tienen en la conformación de los personajes del cuento indígena. Como explica López A. (2020) entre las culturas originarias, específicamente aquellas que conforman el área de Mesoamérica, se narra a un personaje que el historiador denomina: el personaje mayor de los mitos. Éste se caracteriza por reflejar la regularidad de la marcha de los acontecimientos: “el ser que gobernaba todo, el que dictaba tiempos, espacios, secuencias, leyes de lo existente, era el mismo que se manifestaba como actor en el cuerpo resplandeciente y terrible del Sol” (p. 13). En el cuento tiene la función específica de marcar la nueva era del mundo. Por ello, su nacimiento se ubica en el tiempo mítico y debe derrotar, a veces mediante un asesinato cruel, al personaje que lo anteceda en su reinado. Dicho antagonista se identifica con un falso héroe que ocupa un lugar que no le corresponde y en los cuentos aparece con diferentes nombres: estrella de la mañana, abuelos caníbales o incluso, judíos, en el caso de los perseguidores de Jesús.

Como héroe divino, el personaje correspondiente al Sol marca el proto mito del que surgen todos los demás. Por lo mismo, el motivo episódico de huida y persecución es tan importante y la razón de que Conejo, la dualidad Sol-Luna y Jesús se estudien en el mismo capítulo. De acuerdo con Torres (2007) el tema de la persecución “se encuentra en los mitos de Sol y Luna, los mitos del diluvio e incluso los relatos bíblicos, haciendo referencia a Navidad y Semana Santa, donde los diablos o judíos persiguen a Jesucristo” (p. 365).

Con base en el hipermito se definen las características de cada personaje, es decir, de cada una de las criaturas que habitan la tierra. Así, a partir del mito original del Sol se desencadena una serie de personajes donde cada uno es un motivo episódico por separado.

Se dice que el Sol: “reguló el tránsito entre las dos dimensiones espacio-temporales [...] con el enorme trabajo de su marcha inició la secuencia del tiempo mundano” (Torres, 2007, p. 16). Por la gran variedad de cuentos que narran dicha secuencia, el personaje no siempre es llanamente Sol, sino que puede aparecer como Dios o Jesús, evidentemente por el sincretismo religioso donde la función evangelizadora original mantiene las estructuras narrativas. Aunque cambia el nombre del personaje, ambos cumplen exactamente la misma función simbólica: “Jesucristo (el Sol) indica que es el comienzo de un nuevo mundo” (Torres, 2007, p. 283). Esto sólo es posible debido a la naturaleza arquetípica y a la función simbólica del personaje como proveedor de luz y vida.

2. Conejo en los cuentos de animales. Una manifestación de resistencia cultural

Conejo representa una de las manifestaciones de mayor riqueza significativa: por un lado, desde el punto de vista simbólico y, por otro, a través del significado cultural. Es una figura que forma parte del antiguo acervo de la humanidad; desde los *Jataka* o cuentos budistas que narran las vidas previas del Buda revestido en forma de animal, hasta las hazañas que comparten los relatos cosmogónicos de tradición indígena en México.

Un cuento popular, diversificado en culturas como la zapoteca y la nahua, narra que Conejo encuentra una milpa de maíz y hace crecer el cultivo hasta que puede venderlo a otros animales. Finalmente, se deshace de cada uno de ellos al hacer que se maten entre sí. En otra serie de relatos, su perseguidor más frecuente, Coyote, sufre una suerte de calamidades consecutivas al intentar devorarlo o competir en los roles de astucia donde Conejo resulta siempre ganador. Este personaje se caracteriza por la picardía, el engaño y el disimulo de su poder: “parecía que todo estaba vigilado por alguno, poderoso y a favor del mal, cuyo

representante era Conejo” (Henestrosa, 2009, p. 119). El único ser que logra vencer a Conejo es, precisamente, Sol.

La lucha de Conejo con su opuesto (Sol / Dios) es aún más evidente en los episodios donde el Creador pone una prueba a Conejo para comprobar si puede aumentar su tamaño sin que resulte catastrófico para otros seres. La condición es que debe llevar como sacrificio la piel de un tigre, de un mono y de un lagarto: “yo he hecho feroz al tigre, voraz e insensible al lagarto, y al mono, necio. Con ninguno de los tres podrá Conejo” (López G, 1960, p. 115). Pero mediante artimañas, el pequeño mamífero mata a los animales. Ante esto, el dios lo deja caer desde lo alto para evitar coexistir con alguien tan poderoso. Vemos que la divinidad necesita quitar poder a su oponente, pues lo considera demasiado listo al compararlo con el resto de su creación. En otras versiones decide que lo mejor es encerrarlo en la Luna. Por su parte, Conejo se oculta bajo su apariencia inocente cuando en realidad su astucia tiene otro propósito: equiparar su poder al de un dios.

2.1 Conejo como principio de dualidad. El personaje arquetípico

Como arquetipo del ánima, Conejo se ha relacionado, a través de los años y en distintas culturas, con la Luna: “los dioses, indignados por su osadía, le dieron en el rostro un golpe con un conejo, dejándole esta señal que aún conserva, pues para el azteca, las manchas de la Luna representan la figura de un conejo” (Caso, 2012, p. 31). López A. (2016a) explica que las diferentes tradiciones del mundo han visto en la Luna formas diferentes, como una anciana que carga un bulto sobre su espalda o una liebre agazapada.

El trasfondo de todas estas narraciones recae en la relación de la Luna con el arquetipo del ánima, como la contraparte femenina del Sol. Por su parte y desde la teoría arquetípica,

Jung (2020) lo explica como una de las formas de los opuestos y los juegos de poder donde la oposición binaria o cualidades antitéticas están en eterna lucha:

Al querer el ánima la vida, quiere lo bueno y lo malo. En el reino élfico de la vida no existen esas categorías [...] el ánima cree en el *ἀγών*,¹⁵³ que es un concepto primitivo, antes que en las oposiciones posteriormente halladas entre la estética y la moral. Fue necesaria una larga diferenciación cristiana para que resultara claro que lo bueno no siempre es bello y que lo bello no es necesariamente bueno. La paradoja que representa esa pareja de conceptos causa tan pocas dificultades a los antiguos como a los primitivos (p. 49).

La dualidad explicada por Jung, también llamada sизigia, se corresponde con el planteamiento de López A. (2015) de los opuestos complementarios, tan recurrente en cuentos indígenas y donde un personaje clave es Conejo que, como arquetipo del ánima, se corresponde con la Luna¹⁵⁴ en una dialéctica continua que se opone a los principios identificados con el Sol. En los cuentos sobre el conejo, la dialéctica se representa entre Dios (quien, antes de la evangelización, sería el Sol) y Conejo, cuyo equivalente es la divinidad lunar, como vemos en el siguiente relato zapoteco (Henestrosa, 2009):

En los primeros días, el conejo no tenía largas las orejas, ni grandes y de fuera los ojos. Era, sí, tan inteligente y pequeño como hoy. Un día, desesperado de su pequeñez, subió al cielo y le dijo a Dios: porque me has hecho tan pequeño, no puedo usar como debía mi inteligencia, yo te suplico que me aumentes de tamaño y seré bueno (p. 111).

¹⁵³ El término *agón* se utilizaba en el teatro griego como la lucha entre los personajes.

¹⁵⁴ En los bestiarios medievales la figura del conejo se relacionaba con la brujería, precisamente por la relación con las fases lunares.

A lo largo de la narración se observa una constante rivalidad entre Dios y el obstinado Conejo, se remarca por las pruebas que pone el primero y los juegos de astucia que realiza el segundo. Como plantea López A. (2016b), la fuerza femenina es vencida por la masculina, la Luna por el Sol o bien, en este caso, Conejo por Dios cuando descubre sus artimañas y no quiere perder su lugar en el firmamento. En palabras del historiador:

La concepción dual explica el dinamismo universal como una perpetua contienda entre dos fuerzas: la femenina, representada por el agua, es vencida por la más poderosa, masculina, representada por la hoguera; pero el esfuerzo del triunfo debilita, lo que permite a la fuerza femenina recuperar su posición preeminente. El resultado es un ciclo que se manifiesta en el curso de la noche y del día (López A, 2016b, p. 29).

De esta forma, adquiere sentido la dicotomía y la lucha de poder entre los dos seres. El aspecto de la dualidad también se relaciona con el concepto maya de la creación: los dioses tienen la necesidad de seres conscientes, pero a la vez imperfectos y carentes que dependan de ellos. En el *Popol Vuh* destruyen a los hombres que no tienen las suficientes cualidades para merecer la existencia, pero también modifican a los que resultan demasiado inteligentes y poderosos (de la misma manera que hace Dios en el cuento zapoteco, cuando arroja desde lo alto a Conejo). En el ejemplo del *Popol Vuh* leemos:

Ellos comprenden, dijeron, lo que es grande y lo que es pequeño, y saben la causa de esta diferencia. Pensemos en las consecuencias que puede tener este hecho en el ejercicio de la vida. La energía de esta lucidez ha de ser nociva [...] es preciso limitar sus facultades. Así disminuirá su orgullo. Los desmanes que cometan serán de menos alcance. Si los abandonamos y llegan a tener hijos, estos, sin duda, percibirán más que sus abuelos y habrá un momento en que entiendan lo mismo que los propios dioses.

Por esto es preciso reformar sus deseos y sus sueños, para que no se aturdan ni envanezcan cuando se abra en el horizonte la claridad del día que ya viene. Si no se hace esto pretenderán, en su locura o desvío ser tanto más que nosotros mismos (*Popol Vuh*, 2006, p. 36).

En este sentido, se observa un paralelismo entre el rol que juegan los personajes arquetípicos en el *Popol Vuh* y en el cuento de Conejo. En el relato zapoteco (Henestrosa, 2009) Conejo habla a los otros animales como si fuera igual al Sol y desde su naturaleza como divinidad: “bajó a tierra [...] platicó [al tigre] que Sol no había salido más de dos veces desde que él había vuelto del cielo. Y una a una contó las cosas que según él había oído de Dios” (p. 111). Así como los dioses necesitan restar fuerza y sabiduría a su propia creación, también resulta necesario disminuir las destrezas de Conejo: no debe ser de mayor tamaño, ni tener más habilidades que Dios. Se puede observar la oposición binaria: un dios de luz frente a un dios de oscuridad desencadena la lucha de opuestos y resulta peligroso para la divinidad opuesta:

Por las reglas mágicas que poseía subió Conejo al cielo. Se puso frente a Dios y le dijo: aquí están, Señor, las cuatro pieles, y le relató cómo las había conseguido y dijo, por último: hazme grande. Dios lo miró con una mirada sin peso para decirle: ¡No! Eso no puede ser; si siendo pequeño eres como eres, si fueras grande quizá yo no sería Dios. (Henestrosa, 2009, p. 116)

Así pues, cuando Dios conoce la verdadera astucia de Conejo, comprende que no debe darle más poder del que ya tiene. Sin embargo, con sus acciones, Conejo no sólo compite con Dios, sino que termina con sus depredadores, el tigre y el lagarto. También, en el preciso momento en que se vuelve vulnerable ante su última víctima, hace al hombre su aliado. De manera que como héroe transgresor, Conejo saca provecho de sus circunstancias desfavorables. Todo ello a partir de la astucia como el ingrediente personal de este personaje:

Vienes por tus mazorcas, ya lo sé, pero con toda franqueza te digo que mi sembrado lo destruyó un buey. Para que mi culpa sea menos grande, he conseguido detener para ti, desde hace unas horas a ese tigre [...] aquel tigre devoraba en gran número los becerros. Y cada uno le pagó con una parte de su hacienda aquella acción. (Henestrosa, 2009, p. 123)

Conforme las descripciones que en el cuento se hace de este pequeño mamífero y de las acciones que toma con otros personajes, es fácil deducir que no se trata de una simple víctima que permite que los hechos le acontezcan, sino que cuenta con características como la agilidad, la astucia, la precocidad, la inteligencia y la predisposición al trabajo duro:

Conejo arrimó su casa al camino, junto a la milpa. El Sol siguiente no lo encontró dormido, antes que la mañana entrara completa, abrió los ojos para barrer su casa, y durante todas las horas que siguieron llegó desde el monte, primero, el ruido del hacha, después, el estruendo del árbol derribado. (Henestrosa, 2009, p. 117)

Pese a lo anterior es percibido como una criatura peligrosa e incómoda. Según el planteamiento de Jung, la contraparte femenina¹⁵⁵ de la sизigia corresponde al ánima, concepto que surge de forma inconsciente y previo a la conciencia moral. Por lo tanto, el carácter veleidoso de Conejo personifica una expresión del alma inconsciente que se contrapone al principio luminoso de la conciencia. En los cuentos, la función de Conejo es la eterna búsqueda de su lugar arrebatado donde sus acciones se definen a partir de las argucias y trampas que pone a su eterno opuesto: “parecía que todo estaba vigilado por alguno, poderoso y a favor del mal, cuyo representante era Conejo” (Henestrosa, 1996: 12-13). Se trata del personaje más complejo, predispone todo, dejando ver que nada funciona de

¹⁵⁵ Los relatos correspondientes al predominio de las divinidades femeninas como diosas madre corresponde a la etapa matriarcal análoga al periodo pre homérico de los mitos (Downing, 2010, p. 17).

manera casual. Impera sobre los otros animales que caen en sus juegos y artimañas: la gallina clueca contra el gato montés y el coyote contra el tigre.

Asimismo, Conejo presenta la veleidad propia de los dioses mesoamericanos, como la decisión de que salga o no el Sol o la sentencia respecto a lo que ocurra a los seres del mundo, de acuerdo a su propia conveniencia: “yo tengo una manera segura de salvarte. Buscaremos el árbol más grande y más solo que esté, además donde el viento no sople tan fuerte, te pondré una reata al cuello y te ataré a su tronco” (Henestrosa, 2009: 112) en este ejemplo se trata sólo de un truco para evidenciar que la suerte de los otros animales depende de él.

2.2 Conejo desde su carga cultural en cuentos indígenas

La resistencia tan constante en Conejo cobra fuerza en el ámbito social y empieza a ser relevante en los relatos donde Coyote, como animal depredador, es burlado por su víctima con una serie de estrategias. Montemayor menciona el valor que estas narraciones tienen en el ámbito social de las culturas indígenas, como una forma de resistencia de las tradiciones mediante la burla, el engaño y la parodia del otro. Esto se representa en los cuentos del Conejo y el Coyote, ya que hablan de la inteligencia de los animales menos afortunados frente a otros más fuertes, pero incapaces de asimilar la realidad del primero (esto, en un ambiente de supervivencia donde prevalece el más astuto: Conejo).

La representación de este personaje como símbolo de astucia, contrasta con la del Coyote, que en la zona náhuatl de la Huasteca también se utiliza como sobrenombre para el mestizo y que, en palabras de Montemayor (1998): “pertenece al mundo que explota a las poblaciones indígenas. Si esta clave fuera cierta, las historias de Conejo y Coyote permitirían una lectura nueva: el indio es la víctima astuta que burla una y otra vez al ladino para no ser

destruido” (p. 113). Así, la ambivalencia y rivalidad entre Conejo y Coyote funciona como la serie de estrategias de supervivencia de uno frente al sometimiento del otro, quienes no saben moverse en el espacio que han despojado. Mientras que Coyote es presentado como un ser que pretende imponer su fuerza, Conejo sobresale por huir constantemente de la exigencia implantada a través de la sutileza de sus artimañas. Coincide este planteamiento con la perspectiva de Maldonado (2011) respecto al papel dicotómico que desempeñan estos personajes en cuentos populares guatemaltecos, como parte de la tradición mayense:

En general, estos personajes, el coyote y el conejo, representan la astucia y la picardía y dentro de la tradición oral están cargados de contenido concreto. Tío conejo representa dentro del mundo de las clases dominadas, un personaje clásico impugnador de valores. A él se han transferido una serie de acciones, en especial, la de vencer al poderoso, haciendo uno exclusivamente del hechizo de la astucia y la jactancia. En este caso, el poderoso está configurado por Tío coyote. Por ello, en Guatemala y el resto de los países latinoamericanos, el conejo es sinónimo de grandes hazañas. Las clases subalternas se ven reflejadas en sus acciones. (p. 55)

Asimismo, en la secuencia de cuentos donde Coyote persigue a Conejo después de una serie de ofrecimientos que nunca son ciertos, el episodio de la huida y la persecución funciona en este caso como el motivo principal para una serie de venganzas: “desde aquí, Coyote, odia a muerte a Conejo y lo busca por todas partes para vengarse” (Henestrosa, 2009, p. 127).

Desde el punto de vista de la Historia cultural, Michel de Certeau (1996) observa este fenómeno como un tipo de resistencia porque se trata de símbolos puestos en los personajes que resultan indescifrables para una mirada externa, es decir, para aquellos que no pertenecen a la cultura creadora: “expresan una verdad irreductible a las creencias particulares, que se sirven de metáforas o símbolos” (p. 22). Explica esta dinámica como un combate entre grupos

de dominio donde el sometido prevalece por su astucia, tal y acontece con Conejo como animal depredado, cuya picardía se traduce en resistencia y sus engaños, en una metáfora para recuperar lo propio. Así, se genera una forma de contar la propia historia a través de los cuentos que conllevan una carga significativa y que, de acuerdo con De Certeau, tienen la función de desbaratar la fatalidad del orden social. El autor (1996) explica que las culturas indígenas: “metaforizaban el orden dominante: lo hacían funcionar en otro registro. Permanecían diferentes, en el interior del sistema que asimilaban y que los asimilaba exteriormente. Lo desviaron sin abandonarlo” (p. 38).

Las tácticas que ejerce Conejo en el cuento para derrotar a su oponente sin que éste, incluso, se dé cuenta representan un espacio de libertad que, pese a estar permeado por la imposición cultural, el personaje demuestra que su depredador no representa más que un elemento que puede ser burlado. Así pues, en el cuento indígena, Conejo, como personaje, funciona a manera de resistencia para conservar lo propio y utilizar el vínculo como una estrategia, el héroe cultural que se transforma para huir de sus perseguidores pervive a través de los cuentos para contar su historia.

2.3 La transgresión de Conejo como una función para derrotar al falso héroe

Si bien el astuto mamífero es un personaje común y diversificado en cuentos indígenas, desde la perspectiva maya, la contienda entre Conejo y un personaje divino, el dios L, es una constante. Se trata de un mito contado en inscripciones jeroglíficas (Bernal, 2015) donde son únicamente las acciones del mamífero las que llevan al héroe a cumplir su cometido. En la mayoría de los relatos míticos, los personajes animales funcionan como un elemento secundario en cuanto auxiliares del héroe. Sin embargo, en este cuento, es Conejo quien termina con el periodo de oscuridad al derrotar con sus argucias al Dios L “viejo, rico y

poderoso” (p. 4). Así pues, el dios L representa el periodo que ya debe terminar: “de acuerdo con las creencias de los antiguos mayas, el dios L había regido el Mundo durante la época cósmica anterior a la actual” (p. 6). En el cuento, T’ul,¹⁵⁶ comienza por ser el escriba del dios, así que no sólo tiene acceso a sus aposentos y tesoros, sino que también conoce los aspectos más íntimos y oscuros de su amo. Esto hace vulnerable al dios y poderoso al conejo, tal y como ocurre en el cuento zapoteco cuando el pequeño roedor, con su tamaño y aspecto inofensivo, logra la muerte de los animales más feroces y depredadores.

En el cuento maya, T’ul sabe cuáles son los instrumentos con los que el dios L obtiene su poder: el primero, es una capa con bordado que imita a un armadillo y que le otorga el poder para transformarse en dicho animal; el segundo, es el cetro de la Serpiente de fuego y el tercero, un sombrero con la lechuza, animal que representa a su segundo nahual.

El cuento forma parte de una serie de relatos y el episodio de Tu úl narra la era previa a la instauración del Sol que hasta este punto aún “no cruzaba el rostro del cielo y el maíz no crecía sobre la faz de la tierra” (p. 10). En el personaje de Conejo ya se evidencia tanto su relación lunar como la necesidad por ocupar un espacio preponderante en el firmamento divino. Lo importante en este sentido es la recompensa que el personaje obtiene al final de este ciclo narrativo: habitar la Luna. Similar a los dones que el pequeño conejo zapoteco pide a Dios: ser tan poderoso e importante como él y que, en ambos casos, se relaciona con la eterna lucha contra su opuesto. En esta misma línea es importante tener en cuenta que el personaje mítico que representa Conejo es la Luna y que en el relato maya cumple tres funciones: 1) define que el tiempo del dios viejo ha terminado porque: “el dios L mantenía al mundo estático y era incapaz de fecundar a las doncellas [lunares] de su corte para generar

¹⁵⁶ Término en maya para referirse al Conejo y nombre del personaje en este cuento.

vida” (p. 10); 2) marca el fin de un ciclo y abre el camino para instaurar el nuevo orden del universo y 3) evidencia sus logros ante los dioses fundadores del nuevo mundo. De la misma manera que el conejo del cuento zapoteco presenta las pieles de los animales muertos ante Dios. Asimismo, se apropia del sombrero del ave Kuy Muwaan, que a su vez le genera poder, sube a la montaña con dientes de piedra o “monstruo Witz” (p. 23) y finalmente, toma su lugar en la Luna como contraparte equivalente del Sol.

Es Conejo quien realiza todas las funciones que en el cuento indígena corresponde a los personajes míticos del Sol o el maíz, mientras que ellos presentan un perfil completamente pasivo: “el dios K’in Ajaw, Señor del Sol, y el dios del maíz vivían ocultos y perseguidos por el dios L” (p. 21). Además de que derrota a este último mediante el fuego, elemento representativo del Sol. Por un lado, le arrebató, como parte de su propio botín, el cetro de la Serpiente de fuego; y por otro, incendia su cuerpo, específicamente la cabeza, el vientre y los genitales: “todavía tenía encendido el chongo de la cabeza, como si el fuego prendido por el conejo le hubiese dejado una señal de castigo permanente” (p. 32). Con base en lo anterior es posible deducir que tres de las funciones en el personaje de T’ul están interrelacionadas y que se desarrollan de forma consecutiva: la supervivencia a partir de la astucia, la lucha con su opuesto y la búsqueda de la primicia celestial (en tanto arquetipo lunar).

3. Sol y Luna como representación de los opuestos complementarios

En los cuentos indígenas la alternancia del Sol y de la Luna es una expresión de la complementariedad dinámica de lo masculino y lo femenino (Marcos, 2004, p. 239). De esta manera, los personajes forman un diálogo interno que a la vez es un fundamento mitológico de toda la cosmogonía mesoamericana, muestran la naturaleza dinámica y contraria de la mente humana.

En los cuentos, llega un momento en que los protagonistas (hermano y hermana) se diferencian uno de otro, no obstante, al principio funcionan como un solo personaje inseparable donde las acciones de uno afectan al otro. Luego simboliza el conflicto interno de los personajes: la necesidad de abandonar una forma de existencia para alcanzar otra superior (Bettelheim, 2009, p. 108).

Esta oposición es la que identifica a estos personajes como arquetípicos, es decir, primeramente, como el *animus* y el *ánima* en un perfecto balance y luego como una manifestación del héroe (Sol) y la sombra (Luna). Es posible hallar diferentes versiones de cada uno de estos personajes específicamente en el área de la familia otomangué,¹⁵⁷ y donde, por la misma razón, el relato puede transformarse por fusión, exclusión o fragmentación (Ramírez, 2008, p. 19).

La tesis retoma principalmente los cuentos mixtes referentes a dos niños llamados alegóricamente Sol y Luna, así como las aventuras que llevan a cabo y el trasfondo simbólico que hay en su forma de representación y en sus acciones. Asimismo, se eligieron esta serie de relatos por la naturaleza mayormente originaria de los personajes, es decir, con menor grado de aculturación¹⁵⁸ que otros cuentos donde el protagonista, incluso, pierde el nombre original para convertirse en una forma más apta para evangelizar.¹⁵⁹ En cambio, “en la cosmovisión mixte el Sol (*xëëw*) y la Luna (*po ó*) juegan un papel de gran importancia en la

¹⁵⁷ Grupo de lenguas originarias que abarca el sur y el centro de México. De acuerdo con López A. (2020) estos cuentos tienen semejanza en cuanto a su estructura narrativa, personajes, episodios y símbolos (p. 54).

¹⁵⁸ El texto contiene muy poca influencia de la visión cristiana del mundo.

¹⁵⁹ La razón por la que los evangelizadores conservaron mitos y narraciones de los pueblos indígenas, fue para convertirlos al cristianismo. Existen infinitas versiones donde únicamente Dios o Jesucristo funcionan como héroes. Por ejemplo, en un cuento mixte donde dos niños llamados Sol y Luna quedan huérfanos y Dios, al compadecerse de ellos, los lleva al cielo (Vázquez, 1999), En estas versiones con mayor grado de sincretismo religioso, puede llegar a perderse el verdadero trasfondo simbólico. Por tal razón, se retoman los cuentos donde los personajes conservan su cualidad arquetípica.

conformación de las categorías del tiempo” (Torres, 2007, p. 261) en tanto héroes transgresores que vencen a la muerte y a las llamadas criaturas de tiempos ancestrales.

Ahora bien, la naturaleza mítica de los personajes Sol y Luna permite un acercamiento a otros mitos como el de Coyolxauhqui (nahua) para el análisis de la niña lunar, o bien, el del padre Sol (maya tzotzil) para entender los motivos que mueven las acciones del niño Sol y los desplantes hacia su hermana.

3.1 Definición por contraste: los terribles abuelos contra los niños sabios

Dentro de las categorías de análisis de Pimentel (2020), la definición por contraste funciona para determinar las funciones de Sol y Luna, en este caso a partir de los símbolos en los personajes que fungen como los ancestros de los niños y que en la tesis se han denominado: los falsos héroes, puesto que se posicionan en un espacio que no les corresponde (padres y abuelos). Estos personajes poseen características negativas y se presentan como dioses ignorantes, sin interés por otros seres, desconocen el uso del fuego, son ajenos al maíz como alimento, realizan actos incestuosos e incluso caníbales. En resumen, su época está marcada por la ignorancia y el terror. En contraste, el nacimiento de los héroes marca el final de ese periodo de angustia. Pese a que en ocasiones Sol y Luna rayan en la crueldad, dentro de la necesidad mítica del relato, sus acciones son consideradas necesarias y hasta convenientes.

Los abundantes mitos que eligen como escenario esta agobiante situación suelen incrementar el horror de la audiencia para glorificar; por contraste, la obra correctiva del primer dios convertido en criatura. Así se exaltan el nacimiento imprescindible de un orden radical, la destrucción total de lo existente que da paso a la ley, aunque ésta sea rígida y aunque el rector sea un tirano. (López A, 2020, p. 53).

La aventura mítica de los hermanos Sol y Luna podría reducirse a un patrón general, aquel que López A. (2020) denomina el hipermito; sin dejar de advertir la pluralidad de variantes y la importancia simbólica de motivos episódicos como el de la persecución y la huida, o bien, la asignación de las características definitorias de cada criatura previa a la instauración del orden solar.

3.1.1 El origen del padre. Tamagüin, el colibrí

La teoría del hipermito propuesta por López A. (2020) apunta que los proto héroes divinos son Sol y Luna, y que sus acciones desencadenan el resto de personajes (plantas y animales) donde cada uno cuenta con su propio mito o historia particular. A partir de este vínculo que tienen los hermanos astrales, con todos los demás relatos y personajes, es posible deducir el origen episódico del padre de los gemelos.

Anteriormente se ha mencionado la recurrencia de episodios sobre la destrucción de mundos fallidos hasta llegada del Sol y su nuevo orden. Pues bien, el diluvio es uno de los episodios que antecede al nacimiento de los niños transgresores. En la narrativa mixe, hay un personaje sobreviviente, su nombre es Tamagüin y se caracteriza por tener un carácter caprichoso. Sus funciones están marcadas por dos acciones principales: el fratricidio y la nahualización. Según Torres (2007) el nahual de Tamagüin es un colibrí que “según las creencias mixes es el nahual de un brujo, que es en efecto, el padre de los gemelos” (p. 350).

Los temas universales como el mito del diluvio (Gn 6: 1-22) y la rivalidad fraterna evocan a ciertos temas bíblicos como el de Caín y Abel (Gn 4: 1-16). Sin embargo, hay que recordar que la recurrencia de motivos bíblicos no implica una mera intertextualidad o copia sin más de estos motivos, sino el valor simbólico y permanente en ambos mitos; ya que funcionan como arquetipos o motivos ecuménicos: “son materiales de auténtica raíz

indígena, que permiten refutar de modo incontrovertible, la creencia tan extendida de haberse borrado ya el impulso original, autóctono de los mitos, leyendas y relatos tradicionales de la población nativa” (Miller, 1956, p. 13).

Así pues, se relaciona el mito del diluvio con el cuento original mixe donde el nombre de Tamagüin aparece brevemente en el episodio donde comienza la historia, pues se trata del padre creador de los niños Sol y Luna: “Cuando Tamagüin mató a su hermano mayor, pensaba él en casarse [...] luego fue donde la mujer tejía, igual que un pájaro se puso” (Miller, 1956, p. 75). Además de compartir el nombre, Tamagüin padre posee los mismos rasgos que definen al sobreviviente del diluvio: el carácter temperamental, la supervivencia a partir del fratricidio y la habilidad de transformarse en pájaro. Rasgos que a su vez forman parte de los gemelos Sol y Luna, pues requieren del mismo temperamento para vencer a sus perseguidores. En los gemelos, la rivalidad fraterna funciona como parte de los opuestos complementarios; así también, como descendientes de un ave poseen la capacidad de volar para ascender y descender del firmamento.

3.1.2 Los motivos de la madre y los dones de los animales

Como parte de las características del héroe destaca el nacimiento milagroso, es decir, en el que la madre concibe sin relación carnal. En el cuento de Sol y Luna, la mujer concibe a los niños al guardar en su pecho a un pájaro recién herido (lo golpea con una rama) y éste la deja preñada al picar sus senos. Ante esta situación, los padres de la muchacha la expulsan de su hogar y ella toma la resolución de huir al monte. Su misión es impedir el nacimiento del ser engendrado: “bueno, yo allí salgo a la montaña. El tigre y todos los animales me van a comer” (Miller, 1956, p. 76).

Se ha explicado previamente la importancia de los personajes animales en el transcurso de los hechos y en la conformación de los personajes. Puesto que la encomienda de los héroes divinos es la instauración de una era de luz y calor, el cuento narra otro episodio en torno a otro animal: la ardilla.

Llegó allí a Kuigyech [el peñasco] y allí estaba una ardilla columpiando [...] *Takpu:t*¹⁶⁰ estoy columpiándome aquí, está mucho muy bueno aquí. Y la mujer respondió ¿es cierto? Y subió a donde estaba colgado el bejuco. (Miller, 1956, p. 76)

Después de una serie de discusiones en las que se repite la misma secuencia donde la ardilla invita a la madre a columpiarse y ella acepta, el animal suelta cada vez más el bejuco hasta que finalmente la mujer cae y muere. Si bien, el propósito de la madre es evitar el nacimiento de los niños; el de la ardilla es lograr que el alumbramiento tenga lugar. El animal se vale de una serie de engaños que se relacionan con la astucia como método de supervivencia. Una vez que la ardilla evita que los niños sean devorados junto con la madre, se aleja y continúa su propio camino.¹⁶¹ Entonces llega otro animal: el zopilote.

Fue a caer muy abajo en terrenos de Quetzaltepec en Cueva del Pájaro Negro tierra. Tres días estuvo allí y entonces vino el zopilote y aterrizó y se acercó a la muerta y picoteó una vez. Luego el chamaco fue hablando allí adentro de la barriga de su mamá. (Miller, 1956, p. 77)

Además de la habilidad del héroe de hablar desde dentro del vientre de su madre, las acciones del personaje nuevamente se ven condicionadas por una serie de actos dentro de la secuencia

¹⁶⁰ *Takpu:t* es una forma de saludo antiguo. El término *tak* indica madre o mamá. (Miller, 1956, p. 76). Lo que apunta a que el personaje de la ardilla sabe que se encuentra ante una madre primigenia.

¹⁶¹ Al ser este episodio parte del hipermito, incluye acciones de otros personajes, generalmente animales, que cumplen con un propósito y luego adquieren una característica definitoria. En la presente secuencia se omite el don recibido por la ardilla; quizá porque vuelve aparecer posteriormente en forma de tuza.

repetitiva donde la astucia es el elemento principal de supervivencia. Si en la secuencia anterior, la madre es engañada por la ardilla, en este caso el zopilote es engañado y castigado por los niños. Ellos insisten (desde dentro del vientre) en que el carroñero debe volar siete cerros antes de comer la carne de su madre en lo que ellos preparan el cuerpo. Así pues, desde su nacimiento las acciones de Sol y Luna están condicionados por la cautela y el ardid, pues desde entonces deberán valerse por sí mismos para derrotar a todos los falsos héroes. Para ello, requieren de ciertas acciones de los animales.

Una vez fuera del vientre y del peligro de ser engullidos, los niños cubren una piedra con las enaguas de su madre para simular el vientre, “el zopilote tenía mucha hambre y por eso picoteó fuerte, fuerte y se quebró su pico y salió mucha sangre” (Miller, 1956, p. 78). El niño advierte al animal al que llama Abuelo,¹⁶² que va a curar su pico, sin embargo, el color rojo de la sangre queda como una marca para indicar que no debe comer personas. Algunas otras versiones, como la mencionada por Vázquez (1999), explican que a partir de ese hecho los zopilotes se alimentan de carroña.

En los episodios de personajes animales se observan los ciclos marcados por la vida y la muerte, es sólo ante el fallecimiento de la madre, intermediado por la ardilla, que resulta posible el nacimiento de los niños. Por otro lado, no es casualidad que sea el personaje del zopilote el que marca la misma oposición entre vida y muerte, puesto que su característica principal, a partir de entonces, será que para alimentarse, es necesaria la muerte de otro animal y su comida, la carroña de seres sin vida.

¹⁶² Como una forma de indicar que lo antecede en el tiempo y como una de las criaturas a las que el héroe proveerá con una característica determinante. Hay que diferenciar del personaje que, efectivamente, pretende ser su abuelo: el venado.

Recordemos que en Mesoamérica la muerte es principio de vida, principio elemental de sacrificio. Se opone al zopilote-abuelo que fue condenado a comer las materias putrefactas. Zopilote está del lado de la muerte, aunque se encuentra presente en el nacimiento de Sol y Luna. He aquí un claro ejemplo del pensamiento mixe y mesoamericano, según el cual los contrarios se engendran mutuamente: la vida engendra muerte, la muerte engendra vida. (Torres, 2007, p. 383).

De la misma manera, una razón primordial por la que la abuela rechaza el embarazo de su hija es porque el nacimiento de los futuros niños implica su propia muerte y con ello el término de su era.

El siguiente motivo episódico de los personajes animales corresponde a la tuza. Una vez que comienza la huida de los niños ante la persecución de la anciana, se encuentran a una mujer lavando yerbas, ellos le ruegan que los esconda porque su abuela los quiere matar. Si bien, ella se niega al no tener donde ocultarlos. Ellos insisten que el único lugar es la boca, así que se hacen pequeños y se refugian ahí. En su función de seres divinos, los personajes otorgan dones que definen a los seres de la tierra: “la recompensa de este favor será que te vuelvas animal y todas las plantas que tienen camotes perjudicarás. Y tu nombre será tuza y se metieron muy hondo hasta que ya no se oía la voz del animal” (Miller, 1956, p. 82).

El ciclo de opuestos se repite: la vida de los niños conlleva la muerte de la abuela y viceversa. De ahí que los motivos episódicos estén marcados por la huida, la persecución y el carácter del héroe determinado por la astucia.

3.1.3 El falso Sol en la figura del venado y la abuela como tierra devoradora

Una vez que salen del vientre, el primer lugar al que se dirigen los niños es a casa de sus abuelos representados por una anciana de nombre Ca'aj y un venado, quienes rigen la tierra antes de la llegada Sol y Luna. En palabras de Torres (2007) en este cuento mixe:

El venado es considerado el rey de los animales, es el portador de la riqueza por sus cascos de oro¹⁶³ y sus cuernos con significado lunar. La piel de venado posee una fuerte connotación de fertilidad y estaba reservada a los viejos durante el carnaval, precisamente la fiesta de fertilidad. (p. 363)

Esto identifica al abuelo como gobernador virtuoso, pero cuya relación con la vejez implica su término. Por su parte, la abuela “representa tal vez, la vieja diosa lunar” (p. 363). Por la misma vinculación con lo caduco, los abuelos fungen como falsos héroes: personajes que deben ser derrotados por los héroes divinos que son los niños. La función de los abuelos en la genealogía: “los coloca en el plano de los habitantes prístinos más viejos de la tierra” (Torres, 2007, p. 385).

En otras culturas de México, Venado es un personaje que se ha vinculado también al arquetipo solar, puesto que todos los días va a la cima de la montaña y sale de una loma a otra de la ladera; como falso héroe, pretende algo que no tiene: la capacidad de iluminar a otros seres. “El abuelo es, según las indicaciones, un venado, un Sol del pasado según las concepciones mesoamericanas” (Torres, 2007, p. 384). Como Sol del pasado, la naturaleza de su personaje está marcada por la pretensión, la necesidad de continuar cuando su era ha caducado.

¹⁶³ Elemento que, posteriormente, se relaciona con Sol, una vez que debe subir al Cielo y reinar en la nueva era.

En un principio, los niños lo identifican con una figura paterna,¹⁶⁴ luego deciden matarlo para darlo de comer a la abuela: “mira, está muy gordo su pescuezo, su hombro. Éste tal vez es sabroso. Mejor lo matamos y lo comemos” (Miller, 1956, p. 89). Evidentemente, también se relaciona con la destitución del falso héroe: desde la focalización de los niños, el abuelo requiere un castigo, ya que la función de los héroes divinos es determinar la suerte y la condición final de otros personajes. Es común este motivo episódico en cuentos sobre la naturaleza original de animales y plantas (Montemayor, 1999) donde el héroe reparte dones o castigos según se vea favorecido o no. Una vez desollado el cuerpo del venado, rellenan su piel con cenizas para dar origen a los animales ponzoñosos. Esto simula que Venado se mantiene en pie. Entre los mixes “la sal, el tabaco y las cenizas forman un complejo de protección contra los seres poderosos de la tierra y del inframundo” (Torres, 2007, p. 320). El acto consiste en un ritual defensivo para Sol y Luna. Luego cortan los testículos y los dan de comer a la abuela; ella ignora que se alimenta de su esposo: “cuando la vieja metía la carne en la olla, el agua decía estás hirviendo a tu esposo y la abuela oía pero los chiquitos dijeron que el agua estaba loca” (Miller, 1956, p. 81). Al ignorar la advertencia, la abuela termina por condenarse a muerte y es atacada por los insectos, una vez encuentra la estatua hecha con la piel de su esposo.

El cuento, en ese sentido, pareciera una lucha por la supervivencia: o los niños terminan con la abuela (la devoran) o ella misma podría comérselos. El trasfondo simbólico

¹⁶⁴ En la versión mixteca del cuento (Pérez O., 2007) la vinculación del venado con un arquetipo paterno es aún más clara, pues se narra que es este animal junto con el tepezcuintle (como la madre) que encuentran dos huevos de los que nacen dos niños a los que llaman: “niña que alumbra la noche y niño que hace que toda clase de animalitos vean porque tiene un gran resplandor” (p. 400). Desde el análisis junguiano, el arquetipo del padre puede confundirse con el del sabio, al fungir como guía o autoridad.

de este hecho es interesante porque vincula a la abuela con un ser telúrico. Ella es quien posteriormente tiene un desdoblamiento como serpiente:

Quiere comerse a los héroes de la misma manera que la tierra come al Sol y la Luna diariamente. Entre los mixes, la tierra es considerada, de un lado como la madre que da los alimentos, pero del otro lado, es un ser que come todo. (Torres, 2007, p. 367)

La abuela, como un ser que todo lo devora, resalta en los héroes el carácter sagaz y las acciones necesarias para acabar con los abuelos. Si por un lado ella come la carne de él, luego él la ataca indirectamente a través de los insectos que guarda en su cuerpo: “fueron llorando donde estaba la abuela diciendo que el abuelo les había pegado [...] cuando la viejita llegó a donde dormía el esposo, comenzó a pegar y salieron miles y miles de animales ponzoñosos y la picaban sin descanso” (Miller, 1956, p. 81). Se observa entonces que la abuela repite la misma secuencia de la hija al golpear con un palo a la pareja animal; la primera, siendo Tamagüin un pájaro y la segunda, al golpear al esposo en su piel de venado.

El arquetipo solar en el venado también es notable en cuentos tarahumaras (Servín, 2015) donde Venado, como una de las primeras criaturas de la tierra, enseña a otros seres a hablar y a bailar el *yumaré*¹⁶⁵. Esto tiene un vínculo especial con Sol y Luna, pues la danza es un ritual de petición para que Sol y Luna dejen caer la lluvia fertilizadora y regeneradora de la tierra. Sin embargo, también se vincula con la idea de cacería, en relación con el sacrificio, pues Venado, como ser que antecede al Sol, se corta sus extremidades y las planta en la tierra, donde hay una clara referencia a los rayos que tocan el suelo como fuerza fertilizadora. En el cuento mixe, esta misma forma de vincularlo con una divinidad previa motiva las acciones de los héroes para matarlo y comer su carne.

¹⁶⁵ Danza tarahumara que se considera una de las ceremonias más emblemáticas durante el ciclo agrícola (Núñez; et al, 2013).

La relación de la abuela con un venado evidencia un tabú que los niños astros se ven obligados a sancionar. En algunas versiones, encierran a la mujer en un temazcal para que muera por asfixia y en otras incluso violan a la abuela.¹⁶⁶ Cabe mencionar que en estas versiones los niños protagonistas son ambos varones. En el acto “toman una piedra y con ella rompen, los dientes vaginales de la abuela. Con su acción permiten que existan en el mundo las relaciones sexuales sin el riesgo de que los varones sean emasculados por las hembras” (López A, 2020, p. 56).

Respecto al elemento de la vagina dentada como rasgo característico de la abuela, conviene hacer una revisión desde el psicoanálisis.¹⁶⁷ Desde la postura de Rostworowski (2003) el elemento de una vagina con dientes evidencia la relación de un personaje femenino como ente temible:

La presencia de la dentición en la zona de los genitales evidencia, por un lado, el sincretismo vagina-boca, boca-vagina. Desde una lectura psicoanalítica la vagina dentada nos remite a la noción de angustia de castración, eufemismo de la angustia de muerte. (p. 128)

Por tanto, la vagina dentada en el personaje de la abuela representa una boca devoradora, aspecto simbólico del que quizá surge el concepto de la abuela caníbal y el miedo inconsciente infantil de ser engullidos, representado en dos personajes que efectivamente son niños. Esto explica la necesidad de Sol y Luna por destruir a su abuela, quien se representa

¹⁶⁶ Tanto la alusión a la relación incestuosa como a la violación son variantes del mito de Tamoanchan, donde a partir de una transgresión, la diosa Itzpapálotl sufre una violación. Esto porque, primeramente, come una rosa, metáfora de copulación sexual prohibida. Luego, “Tezcatlipoca y Quetzalcóatl rompen (desgarran, violan) a la tierra” (Torres, 2007, p. 262). La relación de la abuela con Itzpapálotl es que ésta se identifica como ser *tzitzime*, ser terrible y mítico que persigue al héroe. Asimismo, se distingue con el arquetipo divino de la mujer hechicera y sabia de edad avanzada y con el arquetipo lunar, pues su nombre significa: “sol oscuro de la tarde” (p. 285).

¹⁶⁷ Como una de las ciencias que ha permeado en la interpretación inconsciente de la sexualidad humana.

como un ser devorador y cruel: “algunas alusiones a los personajes descubren su carácter cruel. Se habla del Abuelo Caníbal, de la Abuela Caníbal” (López A, 2020, p. 57).

Por otro lado, la implicación de un espacio (útero) con una vagina que tiene dientes representa un lugar que, además de amenazante, no es fecundable. Esto relaciona a la abuela con lo viejo y caduco, cuyo tiempo ha culminado. Asimismo, la relación de Luna con los ciclos menstruales conecta al personaje de la niña con los poderes femeninos de la fecundidad, la tierra fértil y la agricultura. De manera que la derrota de la abuela y la destrucción de sus dientes vaginales implica el tránsito de una época infértil a otra de fuerza creadora. Así, la narración mítica como relato etiológico se fundamenta en que los héroes celestiales deberán derrotar a las divinidades previas para establecer el Sol su gobierno de luz y Luna su espacio fecundo.

3.2 Los actos heroicos de Sol y Luna como dualidad

Como héroes fundadores, Sol y Luna son los personajes que configuran el hipermito del que se desprenden todos los demás personajes (López A, 2020) Por ello, se han categorizado las funciones de Sol y Luna en tres actos heroicos:

El primero se desarrolla después del episodio de la abuela. En su recorrido, los niños llegan a un pueblo donde la gente vive asustada; pues una serpiente con cuernos devora cada noche a un par de personas. Pese a que Sol y Luna buscan refugio, nadie confía en ellos. Hasta que finalmente un anciano, como arquetipo del sabio, les ofrece un espacio, no sin antes advertirles que se trata de la guarida de un monstruo:

Debajo de un coscomate, el muchacho hizo bastante fuego, metiendo en la lumbre una bola de piedra y a medianoche llegó la culebra para devorar a los chamacos. Y cuando el muchacho la vio, agarró la piedra y la metió en su boca porque el animal

venía con la boca abierta. Con eso el animal quedó muerto y al pueblo salvó del peligro. (Miller, 1956, p. 82)

Por un lado, el ancianito¹⁶⁸ funciona como un guía que advierte a los niños y les indica las acciones que deben llevar a cabo; por otro, sabe identificar a Sol y Luna como los personajes capaces de derrotar a la serpiente. Asimismo, es Sol quien posee el elemento con el cual la serpiente será derrotada: el fuego como representación de él mismo. Sólo así, “la serpiente es vencida de la misma manera que la noche es vencida por el día” (Torres, 2007, p. 367).

Este primer acto heroico, además de liberar a la gente del monstruo, funciona como un indicativo de que la nueva era debe comenzar. Al vencer al monstruo, Sol cumple el mismo acto que al derrotar a sus ancestros. De acuerdo con Vázquez (1999) la serpiente está relacionada con la oscuridad de la época mítica, aspecto que se remarca por la necesidad de los niños de usar fuego para matarla, pues antes de la llegada del Sol, se dice que los hombres estaban acostumbrados a calentarse con fogatas (p. 213).

El segundo acto heroico consiste básicamente en lo mismo que el primero, pero con un grado mayor de dificultad.¹⁶⁹ “al llegar al otro pueblo se encontraba un animal más peligroso que el pasado. Éste era un animal que llevaba a la gente a un alto cerro donde se la comía cuando la gente se moría de hambre” (Miller, 1956, p. 83). Al no encontrar refugio y después de un viaje muy cansado, los niños se quedan dormidos a la intemperie y son llevados por el monstruo a lo alto del cerro.

¹⁶⁸ A diferencia de la abuela caníbal, cuya vejez implica el término de su era. El anciano protector se identifica con el arquetipo del sabio que guía a los niños en sus acciones para lograr los actos heroicos correspondientes.

¹⁶⁹ Recordemos que una característica importante del cuento indígena es que tiene como origen la literatura oral, y por lo tanto, la repetición de palabras, secuencias, personajes y episodios tiene la función específica de hacer eco en la memoria de quien escucha.

Los seres monstruosos en cuentos indígenas pueden no representar a una criatura en específico, primeramente, por la relación con los seres teratromorfos y luego por la paulatina conformación del bestiario. En este caso se dice que el personaje a quien deberán enfrentarse los niños es una serpiente gigante con dos cabezas o con dos cuernos (como consecuencia de la complejidad narrativa de la primera), pero también puede ser representada como un águila (López A, 2020). A la vez, el nivel de malicia de la criatura es mayor, con lo que se complica la hazaña de los héroes. Este animal espera ver sufrir a su presa antes de comerla; por ello, el espacio a donde lleva a sus víctimas es un sitio desolado donde no hay vida ni alimento.

En la conformación del niño como héroe, aparece un nuevo elemento que simbólicamente ayuda a definirlo: unas flechas que lleva consigo y que, con ayuda de su hermana, utiliza para vencer a su oponente. Tal y como plantea Nikolajeva (2014) los personajes de cuentos populares: “se relacionan con sus atributos especiales, mismos que se convierten en extensiones de sus cualidades internas” (p. 456). Así como un héroe se conforma por un artefacto que lo hace invencible, Sol cuenta con sus flechas, que en la configuración del personaje, simbolizan los rayos con los que vence a su oponente.

Por lo mismo, se entiende que la serpiente es el mismo personaje que la abuela: un falso héroe que debe ser derrotado y cuya época de reinado ha culminado. Esto se puede deducir porque en algunas versiones la muerte de la abuela acontece cuando el niño clava sus flechas en ella: “el niño tiene sus flechas y con éstas mató a su tatabuela” (Miller, 1956, p. 90), ya que las flechas funcionan como los rayos solares (Torres, 2007, p. 361). Así, antes de que llegue la nueva era, Sol debe asegurarse de destruir a sus ancestros, los falsos héroes con elementos que él mismo posee: las flechas (rayos) y la piedra de fuego.

En este sentido, Luna va adquiriendo las características de la ayudante en vez de la heroína principal; pues si bien, ella es quien tiene la idea de disparar a la criatura con las

flechas, es él quien finalmente acierta con un tiro en la cabeza; lo que derrota definitivamente a la serpiente: “cuando él lo fusiló se cayó hasta el pie del cerro. Y todas las personas que estaban allí, quedaron salvos de aquel peligro, pero algunos estaban ya muriendo de hambre” (Miller, 1956, p. 83).

Sol, entonces, adquiere las características que, además de héroe, lo conforman como sabio. Esto se observa en las decisiones de los personajes. A partir de este momento “es necesario distinguir entre el uso de los hermanos como personajes colectivos y el uso de una hermana como un personaje secundario” (Nikolajeva, 2014, p. 154). Consecutivamente, un personaje es abandonado en la narración, mientras que otro es focalizado, lo que demuestra la importancia que tendrá como héroe al final de la historia. Es decir, que a partir de este momento, Sol y Luna dejan de actuar como uno solo, sus funciones ya no son intercambiables y cada uno realiza acciones que lo conforman en su condición final.

Una vez derrotado el monstruo, Luna piensa en satisfacer su necesidad de supervivencia: la comida. Sol sabe que lo más importante es buscar una forma de bajar de la montaña y salvar a los seres que ahí habitan. Así pues, no se trata sólo de derrotar al monstruo, sino de generar un espacio habitable de ese momento en adelante.

No obstante, la importancia de Luna no queda velada por la de Sol, sino que juntos se conforman como opuestos equivalentes en la ciclicidad de la nueva era: un ser de luz y otro de oscuridad, uno de fuego y otro de agua, uno cálido y otro frío. Desde la teoría junguiana, uno de los personajes funciona como proyección simbólica de las características del otro. Vemos que Luna es quien tiene la idea de vencer al monstruo con las flechas de Sol, asimismo, es ella quien propone que con orina harán crecer plantas y frutos en la tierra desolada y seca. Sin embargo, la orina de Luna hace crecer plátanos puesto que su hambre

es tanta, sólo piensa en comida; pero Sol orina para hacer crecer bejucos, planta trepadora por la que podrán bajar y hacer descender a las personas atrapadas en esa tierra.

Si Luna orina comida para alimentar al pueblo, Sol quien orina para fertilizar la tierra: “El muchacho orina, salen bejucos blancos y rojos que cubren el peñasco de manera que todos puedan descender, abajo aparecen campos de maíz y de azúcar” (Torres, 2007, p. 340). En este episodio y como una forma de concretar las características finales de los personajes, se vinculan elementos sexuales y escatológicos como un medio para simbolizar la fertilización de la tierra y el nacimiento de la vida.

Torres (2007) apunta que el aspecto sexual de los personajes se remarca por el movimiento de vaivén que ejercen en diferentes motivos episódicos: el tejido de la madre cuando queda embarazada y la relación que tejer tiene con las diosas lunares; el columpio de la ardilla una vez que los niños deben nacer y en general, el estado de tránsito de los personajes hacia la creación, es decir, de una era a otra, del paso de la Luna tras el Sol y del día hacia la noche (p. 351). Por su parte, Frye (2018) asegura que existe una tendencia general a asociar el cielo con lo masculino y la tierra con lo femenino (p. 184).

La orina de Sol funciona en el relato como un eufemismo del semen y como símbolo de generación de vida en la tierra donde los personajes femeninos fungen como elementos telúricos y fértiles. Pese a que la acción de Luna podría parecer más importante, Sol marca su trascendencia al convertir en animales a todos los que comieron plátanos porque, al igual que Luna, no supieron esperar la llegada de la nueva era, evidentemente, regida por él:

El chamaco les dijo que nadie va a comer plátano hasta que venga yo. Pero tenía mucha hambre la gente, ahí fue a comer bastante. Entonces bajó el muchacho, luego vio que la gente está comiendo plátano. Pero luego se enojó ese muchacho, mucho se

enojó ¿Qué no te dije que no vas a comer hasta que baje yo? Ahora sí te voy a castigar.

(Miller, 1956, p. 94)

Como parte de los motivos episódicos universales se observa la recurrencia de la advertencia y la transgresión en la configuración de los personajes: por un lado, Sol se configura como la divinidad que reparte dones o condenas. Luna funge como el opuesto complementario equivalente, es decir, que a partir de entonces representa la oscuridad y los seres de la noche e inicia la acción de ir detrás de Sol. Asimismo, las criaturas del mundo obtienen sus características definitorias.¹⁷⁰

Finalmente, el tercer acto heroico acontece cuando los niños llegan al último pueblo donde hay una fiesta. En ese lugar, los personajes saben que es momento de elegir a una criatura de la tierra para que suba al cielo y se convierta en Sol. Para ello, han convocado a un concurso donde el ganador será aquel que logre tragar una moneda. En algunas versiones, como las de Miller (1956) y López A. (2020), se dice que deben tragar el peso.¹⁷¹ En esta secuencia, también es importante el papel del sabio: un anciano que aconseja a los niños sobre cómo podrán ganar. Como recompensa, el niño: “suplicó al viejito que debería hacer un pozo en su casa para que tenga agua en el tiempo en que se secaría todita el agua” (Miller, 1956, p. 84). Ambos llevan a cabo las indicaciones y Sol es el primero en tragar el peso, sube al cielo y genera un calor insoportable en la tierra. Las personas que no resisten tanta sequía se convierten en piedra.

¹⁷⁰ Otro ejemplo sobre advertencia y la transgresión en el cuento es el del personaje de Lorenzo, un hombre que, tras desobedecer a Sol, abre la bolsa llena de animales ponzoñosos que lo pican, se convierte en sapo y determina su piel rugosa, pero también la existencia de los insectos en la tierra. Como podemos ver, Lorenzo cumple la misma función que la abuela.

¹⁷¹ Esto, en relación con la primera moneda republicana en 1823, cuyo primer logotipo era un sol. Pero también en relación al oro como resplandor del personaje.

Por otro lado, Sol se conforma como héroe frente a Luna en cada uno de los actos heroicos que juntos llevan a cabo: pero donde el personaje masculino es el que cuenta con los elementos necesarios para derrotar a los falsos héroes: primero, con una piedra de fuego vence a la serpiente de dos cabezas; luego, con sus flechas, como símbolo de los rayos solares, derrota al águila que lleva a sus rehenes a lo alto de un cerro; finalmente, a los hombres que pretenden tomar su lugar como divinidad solar, los destruye con el calor y la sequía.

Luna persigue a su hermano al considerar que debe existir un balance entre el día y la noche para hacer de la tierra un lugar habitable “dicen que por tal razón la luna pasa con el Sol cada mes (pasa de día con el Sol atravesando el cielo, parece que lo va alcanzando, pero éste siempre la echa nuevamente hacia atrás” (Miller, 1956, p. 85). Así el paso de Luna por el cielo también se considera como algo necesario, el nacimiento de la noche como una resistencia ante el exceso de luz, calor y sequía.

La notoriedad y luminosidad de Sol respecto a Luna, se explica por la vinculación del oro como elemento integrador del niño. En algunas versiones se trata de ingerir una moneda; en otras, son los ojos de la serpiente lo que deben comer. Una el de oro y otra el de plata. Si bien, es la niña quien en principio obtiene el ojo más brillante, el varón se lo arrebató con artimañas.

A partir de esto se deduce lo siguiente: 1) en un principio, ambos se igualan en cuanto a la posibilidad de subir al cielo, 2) la primicia celestial le correspondía a Luna, donde se genera el carácter resentido del personaje por perder su lugar y 3) lo que importa finalmente es la configuración de la ciclicidad en cuanto a que un astro vaya detrás de otro y viceversa.

3.3 Coyolxauhqui o el lugar arrebatado de la divinidad lunar

En la representación de los opuestos complementarios, el elemento fuego y su vinculación con el Sol se simboliza en personajes masculinos, mientras que la Luna y el elemento agua, con los femeninos. Esto sucede porque “la luna está relacionada al ciclo menstrual y al ciclo agrícola” (Rostworowski et al, 2003, p. p. 130) lo que implica una asociación entre la luna, lo femenino y la obtención del alimento, pues los campesinos prehispánicos tenían presentes los ciclos lunares para el momento adecuado de la siembra y la cosecha.

Luna, como elemento femenino y como opuesto complementario del Sol, es la creadora de elementos de naturaleza fría; “como ser independiente, es el cuerpo celeste que brinca y en el que se refugia un conejo; como menguante, víctima del descuartizamiento” (López A, 2020, p. 68) como hermana y víctima del mismo Sol, su aparición antecede al surgimiento de éste. Por ello, en los cuentos reproduce la época previa a la salida del Sol, tiempo de oscuridad, frialdad y humedad; aspectos generalmente relacionados con la naturaleza femenina.

No obstante, puede existir el ejemplo, como el de Tecuciztécatl y Nanahuatzin de la mitología azteca, donde ambos personajes son masculinos. Es importante tener en cuenta que el personaje lunar puede presentarse desde su faceta masculina, como dios pobre y humilde de Teotihuacán, o bien, donde el concepto de Luna se entiende como Sol jaguar o dios maya Ixbalanqué. En palabras de López A. (2020): “son muchos los rostros de Luna. Como aliada de Sol, hay entre ambos relación fraterna, en ocasiones gemelar y Luna puede ser varón o hembra” (p. 67).

Como parte del análisis de los personajes como contrarios (Pimentel, 2020) el análisis retoma específicamente los personajes donde se contraponen lo femenino como principio de oscuridad y lo masculino como principio luminoso, pues juntos forman la pareja de padres

creadores. Por ello, “los personajes principales son una pareja de niños, por lo regular de distinto sexo y a menudo gemelos” (López A, 2020, p. 54).

Por lo mismo, se encuentran paralelismos arquetípicos entre la niña lunar del cuento mixe y Coyolxauhqui, como parte del mito nahua. Esto, en cuanto a la forma simbólica de representarlas: 1) ambas son hermanas del héroe divino, una gemela y otra mayor. 2) ambos personajes se entienden desde el ánima o lo femenino, en contraposición fraterna con lo masculino (*animus*), 3) compiten con sus hermanos varones por la preeminencia divina, 4) Luna es engañada o atacada por Sol, de manera que ella lo persigue durante un ciclo sin término.

Entre las equivalencias de las funciones de los personajes como opuestos destaca el engendramiento milagroso, puesto que se trata de héroes divinos, su concepción es un hecho fuera de lo común. La madre queda embarazada después del contacto con un ave o con las plumas de ésta. Respecto a la preñez de Coatlicue leemos: “una vez, cuando barría, bajó sobre Coatlicue un plumón, como una bola de plumón. Coatlicue en seguida lo tomó y lo puso sobre su vientre [...] con esto se embarazó” (López A, 2010, p. 39). Desde la perspectiva del psicoanálisis existe una razón para relacionar a la figura del ave con el proceso fecundador de la madre de Sol y Luna. El animal simboliza la potencia creadora más allá de lo masculino y lo femenino (Rostworowski et al, 2003, p. 134). Dicha aseveración se basa en la iconografía mesoamericana y de los Andes, donde se ubica a los genitales femeninos cerca de pájaros o palomas:

La muchacha estaba hilando cuando se presentó el pájaro. Era de un color bellísimo y se sentó en el hilo [...] ella tuvo compasión por haberlo matado y lo levantó guardándolo en su seno. Pero resultó que después de que había permanecido un largo rato, empezó a picotear las tetas de la muchacha. (Miller, 1956, p. 79)

Si en el mito de Coyolxauhqui y Huitzilopochtli, las plumas, como una metonimia del ave, se guardan en el vientre, en el cuento de Sol y Luna, el pájaro pica los pechos de la mujer para procrear. Esta vinculación simbólica tiene un origen arquetípico y la fuerza creadora entre el cuerpo femenino y el ave también se ha visto en iconografías de tipo bíblico donde, efectivamente, se resalta la idea de engendramiento del héroe sin una relación de tipo sexual, sino divina.

Asimismo, los héroes procreados hablan dentro del vientre de su madre, ya sea para tranquilizarla en el caso de Huitzilopochtli: “su hijo, que estaba en el vientre, la consolaba, le hablaba, le decía: no te amedrentes, yo ya lo sé” (López A, 2010, p. 39), o bien, en el caso de los pequeños Sol y Luna, para lograr su nacimiento antes de que el zopilote devore a la madre muerta. Dentro del análisis del personaje, este rasgo característico sirve para identificar al héroe divino que se vincula con el arquetipo del sabio, pues en todos los casos, sabe específicamente qué hacer y hacia dónde dirigirse, de manera que las acciones realizadas por el personaje siempre son certeras.¹⁷² Dicha sabiduría se expresa como un mandato incuestionable frente a otros personajes, generalmente animales plantas o dioses, cuyas acciones en beneficio o perjuicio del héroe, determinan las características que poseerán en el tiempo histórico que corresponde, desde la cosmogonía mesoamericana, al tiempo del Sol o tiempo actual.

El falso héroe, en su función como antagonista, es el perseguidor. El personaje se identifica, en principio, porque intenta evitar el nacimiento del héroe e impedir su propio desplazamiento o muerte. Tanto el que huye como el perseguidor cuenta con un personaje

¹⁷² Sobre decir que, en los personajes míticos, estas acciones se vinculan con funciones desiderativas que, a veces, parecieran no tener sentido (en cuanto a coherencia narrativa) sin embargo, lo que importa es el trasfondo simbólico.

aliado: el partidario de Huitzilopochtli es Cuahuitlicac, que “andaba con su palabra de traidor, lo que hablaban los *centzonhuitznáhuac*¹⁷³ luego lo contaba, se lo advertía a Huitzilopochtli” (López A, 2010, p. 40). En este caso, la persecución de Luna (Coyolxauqui) tras su hermano Sol (Huitzilopochtli) es evidente desde el principio del relato. Ella, a la vez, tiene como aliados a los 400 surianos (las estrellas) que pretenden impedir el nacimiento de Huitzilopochtli mediante la muerte de la madre, aspecto que no acontece a causa de la facultad de éste de hablar desde el vientre y de su propio aliado.

Los niños Sol y Luna del cuento mixe son aliados todo el tiempo y no es sino hasta el final, cuando han pasado todas las pruebas, que comienza la rivalidad entre ellos. Incluso, funcionan como un personaje pre genérico¹⁷⁴: “en el sentido de que son neutrales, es decir, son más o menos intercambiables en términos de su género” (Nikolajeva, 2014, p. 91) y, de hecho, también son intercambiables en términos de sus funciones narrativas: no importa si es el niño quien habla desde el vientre o la niña quien engaña a la abuela, ya que comparten las características del héroe divino como si fueran uno solo.

Un hecho que marca la diferencia entre la función final de Coyolxauhqui y la niña lunar, se desarrolla como parte del relato etiológico porque en uno se explican las fases lunares y en otro, la razón por la que la Luna sale de noche tras la puesta del Sol. En una la derrota es rotunda: “el de nombre Tochancalqui encendió *xiuhcōatl*¹⁷⁵ se lo ordenó Huitzilopochtli, en seguida hendió con ella a Coyolxauhqui y luego rápidamente la decapitó [...] en distintas partes cayeron sus brazos, sus piernas y su tronco” (López A, 2010, p. 40).

¹⁷³ Los cuatrocientos surianos, hermanos de Coyolxauhqui y Huitzilopochtli, quienes se convierten en las estrellas.

¹⁷⁴ Es decir, que comparten características y funciones, como si fueran un solo personaje, hasta que es necesaria la división de los opuestos.

¹⁷⁵ El arma que lleva dicho nombre.

Con el desmembramiento, Huizilopochtli castiga la osadía de su hermana y también se asegura de que ella no vuelva a representar un rival en su era. En cambio, como niños, los personajes de Sol y Luna se persiguen uno a otro en la continuidad del tiempo y su rivalidad se conforma más como un juego interminable que como una sangrienta derrota. Incluso, las manchas de la Luna se explican como una chancla que impactó el rostro de la niña cuando perseguía a su hermano.

Como personajes femeninos, Coyolxauhqui y la niña Luna se vinculan en cuanto a la necesidad del personaje masculino por destruirlas. Aspecto del que consecutivamente proviene la rivalidad entre ambos y con ello el funcionamiento de los opuestos complementarios. Como parte de la representación de Coyolxauhqui, tenemos que: “su cuerpo se encuentra atrapado por estas terribles serpientes de dos cabezas, lo cual se suma al resto de símbolos de muerte que la identifican”¹⁷⁶ (Cué et al, 2010, p.47). Cabe resaltar que, en ambos casos, es el personaje solar el que obtiene la primacía frente a todos los demás seres, puesto que se le vincula con el término de la era oscura: “el Sol dio principio a la nueva existencia. Sus candentes rayos borrarón la penumbra permanente y solidificaron la superficie lodosa” (López A, 2020, p. 16). Sin embargo, eso no significa que deje de necesitar a su opuesto lunar como contraparte que genera oscuridad, refugio, agua y evidentemente también los procesos de fertilidad que se relacionan a ella.

¹⁷⁶ Entre otros elementos representativos, son importantes los “mascarones con rostro blanco, órbita ocular y párpados azules, encía roja y colmillos comunes a las deidades terrestres” (Cué et al, 2010, p. 47). Precisamente, una deidad mencionada es Tzitzimime, personaje que en el capítulo anterior figura en la vieja Tzitzime, la abuela canibal de Jomshuk, dios del maíz. En la narración, ella sigue el mismo motivo episódico de la persecución; pues pretende evitar que el niño maíz tome su lugar.

3.4 El Santo Padre Sol y la Santa Madre Luna. La sизigia o la pareja de padres creadores

Según el planteamiento de Jung (2020) la unión del ánima y el *animus* (opuestos complementarios) conforma otro arquetipo denominado sизigia y que en la mitología simboliza al par de padres creadores donde uno se necesita para el movimiento generador del otro, Funcionan como una pareja andrógina divina que a la vez comprende lo femenino y lo masculino. El nombre proviene de la alineación que forman el Sol y la Luna en relación con la Tierra.

La narración tzotzil de los padres Sol y Luna (Ramírez, 2008) como vínculo creador de la realidad humana y de la era histórica, ofrece una perspectiva única para entender a estos personajes como un solo arquetipo: la sизigia, pero también a cada uno por separado. En el apartado anterior se revisó la equivalencia simbólica de la niña lunar con Coyolxauhqui y con ello la necesidad de una contraparte de oscuridad para controlar la luminosidad excesiva del Sol.

Ahora se revisa al personaje masculino como héroe divino: Sol. En este relato se llama Padre Sol del Cielo y se observa una identificación con la deidad cristiana como personaje y la búsqueda de éste por la preponderancia celestial. Asimismo, la recurrencia de los opuestos complementarios se nota desde el inicio de la narración, puesto que la función creadora del padre implica también un proceso de destrucción:

Entonces Nuestro Santo Padre Sol del Cielo comenzó a hundir la tierra. Hubo un temblor, pero fue un temblor muy muy fuerte [...] Nuestro Santo Padre Sol del Cielo hizo las rocas, hizo los cerros, hizo los valles, hizo los desaguaderos” (Ramírez, 2008, p. 19).

Aquí es muy claro que el principio creador del espacio, donde habrían de habitar los hombres, sólo es posible a partir de la devastación del mundo anterior, pensamiento que rige la cosmogonía mesoamericana y con ello el pensamiento común en cuentos indígenas. De este mismo concepto proviene el de la lucha de los opuestos por la búsqueda de la primacía celestial.

Cuando se ponía Nuestro Santo Padre Sol del Cielo salía Nuestra Santa Madre Luna. Pero Nuestra Santa Madre Luna salía igual a nuestro Santo Padre Sol del Cielo, así que no oscurecía. A nuestro Santo Padre Sol del Cielo no le gustó que no hubiera oscuridad porque sus hijos no podían dormir, todo el tiempo había luz. Entonces la tierra comenzó a oscurecerse. Ya había luz, ahora había día. (Ramírez, 2008, p. 20)

Como parte del sincretismo religioso, en este ejemplo resalta la importancia que se le atribuye a Sol como ser bondadoso, puesto que depende de él la necesidad de una contraparte oscura y no de la decisión de Luna por evitar que los seres se sigan convirtiendo en piedra. Como se revisó en los ejemplos anteriores (respecto a Conejo y Luna), estos personajes se imponen al otro y parten de su carácter temperamental y de su necesidad de ser parte equitativa de su contrario, como opuesto complementario.

En este caso es Sol quien termina por vencer a Luna, ya que el principio creador (el todo) se relaciona con la luz, mientras que la nada tiene una vinculación implícita con la oscuridad. Esto denota la relación implícita entre el principio de lo masculino sobre lo femenino y de la superioridad de Sol sobre Luna. Específicamente en la forma de referirse a cada uno de los personajes se observa que el apelativo de ambos conlleva una carga significativa que implica relación con lo divino y marcas de respeto, sin embargo, la preposición “de” se utiliza exclusivamente para el Sol, lo que marca la relación que el pueblo le otorga como propietario del Cielo. Sin embargo, también se evidencia la necesidad de

Luna para la coexistencia de Sol y nuevamente el menester de la oscuridad para que exista la luz.

De manera general y sobre esta misma línea se identifica al personaje femenino de Luna con elementos de oscuridad, ya sea por la vinculación con la noche como por ser la protectora de los seres de la sombra. Ante esto, López A. (2020) asegura que, en la cosmovisión indígena, Luna: “gobierna el mundo de los duendes¹⁷⁷ o enanos o gigantes o *xantiles* o *tzitzimime*, esto es, los dioses en su etapa de proto criaturas” (p. 71). En el cuento *tzotzil* leemos:

Entonces, la tierra comenzó a oscurecerse. Ya había luz, ahora había día. Bueno, cuando se cubrió la cara de Nuestra Santa Madre Luna rápido salieron los demonios. Pero no pudieron verlos salir. Ya estaban allí, nomás parados, viendo. Porque cuando se cubrió la cara de Nuestra Santa Madre Luna, ya no pudo cuidar a sus hijos. Por eso fue que los demonios salieron. (Ramírez, 2008, p.21)

En cuentos cosmogónicos donde el personaje masculino representa al Sol y el femenino a la Luna, se evidencia el pensamiento del cual provienen los opuestos complementarios, es decir, que a partir de estos personajes y sus acciones resulta evidente que la noche es necesaria para el surgimiento del día, la muerte para la vida (y viceversa), así como la oscuridad para que exista la luz. En palabras de Johansson (2008): “el agua, el fuego y la integración funcional de los opuestos que éstos representan son arquetipos mitológicos con carácter universal” (p. 78). Por lo anterior, el historiador asegura la importancia de dichos símbolos, pues aparecen en las diversas narraciones de origen mesoamericano que se fueron diversificando con una constante en común: la creación del Sol y la Luna como cuerpos ígneos o acuáticos

¹⁷⁷ Probablemente se refiera a los *aluxes*, de origen maya.

respectivamente y “cuyo movimiento abrió el espacio tiempo existencial” (Johansson, 2008, p. 79). Por ello, los relatos donde participan dichos opuestos como personajes son considerados cuentos cosmogónicos, pues hablan del principio de una era a partir del tópico de un héroe divino que se conforma como dos personajes opuestos que se necesitan incesantemente: “este hecho manifiesta la necesidad de contar con la presencia complementaria de lo áqueo femenino y lo ígneo masculino” (p. 79).

Cada una de estas polaridades está puesta en sus respectivos personajes: Sol se identifica con el fuego, la luz, el día y la vida; Luna con el agua, la oscuridad, la noche y, por tanto, la muerte.¹⁷⁸ Asimismo, y quizá por extensión de características, también se le atribuyen al personaje lunar la existencia de brujas, demonios y otros personajes de la sombra, puesto que generalmente se relaciona a estos seres con la noche. En el cuento tzotzil este hecho es el que marca el motivo de persecución de Madre Luna hacia Padre Sol: “entonces, los demonios comenzaron a matar a Nuestro Padre Sol del Cielo” (Ramírez, 2008, p. 20). Sin embargo, según el mito, los demonios sólo creen que su enemigo Sol ha muerto, hasta que descubren que vuelve a salir, lo que marca la ciclicidad de este personaje, pero también la soberanía que tiene sobre otros.

Nuestro Padre Sol del Cielo vio que sus hijos tenían ojos como los de los perros, no estuvo de acuerdo. Vio que no era correcto que fueran capaces de ver el dinero del Dueño de la tierra en las montañas. Mejor les cubro los ojos, si no, no está bien, dijo Nuestro Santo Padre Sol del Cielo. (Ramírez, 2008, p. p. 21)

En los mitos, el motivo de los ojos velados es una manifestación del poder de un personaje sobre otro, ya se ha revisado en otros ejemplos. El más paradigmático es el del Popol Vuh¹⁷⁹

¹⁷⁸ En el mito de Coyolxauhqui, la relación de la muerte con la Luna resulta evidente.

¹⁷⁹ De hecho, el Popol Vuh es el relato sobre cómo el Sol y la Luna aportaron la luz del mundo actual.

cuando los creadores Tepew y Cucumats consideran que los hombres de maíz son demasiado inteligentes, pues podían ver y escuchar todo, entonces les nublaron la vista con un soplo, para que sólo pudieran ver lo que estaba cerca:

Al mirar, veían a su alrededor y contemplaban los cuatro ángulos del cielo y los cuatro rincones de la tierra. Lo distinguían todo sin tener que moverse, incluso aquello que permanecía oculto a la distancia: bosques, rocas, lagos y montañas. En verdad eran hombres admirables y grande era su sabiduría [...] ¿qué haremos ahora con ellos? Que sólo vean un poco de cuanto hay en la tierra. Ellos son simples criaturas nuestras. (Govea y Silva, 2017, p. 35)

Este motivo recae en personajes cuyo propósito es evitar que otros seres de la creación (ya sea su opuesto, como en el caso de la diosa lunar, o criaturas engendradas por ellos) alcancen habilidades que pondrían en riesgo su soberanía. Esto, a través de tres acciones principales: 1) disminuir el campo de visión, 2) lanzar desde las alturas, por ejemplo, cuando Dios lanza a Conejo y 3) golpear a otro personaje con un objeto que se le queda marcado en el rostro. En los cuentos, esto último funciona para explicar las manchas de la Luna, cuando es golpeada con un huarache o con un conejo: “entonces el muchacho se enojó. A propósito, dejó su huarache. No quiere andar con su hermana. Él solo quiere ser Sol. Por eso agarró el huarache y pegó a la muchacha mero en la cara” (Miller, 1956, p. 97).

Las acciones en conjunto de los personajes y su marcada crueldad, tienen la función etiológica de arrasar con la era en que aún no se alcanza el orden cósmico. Esto, al destruir a los falsos héroes que se corresponden con la aparición de varios soles que no son los verdaderos. En el cuento mixe, éstos son la abuela canibal y el abuelo venado.

Los héroes devienen Sol y Luna y suben al cielo. Vencedores del inframundo y de la noche, de los antiguos, de los reyes y de los ricos, los héroes hacen aparecer la luz el

día y la estación seca. Su victoria sobre las tinieblas introduce la alternancia del día (Sol) y de la noche (Luna). (Torres, 2007, p. 373-374).

Entonces, Sol y Luna comienzan como personajes complementarios que representan los arquetipos del *animus* y el *ánima*. Finalmente, en una forma de oposición continua en la que logran un balance de sus características, funcionan como una divinidad conjunta a la que se puede aludir con diferentes nombres: pareja de padres creadores, representación de la sизigia o bien, los héroes divinos como unidad.

4. Jesucristo. Entre el personaje bíblico y el héroe de cuentos indígenas

Antes de comenzar con el estudio de Jesús como personaje es importante reconocer que, desde la cosmovisión indígena, Cristo estuvo vinculado con el carácter solar que atribuyeron los mitos de origen al personaje del Sol; a la vez tenía una relación complementaria y opuesta con la Luna. Sin embargo, tras el sincretismo religioso, el arquetipo generado de la sизigia o conformación de los opuestos fue entendido únicamente desde su carácter solar, por la relación que se identificó en Jesucristo, como un ser cálido de luz y como héroe que se sacrifica para salvar a las criaturas de la tierra.

Por otro lado, también se generó “la oposición Jesucristo-Diablo,¹⁸⁰ que se traduce en la oposición Sol-Luna” (Torres, 2007, p. 377) lo que deja fuera todos los atributos del arquetipo femenino como parte de los opuestos complementarios.

¹⁸⁰ La película *Santo Luzbel* (Sabido, 1996) es un ejemplo notable de esta dicotomía; ya que en la necesidad de ver a los héroes divinos desde el espacio de lo sagrado. La representación religiosa de San Miguel y Luzbel genera controversia por el choque cultural entre la religiosidad indígena y la perspectiva de un solo dios. Por ello, el sacerdote no es capaz de entender la cosmovisión originaria donde San Miguel y Luzbel fungen como opuestos complementarios. Razón por la cual, Luzbel es llamado Santo.

4.1 Jesús zapoteco. La suplantación del héroe

El Sol, como elemento primigenio de la divinidad, proyecta sus cualidades en Cristo¹⁸¹ por la vinculación que ambos tienen con el arquetipo del héroe: “el Sol calienta a las criaturas. Es el rey de este mundo, pues fue el primer dios muerto y el primer resucitado” (López A, 2004, p. 21). La idea del astro como Rey del mundo, cuyo nacimiento fue milagroso, que muere y resucita por las criaturas y cuyo poder es el de la luz, resultó ser la misma forma en que se concibió a Cristo al otro lado del mundo: “el padre visible del mundo es el Sol, el fuego celeste; de ahí que Padre, Dios, Sol, Fuego, sean sinónimos mitológicos” (Jung, 2008, p. 113). Esta situación resulta favorable para la asimilación de una religión originalmente externa, pero que embona asertivamente en otra. Como personaje, la figura de Jesucristo fue identificada entre los indígenas como el Sol. Así pues, la mitología solar en los cuentos, adquiere nuevos personajes, matices y episodios.

La importancia atribuida al carácter creador y ordenador del Sol en los pueblos de Mesoamérica fue el modelo ideal utilizado como impulsor inicial de la inserción de Cristo en una cosmogonía ya preestablecida, es decir, que la adopción de un personaje externo tuvo entre sus razones principales la similitud de rasgos fundamentales entre los personajes sagrados:

Jesús es presentado por los evangelizadores como el Rey del Mundo; su poder es el de la luz; nace gracias a una concepción milagrosa; hace prodigios; muere en bien de las criaturas; resucita tras visitar la región de la muerte; se eleva para gobernar desde el Cielo. (López A, 2020, p. 36)

¹⁸¹ Según Jung (2008): “la aureola de los santos es lo mismo, a saber: una imagen del sol, como la tonsura. Los sacerdotes de Isis ostentaban la cabeza rapada y luciente como un astro” (p. 112).

La comparación resulta evidente con otro personaje que comparte las mismas características: como arquetipo del héroe, Sol recrea algunos motivos episódicos con otros personajes de cuentos indígenas, tales como el niño maíz o incluso la hermana lunar con la que al principio comparte origen, sabiduría y funciones divinas. Sin embargo, todos los atributos en torno a Cristo, coinciden con el carácter arquetípico atribuido al Sol.

Los motivos de huida del personaje también se repiten en los cuentos zapotecos donde Jesús es protagonista, lo que implica que las características de un personaje fueron utilizadas para suplirlo con otro. Pese a lo anterior y en consonancia con el planteamiento de Florescano (2017): “para recuperar la autenticidad del personaje y su complejidad original es necesario despojarlo de las vestiduras occidentales que los cronistas religiosos del siglo XVI (Sahagún, Durán y otros) impusieron para transformarlo en un heraldo del cristianismo” (p. 235). Razón por la cual el análisis del personaje de Jesús se centra en el arquetipo del héroe dentro del cuento indígena.

La importancia arquetípica en la vinculación de un personaje con otro (Sol y Jesucristo) la explica Torres (2007) partiendo de la similitud simbólica en cuanto a las diferentes religiones. De acuerdo con el antropólogo, una de las razones principales por las que el cristianismo se dispersó en todo el mundo fue la trascendencia simbólica del personaje principal: Jesucristo. Mismo sustrato que se encuentra en divinidades de diversas mitologías; una de ellas es precisamente el héroe solar de mitos indígenas mexicanos. Por ello, respecto al impacto que la religión cristiana tuvo en la cosmogonía originaria, Torres asegura: “no se puede negar la influencia cristiana desde los primeros contactos con los españoles, pero considero que los temas presentes en el cristianismo son muy frecuentes en las religiones del mundo” (p. 267).

El espacio temporal es otro elemento indispensable para implantar la creencia de un personaje dentro de otra cosmogonía: “en la mezcla de las tradiciones católica e indígena, los indicios señalan que el nacimiento de Sol corresponde a la Navidad” (Torres, 2007, p. 376). El Jesús bíblico nace pues en el tiempo histórico, mientras que, desde la cosmogonía inserta en el cuento indígena, la vida de éste transcurre en el umbral entre la creación del mundo y la existencia actual; es decir, en el tiempo mítico, donde las acciones de los animales y las plantas con el héroe determinan sus características definitivas como especie. Esta disposición temporal en torno a Jesús ocurre por la relación del personaje con la esfera de lo sagrado. Así, desde la cosmovisión indígena, las acciones del personaje están ubicadas previas a la creación del mundo (López A, 2020, p. 39). Por lo anterior, Jesús en cuentos indígenas marca el inicio de la nueva era, de la misma manera que hacen Sol y Luna. En estos cuentos se asegura que antes del nacimiento de Jesús “todas las cosas hablaban” (Vázquez, 1999, p. 219). Así pues, es sólo a partir de la muerte y renacimiento del héroe que los animales y los instrumentos se quedaron mudos, lo que marca una diferencia temporal entre el héroe de cuentos indígenas y el Jesucristo bíblico.

4.1.1 Jesús como personaje perseguido por los judíos

Entre la clasificación del cuento indígena de Montemayor (1998) existe una categoría donde el héroe reparte dones y desgracias a plantas y animales según lo ayuden a salir victorioso frente a sus enemigos. Algunos animales socorren al personaje, otras plantas lo traicionan y viceversa.

En cuentos zapotecos, Jesús suplanta a un héroe indígena vinculado al Sol. De ahí la confusión respecto a la aseveración de que Jesús vivió en Juchitán¹⁸² ya que el cuento conserva sus funciones y sólo el personaje es suplantado, a diferencia de las narraciones que son la adaptación de un tema cristiano, éstas sólo cambian en el personaje. Probablemente éste fue utilizado como parte de la evangelización y aceptado por los habitantes de la región zapoteca.¹⁸³ Cristo puede aparecer como un niño, pero también como un hombre que se esconde de sus agresores, por lo que las plantas y los animales adquieren una forma específica ya sea para protegerlo o delatarlo. La temporalidad se divide en el antes y el después de la persecución de Jesucristo. En relación con el relato bíblico, el hecho de que Jesús aparezca simultáneamente como un infante o como un adulto es debido a que el espacio temporal ubica al personaje en la persecución de Herodes (respecto a su nacimiento), que se corresponde al momento en que recibe ayuda de otros personajes y después, cuando es apresado y donde se narra la traición de plantas y animales.

El tratamiento del personaje en “La milpa salva a Jesús” (Henestrosa, 2009) por ejemplo, recrea una serie de circunstancias donde la milpa modifica sus condiciones primarias para servir como núcleo protector a Jesús que es perseguido por los judíos durante su estancia en Juchitán. De manera que este espacio se establece como un lugar de protección para Jesús, pues las acciones de los personajes (animales y plantas) se definen a partir de dos opuestos: esconder o delatar a Jesucristo.

Era el mediodía en tierras de Ixhuatán. Caminaba Jesús, perseguido por los judíos
 [...] había cerca, a su derecha, un sembradío, una milpa recién nacida. Hacia la

¹⁸² Pueblo zapoteco ubicado en el Istmo de Oaxaca, de donde es originario el autor de *Los hombres que dispersó la danza* (1929).

¹⁸³ Por lo mismo, en este caso no interesa la intertextualidad, sino el origen simbólico o arquetípico como ya se explicó en la metodología.

sementera se precipitó Jesús, arrastrándose bajo la última hilera del alambrado. La milpa creció en un instante: de *du'za'* que era, se hizo señorita [...] entre las matas tuvo Jesús, otra vez, nueva salvación, ante el azoro de los judíos. (Henestrosa, 2009, p. 91)

El término “judío” para referirse a los perseguidores de Jesús no es casual. Torres (2007) explica: “la abuela, los diablos, los judíos juegan un rol análogo al de los señores del inframundo. Son autóctonos telúricos, sobrevivientes de una época anterior” (p. 365). Ya se ha explicado previamente la equivalencia simbólica entre la Luna y los seres de la noche. Pues bien, los judíos cumplen la misma función como buscadores incansables del Sol; en este caso de Jesús. De esta manera, adquiere sentido dicho antagonismo entre los opuestos: mientras uno es luz, otro es oscuridad y “ya como producto de las ideas surgidas por el dominio español, se identifica a los judíos con los poderes de la noche y el Inframundo” (López A, 2020, p. 42).

En cuentos zapotecos, ya como parte del pensamiento cristiano, los judíos son los perfectos antagonistas del héroe juchiteco porque resaltan las cualidades de Jesús, ya no sólo como luz del mundo, o como sabio imprescindible, sino como ejemplo supremo de bondad. Así, en el personaje de Jesús sobresale la función de asegurar que éste vivió en el pueblo de Juchitán como una manera de vincular el origen de los zapotecos con la Tierra Santa. Sin embargo, la función original del personaje de Luna, como contraparte femenina de Sol (en este caso de Cristo), se ve diluida por la necesidad de establecer la idea de la unicidad divina que contiene sólo los principios de lo masculino. En el ejemplo específico de los mitos chamulas¹⁸⁴ y de acuerdo con la explicación de Gossen (1990):

¹⁸⁴ Comunidad indígena en Chiapas que se considera parte del grupo maya.

Sólo los demonios, los monos y los judíos existieron antes del advenimiento del orden y fueron hostiles a él. Estas fuerzas mataron al Sol a principios de la primera creación y lo obligaron a subir a los cielos, desde donde otorgó calor, luz, vida, orden. (p. 53)

Sucede lo mismo en cuanto a la identificación de la Luna con el diablo (Torres, 2007, p. 284). Misma vinculación que proviene de la relación implícita entre la Luna y los seres de la noche, los llamados *xantiles*.

Frye (2018) en su lectura mitológica de la Biblia explica la importancia de mostrar la naturaleza maligna en uno de los personajes para resaltar las cualidades benignas del otro,¹⁸⁵ con lo que se establecen dos naturalezas: “uno es el destinado por Dios para la humanidad solamente, el otro es la naturaleza caída o enajenada” (p. 147). A partir de una religión monoteísta el concepto de moralidad apunta en una sola dirección, la cual sigue ciertos intereses en específico (ver capítulo 1). En cambio, en las religiones politeístas como lo fueron en las culturas prehispánicas, la diversidad de personajes genera una lucha de intereses donde se produce un balance que se observa específicamente en los principios de dualidad de los opuestos complementarios.

Por ello, en los cuentos donde Jesús es protagonista, muchos de los atributos anteriormente vinculados con el personaje femenino son presentados en la configuración completa de Cristo. Así pues, ya no funge sólo como héroe, sino como un ser completo en sí mismo: la unión de los opuestos o la pareja de padres creadores. No obstante, por la esencia del cuento zapoteco, la vinculación que el héroe (Jesús) tiene con la naturaleza, hace que su suerte dependa de estos seres respecto a la conformación total del personaje.

¹⁸⁵ Otro ejemplo donde ocurre esta situación es notable en el personaje de Baal, que, de ser un dios de la fertilidad en distintos pueblos de Asia Menor, pasó a ser considerado como uno de los seguidores de Lucifer (Frye, 2018, p. 180).

4.2. Sobre las criaturas y cómo adquirieron sus características

A continuación, se presenta una tabla de personajes (animales y plantas) cuyas acciones marcan el destino del héroe: huir de los perseguidores o ser apresado por ellos. Lo anterior, con base en el libro de cuentos *Los hombres que dispersó la danza* (1929) donde, a la vez, las funciones de Jesús como personaje consisten en definir las características finales de las criaturas.

PERSONAJE (ANIMAL O PLANTA)	ACCIÓN QUE TOMA	REPERCUSIÓN	CONDICIÓN ASIGNADA
Milpa de maíz	Crece (se hace señorita)	Positiva: esconde a Jesús detrás de sus cabellos.	Cabellera multicolor de la mata de maíz.
Golondrina¹⁸⁶	Primer momento: borra las huellas de Jesús al arrastrarse en la arena.	Positiva: evita que los judíos le sigan la pista a Jesús.	Tiene el pecho del mismo tono que la arena.
	Segundo momento: Jesús cruza el agua y la golondrina no encuentra sus huellas.	Negativa: Jesús es apresado por los judíos	Vuela de pena a la orilla del mar y al ras de la arena.
Olivo	Inclina sus ramas.	Positiva: acoge al niño dios que se hace diminuto para poder resguardarse en sus hojas.	Desde entonces, cada noche inclina sus ramas y cierra sus hojas. Es considerado un árbol sagrado.
Carrizo	Ahueca su tallo	Positivo: Jesús disminuye su tamaño y se esconde dentro de él.	El carrizo queda hueco por dentro.
Plátano	Creció y le brotó una hoja alrededor (cáscara).	Positivo: permite que Jesús descansa dentro de él.	La semilla dentro del fruto simula una cruz y quien separe un plátano de su penca, debe persignarse.
Urraca	Descubre a Jesús huyendo.	Positiva: María compra su silencio con objetos que visten a la urraca: el manto azul oscuro y un collar de cuentas negras.	Los objetos que aceptó le dan su aspecto definitivo, pero grita sin objeto y sólo por castigo a todo el que pase por la selva.
		Negativa: los judíos le ofrecen las plumas que adornarán su cabeza.	

¹⁸⁶ En relación con el relato bíblico, narra los dos momentos de persecución de Jesucristo: nacimiento y muerte.

Pájaro carpintero	Agujere el carrizo como señal para los judíos de que ahí se esconde Jesús. ¹⁸⁷	Negativa: los judíos encuentran y apresan a Jesús	Recibe el castigo del trabajo inútil. ¹⁸⁸ agujerear los troncos verdes y los secos todo el año.
--------------------------	---	---	--

Tabla 4. Condición de los personajes en torno a Jesús

Como se puede observar, cada uno de los personajes representan un ciclo narrativo en el que Jesús define las características de éstos, a manera de premio o castigo. Con ello se cuenta una historia individual que podría desprender cada uno en diferentes mitos. Tal y como plantea López A. (2020): “en la tradición mesoamericana todas las criaturas, incluyendo a las más torpes y flacas, tienen al menos en teoría su propio mito” (p. 20). Recordemos que Sol representa el hiper mito y que, en este caso, el personaje de Jesús está supliendo al Sol. Entre los personajes que reciben los dones, hay una cantidad interminable de criaturas y seres: animales, plantas, astros, elementos, cosas y seres. Todos los que habitaron el mundo anterior a la llegada de Sol (o Jesús) y que adquieren una característica definitoria cuando éste sube al cielo:

Sus interrelaciones sirven para que cada uno adquiriera las características definitivas que tendrá en el mundo. Las aventuras se van desarrollando y, en el preciso momento, al final de las hazañas, instantes antes de que el Sol arroje sus terribles rayos, el personaje adquiere su modificación final. (López A, 2020, p. 20)

Así como unos adquieren sus características definitorias, otros se convirtieron en piedra con la primera salida del Sol. Con la llegada de los evangelizadores, todos estos personajes fueron denominados: *xantiles*, término que hace referencia a los gentiles. Esto, como parte del

¹⁸⁷ Función similar a la de Judas Iscariote: “llegó Judas, uno de los doce. Iba acompañado de una chusma armada con espadas y garrotes, enviada por los jefes de los sacerdotes. El traidor, les había dado esta señal” (Mt 26: 47-48).

¹⁸⁸ Esto remite al Génesis y la expulsión de Adán y Eva del paraíso.

proceso de conversión de una religión a otra, pues se aseguraba a los indígenas que sus antepasados eran gentiles, es decir, no cristianos. Ante esta aseveración, se comparó a los no creyentes con todas las criaturas que no estuvieron preparadas ante la salida del Sol y por ello, se convirtieron en piedras. Resalta esta idea en el ejemplo de un informante¹⁸⁹ mixe sobre sus ancestros:

Era muy lista la gente entonces. Pero después vinieron los que se llaman frailes. Muchos se fueron entre el monte. Allí buscaron cuevas o escarbaron sus agujeros. Allí entraron éstos, allí nomás se murieron. Ése que no quiere bautizarse. Pero algunos no corrieron. Ésos sí fueron bautizados. Allí es donde se volvieron tontos, dicen.
(Miller, 1956, p. 162)

Resulta interesante la connotación que generó el término. Si bien, la palabra comenzó por aludir a la gente no cristiana, también se reinterpretó para referir a aquellos cuyas creencias eran erróneas. Así, en los cuentos cosmogónicos estos seres pasaron a ser los *xantiles*, es decir, aquellos que no creyeron en la llegada de Jesucristo¹⁹⁰ y cuando éste llegó se retiraron a la región de la muerte; sin embargo, se dice que los que no alcanzaron a irse, se quedaron petrificados sobre la tierra.

En la lectura mítica de Frye (2018), el personaje de Jesús en la Biblia representa al Salvador cuya función es recuperar el paraíso perdido, razón por la cual, se sacrifica por todos los seres puesto que “las enseñanzas de Jesús se centran en el concepto de un reino espiritual actual que abarca todas estas imágenes del nivel superior” (p. 156), es decir, representa el retorno del mundo espiritual en la tierra. Para el cristianismo, Jesús logró la

¹⁸⁹ El nombre del informante no se incluye en el texto recopilado por Miller (1956).

¹⁹⁰ Entiéndase al personaje de Jesús, ya como parte del pensamiento cristiano asimilado en las culturas indígenas.

liberación de la humanidad con la revelación de un reino espiritual más allá del sufrimiento humano (p. 199), el mismo principio creador se identifica con las funciones del Sol en los cuentos. El inicio de una nueva era donde él mismo representa la luz; se traduce desde la misión evangelizadora como el reino espiritual. Si bien, en los Evangelios, Jesús habla a sus discípulos con parábolas o misterios que deben ser interpretados, en los cuentos originarios, los seres que lo protegen también parecen tener una sabiduría innata para reconocer el papel fundamental de Jesús como héroe. En ambos casos, esto funciona como una prueba para acceder al nuevo mundo, uno (el de los cuentos) es aquel donde el Sol ilumina a las criaturas y el otro se considera el Reino de los Cielos desde la perspectiva bíblica.

Por ello, y desde una cosmovisión más cercana a las culturas que narran estos cuentos, se dice que los judíos o *xantiles* quedaron resentidos por convertirse en piedra y no resistir el calor del Sol (Jesucristo): “perseguido Jesús por los judíos, sucios de ira, hacía varios días, lo mismo si llegaba o se iba la luz” (Henestrosa, 2009, p. 93). En esta cita se hace referencia a los ciclos solares y se intuye la razón por la que los judíos persiguen al héroe, es decir, que el resentimiento genera la persecución.

Son tenidos por personajes antiguos, ancestros, debiéndose entender por estas denominaciones que pertenecieron a la dimensión espacio temporal previa a la creación del mundo, pues se asegura que antecedieron a Cristo y que quedaron atrapados en el momento en que, tras la crucifixión, cantó el gallo. (López A, 2020, p. 74)

Se considera entonces que la existencia previa a la salida del Sol (la bendición del mundo según el modelo cristiano) el mundo era oscuridad. Misma razón por la que en los cuentos zapotecos sobre la naturaleza original de animales y plantas, los judíos (también llamados seres de la noche) son quienes persiguen al niño Jesús. En realidad, aquellos que reciben el

nombre de antepasados, judíos, gentiles o *xantiles*, representan la misma función dentro del cuento como perseguidores; sucede lo mismo respecto al héroe que huye: Sol, Jesucristo, Htotik:¹⁹¹ “porque antes, hablaban todas las cosas, el venado, el temazate, el jabalí, la piedra, el palo, el agua, todo hablaba. Ahí cuando nació Jesucristo es que se puso mudo todo” (Miller, 1956, p. 90). Si bien, esta cita se refiere al cuento mixe sobre el inicio de la era solar, explica desde la cosmovisión general cómo todas las cosas poseen un alma propia y sirve como premisa respecto a la creencia de que todos los seres: animales, plantas y utensilios perdieron el habla ante la salida del Sol, es decir, ante la llegada de Jesucristo ya desde el sincretismo religioso. Es entonces cuando se genera el resentimiento y la persecución al héroe por todo aquél que se quedó sin alma: los ancestros en el caso del Sol, los *xantiles* y judíos en el caso de Jesús. Por ello, en otros cuentos con menor grado de aculturación, los personajes en torno al nacimiento del héroe divino (Sol) se toman como dioses que “no pudieron sufrir los Rayos de Sol y se refugiaron en cuevas o penetraron en las montañas: los rayos los convirtieron en piedras” (López A, 2020, p. 21).

4.3 Jesús escondido en un plátano. Análisis arquetípico del héroe en un cuento zapoteco

Montemayor (1999) considera que la mayoría de los cuentos sobre la naturaleza original de animales y plantas parecen tratamientos de temas cristianos porque, con la evangelización de las comunidades indígenas, fue muy factible reemplazar al héroe autóctono con Jesucristo, aunque se conservaran las mismas funciones del relato que explican por qué las plantas o los animales adquieren determinadas características. De ahí que existan tantas narraciones que

¹⁹¹ Nombre que recibe el Sol en el mito chamula ya referenciado (Gossen, 1990).

aseguran la presencia de Cristo en Juchitán y que fue la naturaleza del lugar quien salvó o perjudicó a Jesús.

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

Un ejemplo para evidenciar dicho proceso en los personajes y donde aún aparece el nombre del héroe original, es el mito maya tzotzil sobre el origen del Sol: Htotik, quien, al igual que Jesús en cuentos zapotecos, tiene que huir de sus perseguidores y se salva al esconderse dentro de una hoja de plátano. En *Los hombres que dispersó la danza* (Henestrosa, 2009) se encontró una versión donde el Niño Dios se esconde de los judíos en lo más alto de un árbol de plátanos. Asimismo, López C. (1960) explica que Jesús “llegó a los verdes platanares y los cogollos tiernos le envolvieron su blandura. Pero los judíos no le dejaban y llegaron a los platanares. Entonces él se estiró largo y fino en el hueco del carrizo” (p. 55). La versión de Henestrosa (2009) conserva la idea de otro dios aparte de Cristo: “un día subió a su copa el Niño del Viento, cargado con la noticia de que el otro, el Niño Dios huía hasta esconderse en la noche perseguido por los judíos” (p. 99). Aspecto que denota rasgos más antiguos de la tradición prehispánica donde multiplicidad de dioses conviven en la configuración del universo, en vez de la importancia que posteriormente se adjudicó al dios cristiano.

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

indígenas y la figura idealizada, no sólo de Cristo, sino también de mártires de la imaginería católica que comparten características con el héroe.¹⁹² La canonización y los textos hagiográficos, sobre las vidas de los santos, son un ejemplo del proceso de heroicidad en personajes religiosos y que por supuesto también permean los cuentos indígenas.¹⁹³

Asimismo, la transformación de plantas y animales es un tópico común en las narrativas originarias. Por ello, los cuentos zapotecos donde Jesús es protagonista, son una de las mejores muestras del sincretismo religioso. En concordancia con el análisis de Torres (2007) respecto a la persecución de Cristo por los judíos, el motivo episódico se inspira en el tema mesoamericano de la Luna que corre siempre detrás del Sol. Mientras que específicamente los relatos donde se cuenta cómo Jesucristo se oculta en un árbol, se corresponde con “la huida de Tollan del viejo Quetzalcóatl perseguido por Tezcatlipoca” (p. 285).

Por tanto, se deduce que Jesús termina por reemplazar al héroe indígena sólo en cuanto al nombre. Cristo como personaje, comparte las cualidades del arquetipo del héroe, sólo que se inserta en el espacio del pensamiento judeo cristiano. Este hecho también se deduce a partir de otros ejemplos; específicamente en los cuentos que narran las aventuras de Sol y Luna; ya que en algunas versiones (Miller, 1956) la madre de los niños es llamada María, apelativo que en realidad corresponde a Coatlicue, madre de Huitzilopochtli y de Coyolxauhqui. De acuerdo con el planteamiento de Torres (2007) “María es, para empezar, el nombre de la Virgen¹⁹⁴ María, madre de Jesucristo, identificado éste con el Sol” (p. 351).

¹⁹² En tanto que se presentan como hombres y mujeres cuyo sufrimiento parece necesario imitar para alcanzar la iluminación o salvación eterna.

¹⁹³ Un ejemplo es “El lago de Santa Teresa” (Henestrosa, 2009) donde las acciones de la santa muestran al personaje como un ser misericordioso ante las acciones destructivas de Dios, y donde éste último representa la veledad de los dioses mesoamericanos. En esta dicotomía, la santa es quien salva a los pecadores.

¹⁹⁴ El aspecto de la virginidad, evidentemente, también se vincula con el nacimiento prodigioso del héroe, otro aspecto en común entre Sol y Jesús como arquetipos.

El mismo personaje arquetípico también está presente en el relato chamula (Gossen, 1990) donde Htotik (Dios Padre) concuerda con el concepto del Dios único de la tradición judeo cristiana. Las ideas paralelas sobre la omnipresencia favorecieron el hecho de que, con el tiempo, el dios único de la tradición indígena se transfigurara en Cristo.

En torno a esto, Gossen (1990) describe al padre Sol como:

Un símbolo primigenio e irreductible del pensamiento y simbolismo chamula. El concepto del Sol abarca, a la vez, a la mayoría de las unidades del tiempo lineal, cíclico y generacional, así como también los límites y subdivisiones espaciales del universo, verticales y horizontales (p. 52).

Esta omnipotencia que describe el autor, tiene una relación directa con el principio de dualidad explicado por López A. porque el poder del Sol surge debido a la supremacía de uno de los principios contrarios: el astro (o el dios) representa el arriba sobre el abajo, la derecha frente a la izquierda, el calor contra el frío, la luz antes de la oscuridad, y lo masculino frente a lo femenino. Características que, juntas, hacen al ser más fuerte, al dios único; de manera similar, Cristo reúne tres condiciones fundamentales: es padre, hijo y espíritu santo, a la vez y de esta forma, manifiesta su unicidad. Gossen (1990) explica que la unión de estos aspectos en los símbolos sagrados crea una nueva categoría que, a menudo, está cargada de emotividad: “en la mitológica explicación del advenimiento del orden, primero hubo frialdad, feminidad y bajeza y después vinieron el orden, la masculinidad y la altura” (p. 60).

El nacimiento milagroso del héroe se determina por dos motivos episódicos en torno al personaje: el primero es que su concepción proviene de un ser divino, aspecto con el que se identifica al héroe como divinidad. Esto quiere decir que la madre es virgen y el padre no es humano, es decir, la concepción no requiere de unión sexual. En el segundo motivo episódico hay un personaje antagonista que no desea que el niño viva.

En el caso de Jesús,¹⁹⁵ es Herodes quien desea eliminarlo. Como se muestra en el siguiente fragmento donde el Ángel del Señor dice en sueños a José: “levántate, toma al niño y a su madre y huye a Egipto. Quédate allí hasta que yo te avise porque Herodes buscará al niño para matarlo”¹⁹⁶ (Mt 2: 13). Así también respecto al nacimiento del héroe solar se narra que, primeramente, su madre intenta que los animales la devoren para evitar que él y su hermana nazcan; luego la abuela de los niños es quien los persigue para matarlos. El relato cuenta cómo ambos héroes sobreviven. Respecto al nacimiento de Cristo dentro de un momento histórico, Frye (2018) plantea que:

Es curioso el contraste con la fecha de nacimiento de Jesús. No existe ninguna evidencia en el Nuevo Testamento acerca de la época o el año en que nació, y al celebrar la Navidad, la Iglesia, aparentemente se conformó con adoptar la fiesta del solsticio de otras religiones. El evento más importante en el calendario ritual mitraico, era el nacimiento del Sol, celebrado el 25 de diciembre. (p. 202)

Así, la referencia cultural que ubica a Jesús dentro del tiempo histórico, establece una certeza que se implanta en el cuento zapoteco. Razón por la que, además de la coincidencia arquetípica, se asegura que el héroe sea Cristo en vez del Sol.

Como se ha podido observar, el principio determinante y creador de un personaje (el Sol) se traspasó hacia otro: Jesús. Así pues, el Cristo de las narraciones zapotecas conserva las características del astro. Entonces, la causa transformadora en uno se traduce como la resurrección en otro.

¹⁹⁵ La estructura bíblica consta de dos partes fundamentales (Antiguo y Nuevo Testamento) que narran el nacimiento, la caída y el resurgimiento de dos héroes judíos (Moisés y Jesucristo) (Frye, 2018, p. 200). La vida de Moisés también está marcada por un antihéroe que busca derrotarlo cuando aún es un bebé.

¹⁹⁶ La fuerza del arquetipo del héroe y su importancia a nivel cultural también está en otros ejemplos literarios, como el caso del personaje Harry Potter, cuyo nacimiento también está marcado por el deseo de su antagonista, Voldemort, por matarlo y evitar que lo iguale en poder (Rowling, 2019). Ejemplo que, en este caso, no es de origen popular pero cuyos personajes sí cuentan con la estructura arquetípica.

El personaje de Jesús en la Biblia está caracterizado desde un aspecto más humano por la necesaria identificación de éste con emociones como el miedo, la alegría, etc. En los versículos donde se narran las horas previas a su muerte,¹⁹⁷ se dice que Jesús: “comenzó a sentir una tristeza y angustia y les dijo [a Pedro y los discípulos] siento una tristeza de muerte. Quédense aquí conmigo y permanezcan despiertos” (Mt 26: 37-38). Este personaje se identifica más con el concepto del héroe como representación del mundo para el individuo (Bajtin, 2005) porque funciona como un héroe humano, con autoconciencia de sí mismo y de su realidad: “como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante” (p. 73). En cambio, el personaje de Jesús en cuentos zapotecos funciona más bien como el héroe arquetípico que sabe exactamente lo que debe hacer, pero no tiene sentimientos de culpa, alegría, o cualquier emoción al respecto; simplemente cumple sus funciones como parte de su trascendencia simbólica: “cuando Jesús supo que los judíos habían descubierto donde dormía, no volvió a quedarse como el hueso de un fruto, en la hoja cerrada del olivo” (Henestrosa, 2009, p. 95). Así pues, uno representa al héroe humano mientras que el otro es el perfecto héroe arquetípico que cumple las funciones narrativas ya mencionadas.

Por otro lado, los cuentos sobre Jesús donde los animales y las plantas adquieren determinadas características, el beneficio o perjuicio que ello signifique, depende de las acciones que hayan tomado en la era previa al advenimiento del Sol. De manera que el personaje de Jesús dentro del cuento tiene el don de la transformación, es decir, que reparte dones a cada una de las criaturas a manera de castigo o premio. Aspecto que lo identifica como personaje prototipo de relatos originarios, en tanto que es un rasgo característico del

¹⁹⁷ Para contrarrestar con uno de los momentos de huida y persecución en el cuento zapoteco.

arquetipo del héroe; en el sentido de que “Sol y Luna como criaturas tienen un dios creador oculto” (López A, 2020, p. 20) pues son ellos los personajes originarios que se encargan de disponer la naturaleza definitoria de otros personajes.

Ante esto, y de acuerdo con López A. (2020), resulta evidente que la asimilación de un personaje en otro no se trata de un proceso intertextual, sino de estructuras míticas o arquetipos en común que, si bien fueron aprovechadas en el proceso de evangelización para suplir un personaje por otro, también es cierto que el suplente sólo cumple las funciones del originario, aun cuando se creyó descubrir la memoria de la palabra bíblica entre los indígenas.

En palabras de López A. (2020): “ambas son historias paralelas que coinciden en algunos detalles, pero cuyos relatos se refieren a procesos cósmicos completamente diferentes” (p. 30). Dicho paralelismo se basa en el personaje como arquetipo del héroe divino y las funciones ya mencionadas que éste conlleva.

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

El cristianismo tuvo como principio fundamental convertir a todos los individuos a la fe del dios único y verdadero,¹⁹⁸ usó como estrategia la vasta y antigua tradición de los pueblos indígenas. El resultado fue el sincretismo de doctrinas que, si bien, coincidían en

¹⁹⁸ Bartolomé de las Casas propuso una conquista espiritual de forma paulatina, con el sutil convencimiento y aceptación de otras ideas: “el modo de mover, dirigir, atraer o encaminar a la criatura racional al bien, a la verdad, a la virtud, a la justicia, a la fe pura y a la verdadera religión, ha de ser un modo que esté de acuerdo con el modo, naturaleza y condición de la misma criatura racional” (Casas, 1975, p. 71).

algunas características, otras parecerían irracionales desde la perspectiva euro centrista, pero aun así conforman la cosmovisión actual que se evidencia entre muchas otras maneras en las narraciones autóctonas. Sin embargo, durante el proceso de evangelización ocurrió que:

Los primeros frailes que arribaron a estas tierras creyeron que su verdad, por su calidad intrínseca sería aceptada pronto por los indígenas. Los indígenas, por su parte, habían construido sus concepciones del cosmos, su religión, su ética y sus mitos con la lógica de otra historia, fruto de antiquísimas formas de enfrentarse al mundo. Tenían, también sus propias verdades. Pocos años bastaron para que los evangelizadores se estrellaran con aquella realidad, y la decepción sufrida quedó registrada en las fuentes documentales junto con sus inculpaciones al demonio y a la tozudez indígena como causas de su fracaso evangélico. (López A, 2020, p. 36)

La aparición de Jesús dentro de los cuentos originarios es una muestra de la forma que operó dicho sincretismo religioso y una caracterización de un héroe con un nombre impuesto en una narración donde la divinidad era llamado de otra manera y que, sin embargo, continuó ejerciendo las mismas funciones. Esto implica una red de procesos culturales heterogéneos donde uno se impone a otro, pero donde el originario pervive por la fuerza arquetípica del personaje.

5 Conclusiones parciales

En este capítulo se analizó cómo la aculturación sustituye la manera de transitar por la cultura del otro mediante la identificación. Así pues, la estrategia es adoptar el pensamiento impuesto para encauzar la propia ideología, el arte de la creatividad sutil que rebasa la institución histórica. Esto es notable en los tres personajes estudiados: Conejo, Sol y Luna como hermanos y Jesucristo.

Conejo refleja las acciones relativas a situaciones conflictivas, pero de manera simbólica, pues el cuento esconde el discurso estratégico del pueblo donde permanece la memoria de una cultura. Dicha memoria se sostiene a partir de los opuestos complementarios; donde el mamífero muestra las características de las diosas lunares a partir del arquetipo del ánima, mientras que su contrario (el Sol) se sustituye en el cuento por Dios. De esta forma opera la aculturación, que cambia la manera de transitar por la cultura del otro mediante la identificación.

A nivel cultural la contienda de Conejo se manifiesta como una argucia por recobrar lo propio. Lo que más ayudó a generar esta idea fue equiparar la propuesta de Michel de Certeau respecto a la táctica y la estrategia con el planteamiento de Montemayor porque se explicó la manera en que Conejo representa la voz oculta del indígena como una forma de resistencia cultural dentro de su comunidad. A partir del sincretismo cultural de occidente, la modernidad marca una perspectiva en la que se desintegra la conexión con la naturaleza. Conejo resalta la antigua cosmovisión a partir de los juegos de astucia.

Este personaje se mantiene como símbolo lunar, pero su función original (complemento de la lucha divina por el poder celestial) se transformó por la necesidad de una táctica oculta en los relatos para la conservación de su dinámica social.

Ahora bien, Sol y Luna como hermanos antagónicos u opuestos complementarios, contienen un núcleo simbólico que determina la naturaleza del resto de los personajes y de los motivos etiológicos del cuento. Primeramente, a través de la figura del padre, la madre y los abuelos de los niños evidencian el paso de una época infértil a otra de fuerza creadora. En ese sentido, los personajes que anteceden a los héroes deben ser destruidos y por ello son caracterizados como un elemento caduco o negativo; la abuela, por ejemplo, se presenta

como un ser terrible que devora y cuyos dientes vaginales simbolizan a la tierra que todo lo destruye en vez de ser un espacio fértil.

Por otro lado, las acciones de los animales en torno al héroe marcan la naturaleza definitiva de su especie. Aspecto que coincide en los cuentos donde el nombre de Jesús suplente las funciones del personaje originario: al comparar los relatos solares con los cuentos sobre la naturaleza original de animales y plantas se determinó que se trata del mismo personaje. Sol y Luna son los héroes divinos proto míticos cuyas acciones marcan el principio de los opuestos complementarios, el resurgimiento de la vida a partir de la muerte y viceversa.

A través de Sol y Luna se narra el inicio de una era común a otros personajes de cuentos indígenas, puesto que el tiempo mítico relatado está regido por los hermanos astros. A partir de ellos se cuenta la secuencia del día y la noche como una necesidad del balance generado por el funcionamiento continuo y estable de los opuestos complementarios.

Por ello, el mito original narra el surgimiento del Sol, el origen de los seres que se convirtieron en piedra y por supuesto, la razón por la que Luna persigue a su hermano en un ciclo continuo y balanceado: la alternancia de los opuestos como iguales y la destrucción de los falsos héroes. En este proceso, los personajes arquetípicos resultan elementales; primero por la oposición entre el *animus* y el *ánima* y luego por el surgimiento de los héroes divinos y las criaturas de la sombra.

Debido a que ningún mito o cuento puede abarcar todos los aspectos de Luna y Sol, ya sea como conjunto o de manera separada, se analizó a cada personaje de forma independiente: en Conejo resalta la faceta temperamental de Luna, como arquetipo del *ánima*; cuya naturaleza es contraria a la solar: irregular y fría. Después se revisó a dos personajes que al principio funcionan en conjunto para destruir a los falsos héroes y luego como adversarios dentro de la persecución celestial; finalmente, en Jesús que se corresponde con

el héroe y sabio solar, se determinó que las aventuras y la personalidad de este personaje son la cobertura estética que se refiere a un proceso cósmico diferente y que funciona dentro de la cosmogonía originaria gracias a la naturaleza arquetípica del personaje.

Sin embargo, también a partir del sincretismo religioso resultó notable que el héroe divino funciona sólo a partir del arquetipo masculino (*animus*), ya que se le toma como creador del mundo por la naturaleza simbólica del héroe solar y de Jesús como seres de luz que instauran una nueva era.

El paradigma de ver a Cristo como héroe trasciende el ámbito mítico y desciende en lo social para poder entrar en la ficción a través de los cuentos. Esta asimilación ocurrió en parte por el trabajo de la evangelización, al mezclar las características de una divinidad con otra y en parte también, por la fuerza del arquetipo a nivel inconsciente, como algo que trasciende diversidad de culturas en el mundo, de la misma manera que ocurre con Buda como personaje. Evidentemente, la fuerza de Jesús en el imaginario cuentístico indígena, fue más fuerte. El éxito de la evangelización y el sincretismo religioso que se asimiló en los personajes fue debido a que estos surgieron del mismo modelo arquetípico.

No obstante, las acciones de Jesús como personaje en cuentos indígenas no narran las mismas funciones que en la secuencia bíblica universal. El arquetipo del héroe funcionó como parte del proceso de evangelización y se desarrolló en las historias zapotecas donde Cristo huye de sus perseguidores (de forma idéntica a los dioses de mitos cosmogónicos) y reparte dones entre los animales. A partir de este hecho se deduce que:

- a) Sólo se suple el nombre de Jesús como una forma de asimilar la religión cristiana, pero en el fondo, los pueblos originarios, en este caso el zapoteco y el maya tzotzil, cuentan la historia de su propio héroe.
- b) Jesús como héroe divino suple a un personaje solar.

c) Originalmente los héroes divinos funcionaron como una dualidad donde se generaba un balance continuo entre lo masculino y lo femenino.

d) Los cuentos mayas y los zapotecos coinciden en narrar las aventuras del héroe a partir de 1) la huida y la persecución (el seguimiento de Luna detrás de Sol) y 2) la naturaleza original de plantas y animales y la condición final que obtuvieron después de la subida del Sol al cielo que simbólicamente es Cristo resucitado.

e) Algunos autores como Torres y Florescano aseguran que los cuentos donde Jesús se esconde detrás o dentro de un árbol mientras los judíos lo persiguen, narran, en realidad, el motivo episódico de Quetzalcóatl ocultándose de Tezcatlipoca; lo que tiene mucho sentido porque estos dioses son los opuestos complementarios perfectos, uno de luz y otro de oscuridad, tal como se estudió en el apartado de Sol y Luna.

De manera general, el estudio de los personajes en el presente capítulo demostró que la contraparte femenina de los opuestos complementarios pasó, de representar aspectos fundamentales y prescindibles desde la cosmovisión mesoamericana, a ser sólo un complemento siempre en función del personaje masculino. Desde el sincretismo religioso, la unidad masculina es la que impera en vez de la dualidad donde ambos son fundamentales. Esto se ve claramente en los ejemplos de Sol y Luna como personajes donde la perspectiva que se ofrece es más originaria y luego el modo en que funcionan a partir de Jesucristo como héroe único y donde el papel original de Luna se diluye completamente en una figura negativa personificada por los judíos.

En conclusión, el mismo arquetipo utilizado para evangelizar encajó de forma perfecta en el héroe cultural de cuentos mayas y zapotecos y, de forma general, en la fusión de creencias y personajes que hubo en las diversas culturas. En definitiva, Sol y Luna representan a los personajes fundadores y cada uno implica diferentes variantes.

Respecto a la transformación de los personajes, se concluye que su significado apunta más allá de un cambio de forma, es decir, que no se trata de Sol transformándose en Jesús, sino que sólo se oculta en el nombre, lo que favorece su permanencia. Resulta curioso comparar que, así como Jesús se oculta de sus perseguidores en plantas y animales, el personaje original se esconde en el nombre falso.

La transformación de los personajes: Luna y Sol, por un lado y Jesús por otro, apunta hacia otro sentido: la terminación de una era y el comienzo de otra, es decir, que el paso del tiempo mítico al histórico señala la transformación ontológica del personaje. Esto es: una niña se convierte en Luna; un niño, en Sol. La repartición de dones también implica dicha transformación ontológica, por ejemplo, en la mujer que se convierte en tuza o el hombre transformado en sapo. Estas funciones, originalmente atribuidas a los personajes, luego pasaron a tomar parte de las acciones de Jesús en la línea narrativa del tiempo histórico.

Con base en lo anterior, se dedujo que la forma de pervivencia de los personajes originarios funciona a partir de tres vertientes: 1) la adaptación o sincretismo cultural, 2) los juegos de astucia identificados en personajes como Conejo, Coyolxauhqui y Luna y que evidencian estrategias para ocultar y conservar lo propio ante la imposición y el espacio de vulnerabilidad al que son llevados; no por nada están representados o por un animal usualmente depredado, o bien, por personajes femeninos y, finalmente 3) la fuerza arquetípica que el personaje lleva consigo.

La naturaleza de los personajes estudiados está en concordancia con la función etiológica del relato, puesto que se trata de personajes del hipermito que como arquetipos anteceden a todos los demás. Asimismo, sus acciones giran en torno a los motivos episódicos de huida y persecución.

Por un lado, tenemos a los personajes de oscuridad: Conejo, Luna, *xantiles* o judíos, que se identifican con el arquetipo del ánima por la vinculación con lo femenino. Éstos se caracterizan por la astucia, la inteligencia y la búsqueda de estrategias para igualar a su opuesto en privilegios. Facultad que gira en torno a la primacía celestial. Por su parte Dios, Jesús y el Sol, como arquetipos del *animus* tienen la función de repartir dones a los seres de quienes reciben ayuda. Desde la cosmogonía originaria, conforman la pareja de padres creadores o el *sí mismo*, y funcionan de manera complementaria. Por ello y con base en lo anterior, se presenta un esquema que permitirá al lector la equivalencia arquetípica entre Conejo, Sol y Luna y Jesús (Figura 6) que ya se ha explicado:

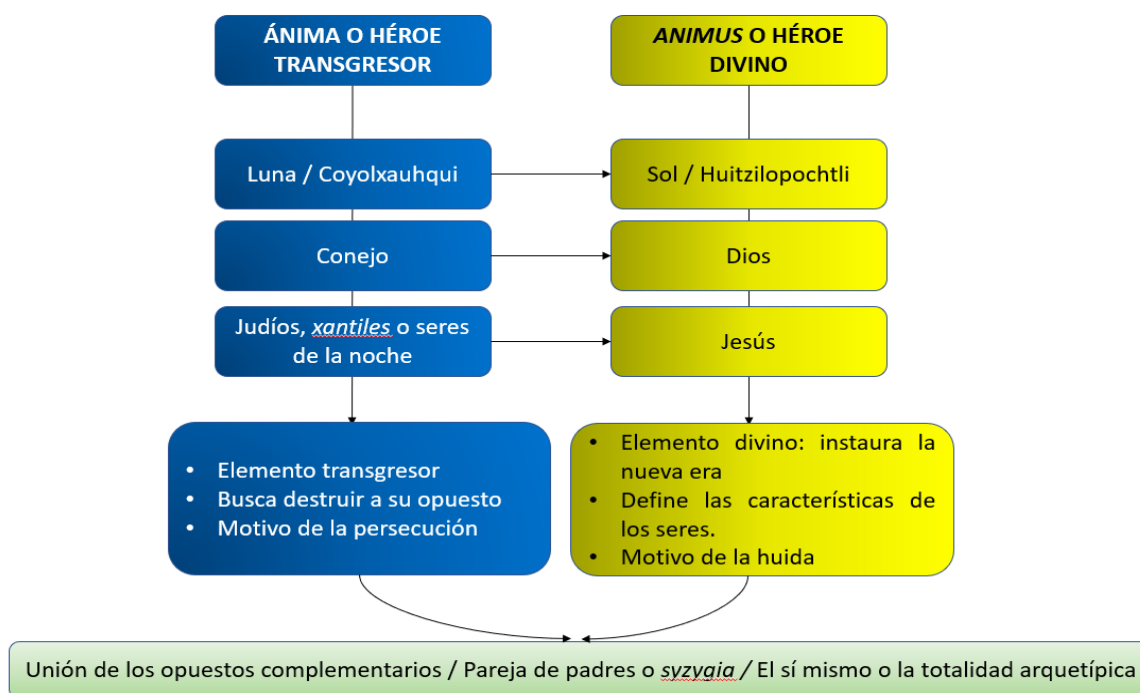


Figura 6. Personajes del hipermito o la unión de los opuestos

CONCLUSIONES GENERALES

La investigación resultó fructífera porque provee nuevos enfoques de análisis al estudio de la literatura mexicana, específicamente en los personajes del cuento indígena como elementos narrativos y simbólicos que los grandes procesos culturales han ido dejando atrás.

La relación teórica entre el psicoanálisis y la literatura permitió abrir una brecha para entender la función y el sentido de los personajes del cuento indígena. De la misma manera, la necesidad de abordarlos analíticamente a partir de enfoques de diversas tradiciones culturales permitió visualizar su importancia dentro del devenir del pensamiento humano. Por ello, a continuación, se presentan los resultados obtenidos, esperando que la presente tesis sirva de inspiración e interés para investigaciones futuras; específicamente en relación con las literaturas indígenas como una fortaleza ante los embates ideológicos en contra de las minorías culturales.

1. En relación con los objetivos, las hipótesis y los resultados

De acuerdo con los objetivos plateados, el estudio ha sido exitoso porque se analizó a los personajes del cuento indígena con base en tres aspectos que a su vez se relacionan con los tres objetivos que la tesis se propuso: 1) como arquetipos en el relato mítico universal y a partir de la interrelación que tienen dentro de la cultura particular donde se origina el personaje; 2) la transformación de imágenes arquetípicas debido al sincretismo religioso y 3) el funcionamiento de la Historia cultural a través de la ficción en una forma de resistencia que se traduce en las acciones de los personajes como una proyección de lo que sucede a nivel inconsciente dentro de las culturas.

El objetivo general de la tesis fue demostrar la importancia simbólica de los personajes de cuentos indígenas en México en su entorno originario y a nivel universal. Conforme a éste se comprobó que los arquetipos junguianos funcionan a partir de pares de contrarios. Por ello fueron categorizados de la siguiente manera: el ánima como opuesto complementario del *animus* o el sabio y la sombra como opuesto complementario de la persona o el héroe. Esto fue trascendente en la tesis porque gracias a ello se identificó el paralelismo entre los arquetipos junguianos como parte del colectivo universal y la forma en que funcionan los personajes de cuentos indígenas como parejas de elementos equivalentes. De aquí también se confirmó el origen inconsciente de los personajes provenientes del imaginario popular.

Para lo anterior, se diseñaron dos objetivos particulares que giran en torno a las preguntas: ¿en qué aspecto se puede demostrar la importancia universal de personajes indígenas mexicanos?, ¿cómo se comprueba su simbolismo original pese al sincretismo?, ¿cuáles son los personajes y qué arquetipos se identifican en éstos?

Para responder esto, como parte del primer objetivo particular (demostrar que las estructuras simbólicas perviven a partir del personaje arquetípico) se determinó cómo las funciones de los personajes conllevan una carga cultural que se traspa al cuento escrito. Esto se logró al identificar dos elementos que constituyen el ser y el qué hacer del personaje: la astucia y la transgresión como parte de las funciones que realizan en el cuento. Dichos elementos evidencian una forma de supervivencia de las culturas a partir de la ficción y las acciones transgresoras de los personajes en los relatos ante la relegación cultural en que social e históricamente se ha situado tanto a las comunidades como a las creaciones literarias indígenas.

De hecho, lo más importante de identificar la función de los personajes en la narración a partir de su carga psicológica y cultural fue que en todos ellos hay evidencias de resistencia cultural: por un lado, los personajes de la sombra (nahuales, aluxes y serpientes) fungen como seres reivindicadores de su mundo antiguo y como justicieros de los suyos; los héroes (Jomshuk, Sol y Jesús) marcan una diferencia entre las criaturas de quienes reciben ayuda y quienes usurpan su espacio, como una manifestación simbólica del acontecer psíquico proyectado en los cuentos frente a los hechos históricos y culturales. Finalmente, los personajes femeninos del ánima (Niwetsika, Conejo y Luna) se caracterizan por una marcada inteligencia en la configuración y contienda con su opuesto. Asimismo, se determinó que, de entre todos los personajes estudiados, Conejo es el que mejor representa las llamadas tácticas de la vida cotidiana denominadas así por De Certeau como una forma de resistencia ante las imposiciones e injusticias sociales, es decir, que sus acciones en la narración son una proyección de lo que acontece en la realidad psíquica y social de las culturas. La tesis muestra que por tal razón, Conejo es el personaje más recurrente y mayormente representado en los cuentos indígenas.

Como parte de los resultados del segundo objetivo, que consistió en identificar los arquetipos ya mencionados, se determinó la forma en que se constituye el personaje arquetípico o simbólico que proviene del inconsciente colectivo de las culturas y se proyecta en los cuentos. Desde esta perspectiva, resultó notable que:

Los personajes lunares y abuelas caníbales, como parte del ánima, contienen características elementales del agua, la tierra, la noche, la oscuridad, la muerte y la sexualidad. En oposición a éstos, los héroes, generalmente personajes masculinos, se caracterizan por elementos como el fuego, el cielo, el día, la luz, la vida y la resurrección.

Las hipótesis, que se resumen en los siguientes puntos: 1) los personajes son elementos claves en la composición del relato, 2) los arquetipos son parte de los personajes del cuento indígena al provenir éstos del inconsciente colectivo y 3) los personajes influyen en el sistema de creencias de las culturas y viceversa; se confirmaron conforme al análisis de los personajes al demostrar lo siguiente:

1) Los personajes de origen popular contienen un trasfondo mítico como parte del inconsciente colectivo en el que fueron creados. La naturaleza arquetípica en los personajes del cuento indígena permitió encontrar el sustrato simbólico original que se mantuvo en los personajes a pesar de la naturaleza dinámica de las narraciones orales, del sincretismo religioso y de los constantes cambios culturales.

2) Los fenómenos culturales permanentes provienen del inconsciente colectivo y por ello, los personajes han conservado el sustrato simbólico con el que fueron creados.

3) La evangelización tuvo resultado en las culturas de México porque los modelos arquetípicos como estructuras simbólicas elementales fueron aprovechadas para representar personajes propios en los ajenos.

De manera específica, lo anterior se explica porque:

El arquetipo del héroe es el mismo en todos los cuentos: debido a su naturaleza como personaje arquetípico, Jomshuk, Sol y Jesús, personajes de cuentos y culturas diferentes, comparten el mismo trasfondo simbólico, naturaleza del relato (cuento cosmogónico), motivos episódicos análogos y funciones narrativas idénticas (nacimiento prodigioso, sabiduría intrínseca, muerte sacrificial).

Al ser analizados en un mismo capítulo, con el estudio se descubrió que Jesús como personaje de cuentos zapotecos suple a otro: el Sol. El análisis demuestra que se trata del mismo personaje, pero con nombres diferentes. Además del héroe solar, Cristo puede estar

representado en otro arquetipo originario: el maíz. Esto, por la relación entre cada una de las acciones simbólicas de los personajes vinculadas con la muerte y el renacimiento.

El viaje del héroe, que implica el descenso al inframundo y por tanto, la introducción del maíz en la tierra, se vincula también con Jesús, quien muere y resucita y con el Sol que sale y se oculta cada día. Con ello se demuestra, una vez más, la fuerza del arquetipo en los tres (el astro, la planta y el hombre) al estudiarlos como personaje inconsciente.

Las acciones que marcan a los personajes como héroes específicamente en cuentos indígenas son: a) nacimiento prodigioso, b) la huida ante la persecución, c) son asediados por los seres de la noche (abuela caníbal, Ttiztime, Luna o judíos), d) los dones que el héroe reparte a los animales determinan su condición final en el mundo actual y e) el símbolo del vientre materno funge como parte del espacio donde se desarrollan las aventuras del héroe. En Jomshuk el sitio fecundo se identifica con el cerro de Tonacatepetl, en tanto que es el lugar donde se encuentra y es descubierto el maíz. El nacimiento de Sol, está marcado por el vientre materno que es confundido con una piedra por el zopilote. Jesús, por su parte, se esconde en las concavidades que le ofrece la naturaleza cuando es un niño y huye de sus perseguidores. En resumen, se trata de personajes, miembros de una sociedad divina, como símbolos expresivos con capacidades antroipoicas, y aptitudes psicológicas; de carácter heterogéneo y naturaleza mutable.

En virtud de lo estudiado ahora sabemos que los personajes arquetípicos del ánima son tres: Niwetsika, diosa del maíz; el astuto Conejo y Luna, la hermana temperamental de Sol. Éstos se definen a partir de características como la juventud y la fertilidad; en oposición a otras criaturas femeninas tales como la abuela caníbal o la vieja Tzitzime, personajes que posteriormente se vinculan con los *xantiles* como seres de piedra o de la noche en cuanto que su función en el relato cosmogónico consiste en impedir el nacimiento y desarrollo del héroe.

En contraposición a esto, el personaje de Niwetsika es un ser poderoso y vulnerable. En el cuento, Watákame, como contraparte masculina, es quien transgrede la advertencia de no alterar la naturaleza pasiva del personaje femenino. Así pues, la muchacha maíz no debe ser perturbada para permitir el crecimiento de la planta. Tampoco se debe abusar de sus dotes fecundas ni de la abundancia alimenticia con la que provee a los hombres. De lo contrario, se corre el riesgo de lastimarla y hacerla desaparecer.

Conejo, que comparte rasgos característicos con los personajes lunares, funciona desde la transgresión, ya que busca reivindicar el lugar que le fue arrebatado por su opuesto (Dios en las versiones zapotecas y el dios L en el mito maya). Ahora bien, Conejo se caracteriza principalmente por su carácter astuto. También cuenta con cada uno de los atributos de lo femenino en tanto la naturaleza de sus acciones. En definitiva, el personaje persigue y compite constantemente con su opuesto que a la vez se identifica con lo masculino, alto y celestial. Asimismo, como personaje arquetípico del ánima, Conejo lleva a otros seres (el resto de los personajes animales) a la región de la muerte. Aspecto que se vincula directamente con la categorización de lo femenino.

En la misma línea, Luna, como contraparte de su hermano Sol, encaja a la perfección en dos arquetipos: el ánima y la sombra; esto porque se contrapone al *animus* solar y porque se enfrenta al héroe como parte de su función etiológica de marcar la ciclicidad entre la vida y la muerte y ante la necesidad de la noche como refugio del día y de la oscuridad para proteger a los seres del exceso de luminosidad y calor.

Finalmente, y para concluir que el estudio resultó en personajes arquetípicos de la sombra, se encontró una relación entre nahuales, *aluxes* y serpientes desde tres vertientes: la primera respecto a la naturaleza ambivalente de los personajes, donde la contraparte negativa se considera necesaria para la total complejidad y conformación del personaje; es decir, que

no se pueden entender simplemente como buenos o malos; sino donde existe un balance entre ambos. Su función consiste en generar el caos para restituir el orden. La segunda, por lo contrario, permea en una estructura más dicotómica que ambivalente, es decir, el estudio arrojó que los personajes de la sombra resultaron ser los más afectados por los procesos del sincretismo religioso, pues se reinterpretaron como seres malignos más similares a demonios que a criaturas que tenían el papel de resguardar su espacio, lo que conduce al último aspecto: los personajes de la sombra mantienen la armonía entre el bien y el mal, es decir, que son ambivalentes en vez de representar sólo uno de los opuestos. Con base en el estudio de estos personajes se descubrió que comparten características con el ánima o arquetipo de lo femenino: la oscuridad, la frialdad y la humedad. Los personajes que mejor caracterizan este aspecto son dos serpientes, una tarahumara y otra mixe: en Bawisini Sinowi se estudió al personaje que habita un espacio acuático donde invita a que sus presas se adentren y la culebra de siete cabezas es la culebra que se contrapone a su hermano varón Kondoy, héroe del pueblo.

En resumen, los personajes femeninos actúan como perseguidores del héroe, en una manifestación antagónica para recuperar el espacio despojado. Por ello, en estos cuentos, los motivos de huida y persecución son comunes. Por su parte, la sombra se presenta más en personajes femeninos y el héroe en los masculinos.

2. Sobre la metodología, aplicación y funcionamiento en la tesis

El balance concerniente a la evaluación de la teoría empleada permite efectuar los siguientes señalamientos:

El arquetipo forma parte de los personajes de narrativas populares. Por ello, el estudio concerniente permitió entender la dinámica cultural como una forma que tuvieron las culturas

para resguardar sus propias creencias a través de los cuentos. A la vez que se observaron las peculiaridades adaptativas de los personajes con elementos externos que terminaron por diluirse en el sustrato original, casi siempre a partir del sincretismo religioso que integró elementos culturales del cristianismo. El ejemplo donde este aspecto resultó más evidente fue el del Jesucristo en cuentos zapotecos sobre la naturaleza original de animales y plantas donde el héroe original permaneció oculto al narrar la propia cosmogonía con herramientas y personajes venidos del exterior.

Dada la naturaleza arquetípica de los personajes, fue posible reconstruir historias variadas con mismos motivos episódicos para comprender las acciones y, principalmente, la función original del personaje en relatos cosmogónicos. En la realización de esta tarea se encontró una mezcla cultural entre las diversas tradiciones indígenas.

En resumen y con base en los resultados obtenidos, el estudio de los personajes a partir de la teoría literaria arquetípica, evidenció el alcance de vincular los análisis literarios con abordamientos psicoanalíticos; como lo fueron, en este caso específico, los arquetipos junguianos aplicados a los personajes de cuentos indígenas. Con esto se demostró la prevalencia simbólica en los cuentos como una forma de pervivencia de lo propio. Por lo anterior es posible asegurar que la esencia original de los personajes se conserva sólo a través de los arquetipos, en tanto contenido simbólico.

Asimismo, se encontró una relación directa entre el planteamiento de López A. (2020) sobre los opuestos complementarios como fundamento de la cosmovisión mesoamericana con el análisis arquetípico de Carl Jung (2020). Esto, porque los arquetipos funcionan como dos pares de contrarios necesarios: el ánima como opuesto del *animus* y la sombra como contraparte del héroe o la persona. De este modo, se ha podido esclarecer la relación entre los héroes divinos y los personajes de la sombra o bien, la presencia de lo femenino para

entender lo masculino. Esto dentro de un continuo balance donde los ciclos resaltan la función etiológica que los personajes tienen como par fundamental en la creación y articulación del mundo.

Al interrelacionar ambas teorías, los resultados arrojaron que hay dos pares de personajes que conforman la pareja de padres creadores: 1) la unión de Niwetsika y Watákame, donde el maíz es un elemento central y cuyo balance entre el *ánima* y el *animus* generan el arquetipo de la sизigia y 2) Sol y Luna dentro de la eterna persecución que implica la existencia del día y la noche.

Se determinó así que el funcionamiento de los opuestos complementarios (López A.) como par de personajes que se retribuyen, conforman una unidad denominada el *sí mismo* (Jung) o la fusión continua, perfecta y equitativa de los arquetipos. El aspecto importante que se destaca con este hallazgo es que evidencia un pensamiento donde hay un balance adecuado entre lo femenino y lo masculino y donde ambos son necesarios como divinidades.

También ayudó a generar esta idea la teoría del personaje de Luz Aurora Pimentel (2020) desde dos vertientes de análisis: la primera, en cuanto al estudio del núcleo simbólico en personajes literarios, donde se comprobó que como elementos narrativos en cuentos indígenas, cuentan con un sustrato original. En la tesis, el núcleo simbólico se analizó a partir de los arquetipos como un elemento factible para el entendimiento de las proto divinidades o personajes míticos. Específicamente en Niwetsika y Jomshuk como personificación del maíz y en Sol y Luna como héroes divinos y fundadores. La segunda vertiente de análisis recae en la definición del personaje a partir de su contrario. En el presente estudio se evidenció que es posible definir a un personaje a partir de las acciones y peculiaridades del antagonista. Esto se evidenció en los personajes de la sombra, como el nahual, y en los

personajes del ánima Luna, Conejo y Niwetsika, pues las características de sus contrarios resaltan las acciones de los protagonistas.

El estudio de los personajes conforme a los opuestos complementarios demostró que la concepción dual consiste en la vinculación necesaria de los opuestos catalogados en seis pares de contrarios: cielo/inframundo, luz/oscuridad, húmedo/seco, alto/bajo, caliente/frío, femenino/masculino. Aspectos que se manifiestan como cualidades intrínsecas en los personajes que conforman el estudio. En el nahual, por ejemplo, se encontró principalmente el elemento de la oscuridad; los *aluxes*, marcan su relación con la tierra y el maíz desde lo húmedo y lo caliente. La serpiente que conecta cielo e inframundo tiene características como la frialdad y humedad de la tierra, pero también con el fuego y la luz. Niwetsika engloba todos y cada uno de los elementos femeninos; mientras que en Jomshuk se encuentra lo masculino que también coincide con la personificación de la planta, con la tierra, la humedad y el inframundo. Cuando crece, alcanza lo alto y la luz. Conejo se caracteriza por su vinculación lunar con la oscuridad y lo femenino. En Sol y Luna se encontraron todas y cada una de las cualidades como par balanceado de opuestos, en uno desde lo masculino y en otro desde lo femenino. Por ello, sus conceptos previos al sincretismo religioso se entienden como la pareja de padres creadores o sизigia. Por último, en Jesús como personaje de cuentos indígenas se encuentran elementos desde lo masculino como el cielo y la luz. En definitiva, las características mencionadas en los personajes no deben verse como aspectos buenos o malos, positivos o negativos; sino como cualidades intrínsecas que van de la mano con la función etiológica que cada personaje tenga en el relato.

A partir de dichas categorías se desarrolló el análisis de los personajes como pares de opuestos. Así, Niwetsika y Watákame como pareja, funcionan como una dualidad necesaria para el desarrollo de la planta de maíz; o bien los hermanos Sol y Luna que se persiguen entre

sí, marcan la consecución del día y la noche. En ambos casos, el balance del mundo depende del juego provocado por su oposición. En resumen, los opuestos complementarios actúan en los personajes como la dualidad necesaria para la continuidad de los ciclos.

Respecto al sincretismo se concluye que funcionó como un proceso de aculturación donde los pueblos originarios adoptaron formas culturales a través de sus cuentos y donde se mezcló la forma de contar las historias, aunque las funciones de los personajes se conservaron en esencia. Aquello que originalmente funcionó como una dualidad dependiente y necesaria, generó en el entendimiento de una estructura dicotómica, más acorde al pensamiento de occidente. En el tercer capítulo es donde este aspecto fue más evidente con el estudio de los personajes de la sombra: nahuales, *aluxes* y serpientes que si bien, originalmente se consideraron seres necesarios en el universo mitológico, por su vinculación con la naturaleza y como protectores celosos de la tradición, también es cierto que tras la asimilación de creencias externas, fueron reducidos de forma general a criaturas malignas, pues dentro de la función evangelizadora fueron los personajes perfectos para contrastar con las cualidades benéficas de su opuesto: Dios, sacerdotes cristianos o santos que, como personajes resaltaron el papel benéfico que la religión católica dejaría en todos aquellos que se adecuaron a sus parámetros. Así, entre los personajes de la sombra se generó una modificación en cuanto a la forma de ser percibidos, ya no como un opuesto complementario, sino como seres que debían ser destruidos en la cultura o tergiversadas las historias.

En suma, el sincretismo religioso en las literaturas indígenas funcionó para implantar la idea de un personaje a partir de otro, es decir, que los personajes de luz pasaron a ser figuras de la imaginería católica como Jesús, los patriarcas del antiguo Testamento o bien, para enaltecer figuras de santos en tierras indígenas. Dado que la forma de comprender el mundo era diferente y el mismo sincretismo funcionó como un elemento de dominación

cultural, las tradiciones indígenas entraron a formar parte del sistema estratificado donde quedaron sepultadas, pero donde las historias lograron conservar todo un sistema de creencias a través de sus personajes.

Esto fue notable también al contrastar personajes arquetípicos femeninos; que, de ser uno de los opuestos complementarios, equivalentes y necesarios, pasaron a entenderse como meros servidores de los personajes masculinos. El ejemplo más paradigmático es el de Sol y Luna donde, originalmente, la rivalidad fraterna comprende la consecución del día y la noche; que contrasta con el otro modelo, donde el protagonista es el héroe masculino en su función como arquetipo solar y donde se reducen las funciones de la contraparte femenina a los judíos como antagonistas que persiguen a la divinidad para asesinarla. Incluso, la necesidad de esa muerte, se vincula originalmente con la vida como representación del Sol que se oculta para volver a salir. Por ello, en la tesis se resolvió indagar en esta problemática al estudiar los aspectos simbólicos en dichos personajes para demostrar la complejidad de su papel en las historias y con ello un entendimiento más profundo y acertado en cuanto a sus auténticas funciones dentro del cuento indígena.

3. Limitantes y respuestas

Una limitante de la investigación fue la necesidad de generalizar el concepto de cuentos indígenas. Esto, debido a la gran variedad de lenguas, versiones y tradiciones con cuentos originarios. Conforme a esto, se creó un grupo de variantes literarias de donde se obtuvieron los personajes que conformaron el objeto de estudio. Según el origen de los personajes estudiados, las culturas se dividieron en cuatro áreas: 1) de la zona sur se trabajó con cuentos de origen zapoteco, mixe y mixteco, 2) del sureste, por supuesto se trabajó con relatos mayas,

3) el centro propició narraciones nahuas, huicholas, otomíes y popolucas y del norte se encontraron valiosas evidencias de las culturas tarahumara y seri.

La búsqueda de personajes en la diversidad cultural de México permitió encontrar los siguientes aspectos dentro del estudio: 1) un mismo personaje era protagonista en culturas aisladas entre sí, 2) la presencia de estos personajes en diferentes entornos permitió la elaboración de un perfil más complejo de ellos con base en la reconstrucción de diferentes historias con el mismo núcleo central, es decir, a partir del personaje arquetípico. Sin embargo y para no dejar fuera el gran valor cultural de cada uno de los cuentos, dentro del análisis se mencionó específicamente la tradición de procedencia.

Fue a través del personaje reconstruido desde diversos cuentos y desde el estudio de su aspecto arquetípico, que se logró entender también la complejidad de las diferentes tradiciones. Se descubrió la presencia de personajes en las variadas culturas originarias. Por ejemplo, el Conejo en cuentos de tradición zapoteca nahua y maya; la serpiente entre los tarahumaras del norte y los mixtecos del sur; o bien, la niña lunar en relatos mixes, mayas, huicholes y nahuas. Esto permitió tener un acercamiento, no sólo a los personajes paradigmáticos que se estudiaron en la tesis, sino también a sus variantes. Asimismo, se demostró que el origen arquetípico de los personajes es un producto del inconsciente colectivo y esto evidencia la complejidad de los personajes como elementos narrativos de las literaturas populares.

4. Hallazgos trascendentales. Extensión a los aportes del Estudio

En virtud de lo estudiado, ahora sabemos que el cuento funciona como un espacio de reivindicación para los personajes, pues éstos se desarrollan desde tres aspectos: 1) como personaje arquetípico que conserva su esencia, funciones y caracterización simbólica a pesar

de los constantes cambios a los que se ve sometido: todos los personajes estudiados tienen un marcado origen arquetípico; 2) desde las tácticas y estrategias de resistencia cultural aplicados a la vida cotidiana. A partir del planteamiento de Michel de Certeau se evidenció que la astucia es el principal ingrediente de las funciones de los personajes, pues sirve para vencer o burlarse del personaje opresor. Entre todos los personajes estudiados, el que mayor grado presentó de esta característica fue Conejo, pero también resaltan ejemplos aislados de nahuales femeninos, *aluxes* y personajes lunares. Lo que nos lleva al último punto; 3) a partir de la marcada heroicidad de los personajes transgresores se proyecta el pensamiento inconsciente de culturas que han pervivido en espacios de relegación. Se descubrió que todos los personajes arquetípicos del héroe, por ejemplo, el niño maíz, que realiza acciones de insubordinación para recuperar su espacio arrebatado, o Sol y Luna que deben derrotar a los dioses antiguos o “falsos héroes” como se les denominó en esta tesis. Lo anterior indica una clara forma de evidenciar el desacuerdo de las culturas indígenas con el lugar de relegación en que se encuentran y la fuerte intención de reivindicar su propio espacio.

Un descubrimiento inesperado en la tesis fue que, en cada uno de los capítulos de análisis, el maíz resultó ser un elemento constante, no sólo como personificación de la planta, (Jomshuk y Niwetsika), sino como aspecto contextual; el ejemplo más claro es el de los *aluxes* donde el maíz representa el espacio sagrado que, como seres de la sombra, los *aluxes* tienen la función de resguardar. Sucede lo mismo en el último capítulo donde se analizó a la figura del Conejo y donde el maíz es el elemento unificador de todos los demás personajes, pues en torno a él, gira todo el argumento narrativo. De lo anterior se deduce que el maíz, como elemento narrativo, también funciona como un arquetipo, en tanto persiste como una constante simbólica que representa el valor cultural y social atribuido a la planta desde el apogeo de las culturas mesoamericanas hasta la actualidad en la tradición mexicana. Así pues,

además de los arquetipos junguianos que prevalecen en la narrativa indígena (la sombra, el héroe y el ánima) el maíz resulta ser uno de los arquetipos más antiguos, que a la vez comparte rasgos etiológicos y simbólicos con otros elementos arquetípicos. De todo lo anterior se encontró que el maíz personifica una fuerza de la naturaleza deificada por la mayoría de los pueblos en México.

En definitiva, el sistema de pensamiento dual de la cosmovisión mesoamericana derivó de las sociedades agrícolas donde evidentemente el maíz fue un elemento fundamental en la cosmovisión. Esto deriva en la realidad cultural actual de las culturas indígenas donde el maíz funge como un arquetípico en sí mismo, que contiene los rasgos de la polaridad femenina, estudiado en el personaje de Niwetsika y también los aspectos de lo divino y masculino analizado a partir de Jomshuk.

Otro hallazgo inesperado fue el descubrimiento de la preponderancia que tienen los personajes animales en cuentos indígenas. En la tesis y gracias a la oportunidad de publicar un artículo en torno a dicha temática (López y Herrera, 2022), se incluyó el estudio de dos proto animales míticos: Serpiente y Conejo, uno como arquetipo de la sombra y otro como personaje arquetípico del ánima. En ambos caracteres se descubrió que, además de su vinculación con relatos cosmogónicos y su papel como héroes divinos fundacionales, se trata de personajes que contemplan procesos de reivindicación cultural. Una, como la sombra que resguarda los espacios sagrados y otro, con acciones de burla y transgresión hacia su opositor.

Resultó interesante en este descubrimiento que la figura burlada representa al agente externo. En el caso de los personajes de la Serpiente, el opuesto enemigo es el que perturba el espacio sagrado y debe ser mortificado con temblores de la tierra, por donde pasa el gigantesco reptil. En Conejo, el contrario es Coyote, que es presentado como un ser incompetente y que pretende imponer una forma de entender el mundo en un espacio que no

es el suyo. Así, los personajes animales son los vengadores de los suyos, mientras que los extranjeros son personajes que no son capaces de entender las historias y personajes de la cultura creadora y en el cuento son hostigados o ridiculizados.

5. Prospectiva. Una mirada hacia el futuro y esperanzas en torno a la tesis

La presente tesis tiene potencial desde diversas vertientes, por ello, con el anhelo de que sirva de inspiración a investigaciones futuras y con el firme convencimiento de continuar con el estudio en torno a los personajes de cuentos indígenas; en trabajos posteriores se pretenden abordar las siguientes líneas de investigación:

A) El estudio particular de una cultura o un grupo de ellas que cumplan con ciertas características en común; por ejemplo, la investigación de cuentos de la familia otomangue, o bien de la literatura maya. Por las razones que ya se mencionaron y puesto que en el presente caso el objeto de estudio eran los personajes, el campo de trabajo se abarcó de forma general a las culturas indígenas de México en su conjunto. No obstante, se pretende realizar un estudio en torno a las culturas del norte del país, específicamente de cuentos tarahumaras (Servín, 2015) por toda la complejidad simbólica de los personajes, la variedad temática de las narraciones y la visión prístina de su propia cultura.

B) Los personajes animales también requerirían un estudio aparte, dada la variedad de mitos en torno a éstos y la carga cultural de cada uno. Por ello, en el futuro la autora se plantea continuar con esta línea de investigación. La idea es conformar un bestiario de cuentos indígenas donde se estudien las cualidades simbólicas y funciones de la recopilación de los personajes animales, para con ello evidenciar el bello simbolismo con que cuenta cada uno.

C) Otro ámbito de estudio que tiene mucho potencial es, por supuesto, el de la literatura infantil como uno de los espacios que en la actualidad mayor apertura tiene hacia los cuentos provenientes de la literatura indígena. En este sentido, interesa comprender los motivos inconscientes y culturales que unen a uno como creador (tradicción indígena) y a otro como receptor (público infantil). Esto, debido a la importancia de los personajes a nivel simbólico en los niños. Un libro que ha inspirado esta idea es *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* de Bruno Bettelheim que también se utilizó como referente y que podría funcionar de manera muy acertada en personajes de cuentos indígena.

D) Por ello, y en línea con lo anterior, se intentará realizar una Estancia Posdoctoral en donde pueda desarrollar una investigación que vincule el psicoanálisis con la literatura; específicamente aplicado a los cuentos indígenas mexicanos. Esto, con el fundamento de que tanto la ficción literaria como los personajes de la literatura popular proyectan emociones humanas que permiten entender el inconsciente colectivo, el trasfondo cultural y la riqueza simbólica que hay en cada creación.

E) Finalmente, la autora busca una oportunidad de publicación literaria de toda la recopilación de cuentos que ha realizado a lo largo de los años, pues considera que hay personajes e historias cuyo resplandor, continúa oculto en la oscuridad. Con base en la presente investigación se espera haber dado una pequeña muestra de algunos de ellos y que el lector podrá encontrar en las fuentes documentales de la bibliografía. Con esto, se espera contribuir en la apertura y el acceso a esta cosmovisión, presente en los relatos, al mayor número de personas que sea posible. Esto, en vez permitir que sean enterrados tras la ola de extractos de acervo exterior, borrados paulatinamente de las páginas o enterrados debajo de un montón de documentos en las bibliotecas de diversos rincones en México.

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

Figura 1. Modelo operativo.....	XLIII
Figura 2. Arquetipos en los personajes del cuento indígena.....	45
Figura 3. Opuestos complementarios de la cosmovisión indígena.....	46
Figura 4. Transformación de imagen arquetípica.....	50
Figura 5. Árbol de posibilidades de un nahual.....	89
Figura 6. Personajes del hipermito o la unión de los opuestos.....	258
Tabla 1. Tabla de personajes.....	XLV
Tabla 2. Instrumentos literarios.....	XLVIII
Tabla 3. Los personajes de la sombra.....	125
Tabla 4. Condición de personajes en torno a Jesús.....	241

REFERENCIAS BIBLIO HEMEROGRÁFICAS

- Apuleyo, Lucio (2006). *El asno de oro*. España: Catedra.
- Aristóteles (1999). *Retórica*. España: Gredos.
- Báez-Jorge, Félix (2004). “Paradojas de las divinidades. El principio dual en la tradición mesoamericana: discusión preliminar”. *La palabra y el hombre. Repositorio Institucional. Universidad Veracruzana*. (131), 131-139.
- (2010). “Mitología y simbolismo de la vagina dentada”. *Arqueología mexicana*, 17, (104), 51-55.
- Bajtín, Mijail M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. España: Taurus.
- (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- Baquero Goyanes, Mariano (1967). *Qué es el cuento*. España: Universidad de Murcia.
- Barthes, Roland (2008). *Mitologías*. Argentina: Siglo veintiuno.
- Beristáin, Helena (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bettelheim, Bruno (2009). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Trad. Silvia Furió). España: Crítica. (1976).
- Boas, Franz (1946). *Journal of American Folklore*. Philadelphia: American Folklore Society.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1989). *México profundo. Una civilización negada*. México: Grijalbo.
- Campbell, Joseph (2015). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: FCE.
- Campos, Julieta (2006) “La herencia obstinada” en *Razones y pasiones, ensayos escogidos II*. México: FCE. (1982).
- Cañamares Torrijos, Cristina y Moya Guijarro, Arsenio Jesús (2019). “Análisis semiótico y multimodal de los escenarios de libros álbumes que retan estereotipos de género”. *Ocnos. Revista De Estudios Sobre Lectura*, 18(3), 59-70. <https://doi.org/10.18239/ocnos.2019.18.3.2127>
- Carmona Gisela, L. (2010). *Bestiario Alfonsino*. México: UANL.
- Casas, Bartolomé de. (1992). *Doctrina*. México: UNAM.
- Caso, Alfonso (2012). *El pueblo del Sol*. México: FCE.

- Castellanos, Rosario (2012). *Balún Canan*. México: Porrúa.
- De Certeau, Michel, (1996). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- (2006). *La escritura de la Historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Cirlot, Juan Eduardo (2010). *Diccionario de símbolos*. España: Siruela.
- Cruz Bencomo, Adán (2001). *Henestrosa, nombre y renombre*. México: Diana.
- Cruz, Víctor, de la (2013). “La flor de la palabra” en *Antología literaria de tradición zapoteca*. México: UNAM. (1968).
- Cué, Lourdes; Carrizosa, Fernando; Valentín, Norma (2010). “El monolito de Coyolxauhqui: investigaciones recientes”. *Arqueología mexicana*, 17, (102), 42-47.
- Dahl, Roald (2020). *Matilda*. México: Santillana.
- Downing, Christine (2010). *La diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino*. España: Kairós.
- Durand, Gilbert (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. España: Siglo veintiuno.
- Eagleton, Terry (2001). *Una introducción a la Teoría literaria*. México: FCE.
- Eagleton, Terry (2011). *Dulce violencia*. España: Trotta.
- Eco, Umberto (2014). *Historia de la fealdad*. Trad. Maria Pons Irazazábal. España: DeBolsillo.
- Eliade, Mircea (1981). *Lo sagrado y lo profano*. España: Punto Omega.
- Fernández de Alba, Luz Aurora (2016). “La brecha que separa un cuento oral de su versión escrita” en *Odres nuevos: retos y futuro de la Literatura Popular Infantil*. España: Universidad de Castilla la Mancha.
- (2017). *Conceptos clave (cc) de Teoría literaria*. México: FFyL UNAM.
- Flores Hilerio, Dalina (2016). *La narrativa discursiva de lo oral a lo literario*. México: UANL.
- (2020). “Lectura literaria para pequeños lectores”. *Navegantes. Revista sobre literatura infantil y juvenil*. (2). p. 56-60.
- Florescano, Enrique (2017). *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*. México: Penguin Random House.

- Frazer, James George (2014). *La rama dorada. Magia y religión*. México: FCE.
- Freud, Sigmund (2005). *Obras completas. Tres ensayos para una teoría sexual*. Argentina: Amorrortu.
- (2011). *Interpretación de los sueños*. España: Alianza.
- (2018). *Tótem y tabú*. España: Alianza.
- Frye, Northrop (1977). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- (2018). *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. México: Gedisa.
- Gabayet, Natalia [INAH TV] (31 de enero de 2022). *Guardianes, animales, nahuales*. Episodio 9. Nuestras cosmovisiones [archivo de video] <https://www.youtube.com/watch?v=X5-nGyUKvks>
- García Velasco, Antonio (2005). *El lenguaje de los cuentos infantiles*. España: Aljaima.
- Garrido Domínguez, Antonio (1997). *Teorías de la ficción literaria*. España: Arco Libros.
- Genette, Gerard (1989). *Figuras III*. España: Lumen.
- Goleman, Daniel (2014). *El punto ciego. Psicología del autoengaño*. España: Debolsillo.
- Gómez Navarrete, Javier (2009). *Diccionario introductorio. Español-maya. Maya-español*. México: Universidad Autónoma de Quintana Roo.
- Greimas, Algirdas Julius (1969). *Semántica estructural*. España: Gredos.
- Grimm, Jacob y Grimm, Wilhem. (2018). *Cuentos*. España: Catedra Letras Universales.
- Guerrero Guadarrama, Laura (2010). "Introducción" en *Nuevos rumbos en la crítica de la Literatura infantil y juvenil*. México: Universidad Iberoamericana.
- (2012). *Posmodernidad en la Literatura infantil y juvenil*. México: Universidad Iberoamericana.
- Guignebert, Charles (2018). *El cristianismo antiguo*. México: FCE.
- Henestrosa, Andrés. (2012) *Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. Los hispanismos en el idioma zapoteco*. México: Academia Mexicana de la Lengua.
- Hernández, Natalio (2009). *In tlahtoli in ohtli. Memoria y destino de los pueblos indígenas*. México: Plaza Valdés.

- Heyden, Doris (1989). "Tezcatlipoca en el mundo náhuatl". *Estudios de cultura náhuatl. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM*, (19), 83-93.
- Hinojosa, Francisco (2019). *La peor señora del mundo*. México: FCE.
- Hobbes, Thomas (1980). *Leviatán*. España: Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales.
- Instituto Nacional de Pueblos Indígenas (2020). *Atlas de los Pueblos Indígenas en México*. <https://normas-apa.org/referencias/citar-pagina-web/>
- Johansson, Patrick (1993). *La palabra de los aztecas*. México: Trillas.
- (2008). "El agua y el fuego en el mundo náhuatl prehispánico". *Arqueología mexicana*, 15, (88), 78-83.
- Jung, Carl Gustav (2008). *Símbolos de transformación*. España: Paidós.
- (2020). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. España: Paidós.
- (2021). *Conflictos del alma infantil*. España: Paidós.
- Kirk, Geoffrey Stephen (2006). *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. España: Paidós.
- Klein, Melanie (2009). *Envidia y gratitud*. México: Paidós.
- (2019) *Amor, culpa y reparación*. México: Paidós.
- León Portilla, Miguel (1984). *Literaturas de Mesoamérica*. México: SEP.
- (2017). *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. México: UNAM / Instituto de Investigaciones Históricas.
- (2018). *Erótica náhuatl*. México: El Colegio Nacional.
- Lepe Lira, Luz María (2009). *Lluvia y viento. Puentes de sonido. Literatura indígena y crítica literaria*. México: UANL.
- Lévi Strauss, Claude (2015). *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. (Trad. Juan Almela). México: FCE. (1964).
- Lienhard, Martín (1990). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico social en América latina (1492-1988)*. Cuba: Casa de las Américas.
- López Austin, Alfredo (1967). "Términos de *nahuatolli*". *Historia mexicana*, 17, (1). 1-36.

- (1998). *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*. México: UNAM.
- (2004). “La magia y adivinación en la tradición mesoamericana”. *Arqueología mexicana* (12), 19-29.
- (2016a). *El conejo en la cara de la luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*. México: Era.
- (2016b). *Las razones del mito. La cosmovisión mesoamericana*. México: Era.
- (2020). “Los personajes del mito”. *Arqueología mexicana*. (92), 8-82.
- [INAH TV] (15 de mayo de 2020). *Yolcatl, los animales y los hombres en el mundo prehispánico*. [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=-Hd_KbKdvfo
- López Serrano, Claudia (2014). *La Literatura infantil y juvenil en la obra de Emilio Carballido* (tesis de Licenciatura) UNAM, CDMX.
- (2018). *El cuento popular en México. Andrés Henestrosa y Los hombres que dispersó la danza* (tesis de Maestría) UNAM, CDMX.
- (2020). “Del inconsciente colectivo al descubrimiento de las emociones en los cuentos populares indígenas de la Literatura infantil mexicana”. *La expresión y comunicación de las emociones en el currículo académico* (54-67). Recuperado desde http://congreso.us.es/ciece/lib_Ciece_19.pdf.
- López Serrano, Claudia y Flores Treviño, María Eugenia (2018). “Interculturalidad, una puerta para el escritor indígena”. *Los hombres que dispersó la danza o los cuentos populares mexicanos. Humánitas*. (3), 97-117.
- López Serrano, Claudia y Herrera Martínez, Manuel Santiago (2022). “Personajes animales de cuentos originarios en México. Conejo y Serpiente como arquetipos culturales”. *Qvadrata. Estudios sobre Educación, Artes y Humanidades*. (7), 97-120.
- Malaver, Rodrigo (2003). De la oralitura al etnotexto. Un ejemplo de aplicación. *Revista de historia regional y local*, 8, (1), 27-43.
- Maldonado de Masaya, Nancy (2011). *Voces de la literatura infantil y juvenil de Guatemala*. Guatemala: Instituto de Estudios de Literatura Nacional.
- Marcos, Silvia (2004). “Raíces epistemológicas mesoamericanas: la construcción religiosa del género” en *Religión y género*. España: Trotta.
- Mariátegui, José Carlos (2015). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: CONACULTA.

- Mariña, Víctor (director). (2008). *Andrés Henestrosa. La vida misma*. México. TV UNAM.
- Martínez de la Rosa, Alejandro (2003). “El camino del tonal y del nahual. Rumbo a una nueva proyección en la brujería”. *Revista de Literaturas Populares*. (2), 92-123.
- Mendiola Mejía, Alfonso (2019). *Michel de Certeau. La ficción, escuchar la voz del otro*. México: Navarra.
- Mendoza, Vicente. (1953) “Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México” en *Aportaciones a la investigación folklórica de México*. México: Imprenta Universitaria Sociedad Folklórica de México.
- Merino Hernández, Antonio (2008). *Arquetipos junguianos simbólicos y su relación en la mitología de la diosa Atenea en la travesía el héroe*. (tesis de Licenciatura) UNAM, CDMX.
- Mignolo, Walter (1994). “Sings and their transmission: the question of the book in the New world” en *Writing whitout words: alternative literacies in Mesoamerica and the Andes*. U. K: Duke University Press.
- (2007). *La idea de América latina. La herida colonial y la opción decolonial*. España: Gedisa.
- (enero-junio 2009). El lado más oscuro del Renacimiento. *Huniversitas Humanística*. (67), 166-203.
- (2015). *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad*. España: UACJ.
- Millones, Luis (2015). “Los Andes en la voz de sus mitos” en *Los mitos y sus tiempos. Creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes*. México: Era.
- Montemayor, Carlos (1999). *Arte y trama en el cuento indígena*. México: FCE.
- (2001). *La literatura actual en las lenguas indígenas de México*. México: Universidad Iberoamericana.
- Morgado García, Arturo. (2011). “La visión del mundo animal en España del siglo XVII” en *Cuadernos de Historia moderna*. España. (36) pp. 67-88.
- Moro, Tomás (1975). *Utopía*. México: Porrúa.
- Muñoz Ledo, Norma (2010). “La presencia histórica de los seres elementales en la Literatura infantil” en *Nuevos rumbos en la crítica de la Literatura infantil y juvenil*. México: Universidad Iberoamericana.
- Navarrete, Federico (2001). “La conquista europea y el régimen colonial” en *Historia antigua de México*. México: UNAM / Porrúa.

- (2009). "Las fuentes indígenas más allá de la dicotomía entre Historia y Mito". *Estudios de cultura náhuatl*. (30). Recuperado de <http://www.nahuatl.historicas.unam.mx>
- [Los mitos de la conquista] (7 de abril de 2020). *Victoria total y mestizaje* [archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=P3SkAdjhCzg>
- Negrín, Edith (2001). "Carlos Montemayor. Arte y trama en el cuento indígena". *Revista de literaturas populares*, (2), 154-162.
- Nikolajeva, Maria (2014). *Retórica del personaje en la Literatura para niños*. México: FCE.
- Palazón Mayoral, María Rosa (2002). "El mito, la literatura y el buen decir. Las intuiciones de Carlos Marx". *Tema y variaciones de literatura. Repositorio institucional. UAM*, (18), 35-57.
- (2014). El símbolo, la parte filosófica del *mythos*. En-claves del pensamiento.
- Pimentel, Luz Aurora (2020). *Relato en perspectiva*. México: UNAM / Siglo XXI.
- Pineda, Irma (2018). *Dos es mi corazón*. México: Alas y raíces.
- Propp, Vladimir (2008a). *Raíces históricas del cuento*. México: Colofón.
- (2008b). *Morfología del cuento*. México: Colofón. (1928).
- Ricard, Robert (2013). *La conquista espiritual de México*. México: FCE.
- Rodríguez Hernández, Juan Alejandro (2022). "El maíz entre los popolucas de la Sierra, Veracruz, México. Apuntes de su Historia". *Raíces. Revista nicaragüense de Antropología* (11), 84-94.
- Rodríguez Valle, Nieves (2005). "El coyote en la literatura de tradición oral". *Revista de Literaturas Populares*. (1), 79-113.
- Román Calvo, Norma (2007). *El modelo actancial y su aplicación*. México: UNAM.
- Rostworowski, María; Ramos, María del Carmen; Ortiz, Pilar (2003). "Los genitales femeninos en la iconografía andina prehispánica". *Revista de Psicoanálisis*, (3), 127.138.
- Rousseau, Jean Jaques (2000). *Emilio o la educación*. México: Porrúa.
- Rowling, Joanne Kathleen (2017). *Animales fantásticos y dónde encontrarlos*. España: Salamandra.
- (2019). *Harry Potter y la piedra filosofal*. España: Salamandra.

- Ruíz, Mario Humberto (2006). “Conjuros indígenas, blasfemias mestizas: fragmentos discursivos de la Guatemala colonial”. *Revista de Literaturas Populares*. (6). 281-325.
- Sabido, Miguel (Director). (1996). *Santo Luzbel* [Película]. IMCINE.
- Sahagún, Fray Bernardino (2017). *Creencias y costumbres*. México: FCE.
- Segato, Rita (2020). *Santos y Daimones. El politeísmo afrobrasileño y la tradición arquetipal*. Argentina: Prometeo.
- Shinoda Bolen, Jean (2015). *Artemisa, el espíritu indómito de cada mujer*. España: Kairós.
- Stevenson, Robert Louis (2009). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Argentina: Alfaguara.
- Todorov Tzvetan (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Paidós.
- (2013). *Nosotros y los otros*. México: Siglo veintiuno.
- Tolkien, John Ronald Reuel (2001). *El señor de los anillos. La comunidad del anillo*. Argentina: Minotauro.
- Trias, Eugenio (2016). *Lo bello y lo siniestro*. España: Ariel.
- Vasconcelos, José (2003). *La raza cósmica*. México: UNAM.
- Vázquez, Juan Adolfo (1999). *Literaturas indígenas de América. Introducción a su estudio*. España: Azul.
- Vergara Delgado, Hernán (1961). “Psicología y religión según Jung”. *Revista colombiana de psicología*, (6), 149-160.
- Wellek, René. y Warren, Austin (1985) *Teoría literaria*. España: Gredos.
- Zeman, Ludmila (2003). *Gilgamesh*. México: Tecolote.

FUENTES DOCUMENTALES

- Adame, Aldo (2019). *Historias de aluxes*. (trad. Nehemías Chi Canché). México: INPI.
- (2020). *Cuentos tarahumaras*. México: INPI / UNESCO.
- Aguirre, Paola; et al (2017). *Wixaritari. La gente de maíz*. México: Axolotl.

- Anónimo. *Popol Vuh* (2006). México: Colofón.
- Bernal Romero, Guillermo (2014). *El dios viejo y el Conejo. Un mito maya contado en las inscripciones jeroglíficas*. México: Conaculta / INBA.
- Buenrostro Nava, Arlahé (2003) “Tres narraciones sobre nahuales de Tlaxcala”. *Revista de Literaturas Populares*. (2). (45-52).
- Carballido, Emilio (1994) “Guillermo y el nahual” en *El arca de Noé*. México: Editores mexicanos unidos.
- (2011). *Los zapatos de fierro*. México: FCE. (1983).
- Cocom Pech, Jorge Miguel. (2006). *Secretos del abuelo*. México: UNAM.
- (2013). *K'aank'an ya'il icho'ob: waye', ¡ma' a t'aan ich maya! Lágrimas de oro: Aquí, ¡no hables maya!*. México: Trillas.
- Córdova, Adolfo (2019). *Jomshuk. Niño y dios maíz*. México: Castillo. (2012).
- Corona. Pascuala (2009). *Quetzalcóatl y la hormiga maicera*. México: Tecolote.
- (2012). *Cuentos mexicanos para niños*. México: Conaculta. (1951).
- Garrido, Felipe (1996). “Cómo fue que hubo tantos coyotes” en *El coyote tonto*. México: Alfaguara infantil.
- Génesis (2005). *La Biblia Latinoamericana*. Hurauld, Bernardo (ed.). España: Sociedad Bíblica Católica Internacional / Editorial Verbo Divino.
- Glantz, Margo (2008). *Coyolxauhqui*. México: CONCULTA, INAH.
- Goldman, Judy (2017). “El yaxché sagrado” en *Cuentos mayas*. México: Edelvives.
- González, Alejandra. *El ladrón de plumas*. México: Consejo Nacional de Fomento Educativo. 2016.
- González Casanova, Pablo (1965). *Cuentos indígenas*. México: UNAM.
- Gossen, Gary (1990). *Los chamulas en el mundo del Sol. Tiempo y espacio en una tradición oral maya*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Govea, Bernardo y Silva, Daniel (2017). *Popol Wuj para niños*. México: Museo Iconográfico del Quijote / Centro de Estudios Cervantinos.
- Henestrosa, Andrés (1996). *Conejo agricultor*. México: CIDCLI.

- (2004). *Los hombres que dispersó la danza. A Nation Scattered by de Dance*. México: Biblioteca Andrés Henestrosa, Instituto Oaxaqueño de las Culturas.
- (2009). *Los hombres que dispersó la danza*. México: Porrúa. (1929).
- Hermann Lejarazu, Manuel y Libura Krystyna (2017). *La creación del mundo según el Códice Vindobonensis*. México: Tecolote.
- Hernández Hernández, Karen, Lisset (2020). *El susurro del mezquite. Cuentos Nñhñu*. (Trad. Thu´bini Mäst´oho). México: INPI / UNESCO.
- Heyden, Doris (2020). *Cuentos del maíz*. México: Quinto Sol.
- Lebermann, Norberto (1942). *Cuentos de hadas alemanes*. Argentina: Molino.
- Leñero, Carmen (2012a). *Monstruos mexicanos* (Vol. 1). México: CONACULTA / Alas y raíces.
- (2012b). *Monstruos mexicanos* (Vol. 2). México: CONACULTA / Alas y raíces.
- Leprince Beaumont de, Madame (2020). *La bella y la bestia*. España: Silver Dolphin Infantil.
- López Austin, Alfredo (2010). “Coyolxauhqui en el mito”. *Arqueología mexicana*, 17, (102), 38-41.
- (2015). “Los brotes de la milpa. Mitología mesoamericana” en *Los mitos y sus tiempos. Creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes*. México: Era.
- (2020). “Los personajes del mito”. *Arqueología mexicana* (92), 8-81.
- López Castro, Hermenegildo (2010). *Libro del Pueblo Veinte. Relatos de tradición oral mixteca de Pinotepa Nacional, Oaxaca*. México: Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.
- (2015). *Los seres sobrenaturales en la narrativa mixteca de Pinotepa Nacional Oaxaca. Un acercamiento a los mixtecos de la Costa*. México: CONACULTA / INAH / ENAH.
- López Chiñas, Gabriel (1960). *Vinnigulasa. Cuentos de Juchitán*. México: UNAM.
- Martínez de Jesús, Francisco (2013). “Cómo llegó el Conejo a la Luna”. *Sesenta y ocho voces, sesenta y ocho corazones*. Recuperado de <https://68voces.mx/como-llego-el-conejo-a-la-luna>.
- Matiuwaa, Hubert (2018). *Cicatriz que te mira*. México: Pluralia.
- (2020). *Mbo X tá rída. Gente piel. Skin people*. México: Ícaro / Gusanos de la memoria.

- Mediz Bolio, Antonio (2014). *La tierra del faisán y del venado*. México: Conaculta. (1922).
- Miller, Walter (1956). *Cuentos mixes*. México: Biblioteca de Folklore indígena.
- Morábito, Fabio (2014). *Cuentos populares mexicanos*. México: FCE.
- Muñoz Ledo, Norma y Barrón, Israel (2016). *Bestiario de seres fantásticos mexicanos*. México: FCE.
- Núñez Cristina; et al (2019). *El coyote y el yumaré en el cielo y otro cuento pima*. México: Fondo regional para la cultura y las artes del Noreste. (2013).
- Ojeda Ana Paula y Palomino Juan (2019). *Tlacuache, ladrón de fuego*. México: Tecolote.
- (2019). *Jaguar. Corazón de la montaña*. México: Tecolote.
- (2019). *Serpiente, espiral del tiempo*. México: Tecolote.
- Olmos, Gabriela (2019). *El sueño de los dioses y otros cuentos huicholes*. México: Artes de México. (2012).
- Paredes, Jesús (2014). *El guerrero coyote iguana*. México: CONAFE / SEP.
- Peña, Luis de la (2018). *¿No será puro cuento? Relatos de tradición oral*. México: CONAFE.
- Perrault, Charles (1989). *Los más famosos cuentos. La gata blanca*. México: Fernández Editores.
- Pérez Castro, Engracia; et al (2018). *Cuentos Ayook*. México: Comisión nacional para el desarrollo de los pueblos indígenas.
- Pérez Ortiz, Alfonso (2007). “Relatos del pasado mixteco” en *Relatos ocultos en la niebla y el tiempo. Selección de mitos y estudios*. México: INAH.
- Ramírez Castañeda, Elisa (2008). “Las primeras personas” en *Mitos y cuentos indígenas mexicanos. Arqueología mexicana, 15*, (88), 19-21.
- (2014). *Mitos*. México: Pluralia.
- (2017). *El tlacuache y el tigre. Cuento chatino*. México: Pluralia.
- Ruy Sánchez, Santiago (2010). *El secreto de la selva. Una leyenda lacandona*. México: Artes de México.
- Salinas Pedraza, Jesús (2012). *Animalitos endemoniados en la tierra de los hnahnu*. México: Artes de México.

- Scheffler, Lilian (1998). *Literatura oral tradicional de los indígenas de México*. México: Coyoacán.
- Servín Herrera, Enrique Alberto (2015). *Anirúame. Historias de los tarahumaras de los tiempos antiguos*. México: Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca.
- Toledo, Natalia (2008). *Cuentos del Conejo y el Coyote*. México: FCE.
- Tonatiuh, Duncan (2001). *La princesa y el guerrero*. México: V y R editoras.
- Torres Cisneros Gustavo (2007). “Los mitos mixes de la creación” en Castellón Huerta (coord.) *Relatos ocultos en la niebla y el tiempo. Selección de mitos y estudios*. México: INAH.